



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche
Curriculum filologico

CICLO XXXV

in CO-TUTELA con

Université de Tours – CESR Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

Imitazioni e traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Italo Testa

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa Mariella Bonvicini

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa Chiara Lastraioli

Dottorando: Giandamiano Bovi

Anni Accademici 2019/2020 – 2022/2023



UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7323 du CNRS)

THÈSE présentée par :
Giandamiano BOVI

soutenue le : **24 mai 2023**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**
Discipline/ Spécialité : Langues et littératures étrangères - Italien

Imitations et traductions de Catulle au XVI^e siècle en Italie

THÈSE dirigée par :

Mme BONVICINI Mariella
Mme LASTRAIOLI Chiara

Professeure, Università di Parma
Professeure, Université de Tours

RAPPORTEURS :

M. TOMASI Franco
M. PERRELLI Raffaele

Professeur, Università di Padova
Professore, Università della Calabria

JURY : (*directeurs, rapporteurs, examinateurs*)

Mme LASTRAIOLI Chiara	Professeure, Université de Tours
Mme BONVICINI MARIELLA	Professeure, Università di Parma
M. TOMASI Franco	Professeur, Università di Padova
M. PERRELLI Raffaele	Professeur, Università della Calabria
Mme GAMBINO LONGO Susanna	Professeure, Université Jean Moulin, Lyon 3
Mme D'AMICO Silvia	Professeure, Université de Savoie
M. CITTI Francesco	Professeur, Università di Bologna
M. MORELLI Alfredo Mario	Professeur, Università di Ferrara

Giandamiano Bovi

Mariella Bonvicini

Indice generale

Introduzione	p. 5
I PARTE	
Capitolo I	
<i>Sodalitas</i> neocatulliana: Giovanni Cotta e i fratelli Anisio.....	p. 12
Capitolo II	
L'intertestualità catulliana nei <i>Carmina</i> di Ludovico Ariosto.....	p. 55
Capitolo III	
Contaminazioni catulliane nei <i>Lusus</i> di Andrea Navagero.....	p. 85
Capitolo IV	
Il Catullo sconcio e scommatico in alcuni carmi di Francesco Maria Molza.....	p. 125
Capitolo V	
Il manierismo catulliano nei <i>Numeri</i> di Nicolò D'Arco.....	p. 134
II PARTE	
Capitolo VI	
L'Epithalamio di Peleo e Theti di Luigi Alamanni	p. 183
Capitolo VII	
La traduzione di Ludovico Dolce dell'Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo e di Theti.....	p. 228
Appendice	
Le traduzioni del carme LXXXVI di Catullo e gli incipit del LXIV.....	p. 243
Conclusioni.....	p. 246
Bibliografia.....	p. 252
Index locorum catullianorum.....	p. 280
Resumés.....	p. 283

Introduzione

L'idea della presente ricerca nasce dalla lettura di alcuni approfondimenti sulla ricezione di Catullo tra Quattro e Cinquecento, in particolare quello di Walther Ludwig, seguito dalla ricca monografia di Julia Haig Gaisser¹. Per stabilire il piano del lavoro è stato utile anche un intervento di Silvia Condorelli al Convegno Catulliano parmense del 2019, poi confluito in uno studio complessivo sulla presenza del Veronese nel Medioevo². Sono peraltro numerosi i saggi dedicati alla riemersione carsica del testo di Catullo o alle possibili allusioni in epoca medievale: di grande interesse sono quelli rivolti alla sua dibattuta presenza in Petrarca³. Nel *Catullus and his Renaissance Readers* della Gaisser viene invece considerato nel dettaglio il periodo immediatamente successivo alla 'riscoperta' del testo di Catullo, nel corso del Quattrocento; particolarmente interessante è il capitolo riguardante i primi autori che imitarono il *liber* dal punto di vista metrico, linguistico e contenutistico. Tra questi ebbe un ruolo fondamentale Pontano, il quale, nella Napoli tardo-quattrocentesca, diede inizio a una vera 'moda' neocatulliana che sarebbe poi proseguita a lungo, almeno in ambito neolatino⁴. Le altre sezioni della monografia sono dedicate ai primi commenti umanistici del testo, alle edizioni a stampa e alla sua lettura scolastica. A partire dagli studi di Ludwig e della Gaisser, sono stati pubblicati altri contributi sulla poesia neocatulliana o sulle imitazioni da Catullo in singoli autori quattrocenteschi: il Panormita, Piccolomini, Landino⁵, Callimaco Esperiente⁶, Cariteo⁷ e Marullo⁸. Il mio lavoro ha voluto seguire la linea tracciata da tali studi. Tuttavia, data la gran

¹ W. Ludwig 1989 e 1990, da cui deriva uno degli spunti più interessanti per l'avvio del lavoro, a p. 196: «it has yet to be investigated what impact they [Pontano e Marullo] had on the further development of Catullan poetry in the sixteen century, and we have not yet seen the full range of poetry written in this style»; J. H. Gaisser 1993.

² S. Condorelli 2020 e 2022.

³ Oltre agli studi sopra citati, si veda ora anche G. Fiesoli 2004, confutato però da D. Kiss 2015. Per quanto riguarda la possibile presenza in Petrarca, quindi un secolo prima della sicura riscoperta, cfr. G. Billanovich 1997; V. Di Benedetto 1987; M. Petoletti 2004; E. Giazzi 2004; D. Nisi 2019. Per la tradizione del testo catulliano in generale si veda D. F. S. Thomson 1997 uno dei testi fondamentali per il mio lavoro, a cui farò riferimento molto spesso per molte informazioni sulle varianti del testo di Catullo. Ho ampiamente utilizzato le note al testo e il commento di A. Fo 2018. Per un quadro generale sull'influenza di Catullo si vedano inoltre lo studio ormai molto datato di K. P. Harrington 1963, e quello di B. L. Ullman 1960.

⁴ Sull'opera di Pontano sono fondamentali, oltre agli altri studi più recenti della Gaisser, anche quelli di Francesco Tateo e Hélène Casanova-Robin.

⁵ Per l'influenza di Catullo sull'*Hermaphroditus* del Panormita, nella *Cynthia* e sugli *Epigrammata* di Piccolomini e nella *Xandra* di Landino si vedano J. L. Charlet 2005; W. Ludwig 1989 e 1990; J. H. Gaisser 1993; R. Béhar 2015. Bibliografia aggiornata e un approfondimento sui carmi in metro saffico in Landino si trovano in G. Comiati 2015, ma su questo poeta sono numerosi e aggiornati gli studi: si veda almeno l'edizione tradotta e commentata da M. Chatfield 2008. Una rassegna di studi sulla poesia latina umanistica di questi autori è offerta in L. Leoncini 1999.

⁶ L'ispirazione neocatulliana di questo autore, la cui produzione rimane ancora da studiare per molti aspetti, è messa in luce da D. Coppini 1987, C. Fossati 2019 e S. Pittaluga 2019.

⁷ Sul *Cariteo* si veda G. Parenti 1993.

⁸ Dell'imitazione catulliana in Marullo si è occupata S. Voce 2019, con bibliografia aggiornata.

quantità di informazioni già disponibili su questo tema per il Quattrocento, ho ritenuto opportuno dedicarmi a un periodo molto meno studiato, ovvero la prima metà del Cinquecento⁹.

Ho lavorato sulla scorta della redazione scritta, purtroppo non terminata, di una relazione di Giovanni Parenti riguardante proprio la tradizione catulliana nel Cinquecento e, in seguito, dei suoi studi sulla poesia neolatina di quel secolo, confluiti nelle antologie curate da Massimo Danzi¹⁰. Mi sono proposto di dedicarmi ai rifacimenti catulliani in diversi autori. Non mi sono volutamente impegnato per offrire nuove notizie biografiche sui vari poeti, per i quali esistono contestualizzazioni storiche moderne, poiché ho preferito concentrare la ricerca sull'intertestualità catulliana e sulla riflessione riguardo alle differenti modalità imitative. Ho potuto così considerare un numero ampio di carmi e studiare i testi nel dettaglio. Rimangono occasionali i riferimenti alle allusioni ad altri autori classici, pur fruttuosi, frequenti e altrettanto costitutivi di un modo di fare poesia in quel periodo. La ricerca non voleva essere infatti una semplice schedatura di *loci communes*, ma un esame esaustivo dei versi catulliani che si ripresentano più spesso e degli effetti ottenuti tramite la loro collocazione nei nuovi componenti.

Ho tentato, per quanto possibile, di 'entrare' nello 'scrittorio' dei vari autori, chiedendomi quale testo di Catullo ed eventualmente quali suoi commenti potessero essere a loro disposizione; ho dunque controllato le varianti della tradizione per le sezioni oggetto d'imitazione, evidenziando di volta in volta le interpretazioni rinascimentali che si discostano dalla moderna lettura del testo. Dati e congetture ormai assodati per gran parte della critica moderna non erano ovviamente disponibili all'epoca, con il risultato di alcune discrepanze tra le attese del lettore di oggi e quelle dei destinatari di allora. Non ho invece riportato le varianti grafiche delle varie edizioni né esaminato nel dettaglio le parti in cui il significato non è inficiato da differenze minime.

⁹ Per informazioni sugli altri numerosi e dettagliati lavori sulla letteratura umanistica latina del Quattrocento si veda anche l'*Instrumentum bibliographicum neolatinum* che viene aggiornato sulla rivista «Humanistica Lovaniensia»; bisogna inoltre almeno menzionare, tra gli altri studiosi di poesia neolatina, Jozef Ijsewijn e Dirk Sacré, i cui lavori hanno segnato le basi anche teoriche per lo sviluppo della disciplina.

¹⁰ Fondamentali per la costituzione dell'idea stessa del lavoro sono stati gli articoli di G. Parenti 1990 e 2009; le antologie curate da Massimo Danzi (G. Parenti 2020) sono state invece uno strumento di lavoro necessario per tutta la prima sezione dello studio, riguardante la lirica neocatulliana in latino. I consigli del professor Danzi durante il mio periodo di studio a Ginevra, presso la «Fondation Barbier Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance», sono stati anch'essi estremamente utili (a lui va la mia viva gratitudine). Molto interessante è infine il contributo di W. Kofler 2006 sulla fortuna del carme LXIV, peraltro contenuto in un volume ricco d'informazioni sull'intertestualità nella letteratura latina del Cinquecento.

Pur nell'inevitabile incertezza dovuta all'impossibilità di ricostruire le 'biblioteche' degli autori presi in esame¹¹, ho voluto avanzare diverse ipotesi sui testi catulliani consultati; il lavoro di recensione della tradizione manoscritta è ancora in corso di svolgimento, perciò i risultati di tale ricerca non possono che rimanere provvisori¹². Sebbene abbia analizzato con attenzione le varianti del testo delle prime edizioni a stampa di Catullo e consultato il sito curato da Daniel Kiss¹³, per conoscere le congetture o correzioni dei manoscritti noti, non posso escludere con certezza che negli scritti dei poeti vi fossero manoscritti o commenti oggi perduti¹⁴.

Per realizzare una prima raccolta del materiale, ho utilizzato ampiamente i siti *Musisque Deoque* e *Biblioteca Italiana*, che forniscono i più ricchi cataloghi di opere in poesia, il primo specializzato sui poeti latini d'epoca classica e italiani che scrivono in lingua latina, il secondo sull'intera letteratura italiana, con testi tratti da diverse edizioni e motori di ricerca avanzati¹⁵. Dopo un'estesa lettura della produzione lirica in italiano e di quella neolatina del periodo, ho deciso di concentrarmi maggiormente sulla seconda, perché nella lirica in volgare i richiami al *liber* mi sono sembrati più sporadici e, soprattutto, mi è parso fosse assente un sistema d'imitazione complesso e premeditato comparabile con quello caratteristico della produzione latina degli autori che ho scelto. Questo mi sembra valga non solo per Ariosto, Cotta e Navagero, di cui ci sono pervenuti versi in entrambe le lingue, ma anche per le raccolte esclusivamente in volgare che ho indagato in vista di un'eventuale analisi delle reminiscenze catulliane. Anche in lavori di più ampio respiro sulla ricezione classica, nelle antologie e nei commenti delle liriche in volgare, il nome di Catullo è certamente in secondo piano rispetto a molti altri modelli antichi o moderni¹⁶. Una raccolta dei semplici prestiti verbali in alcune

¹¹ Nel caso di Alamanni esistono delle informazioni sulla lista di libri che egli portò con sé in Francia durante il primo esilio, così come esistono delle notizie sulla biblioteca di Ludovico Ariosto, di cui ho ovviamente tenuto conto nel capitolo dedicato.

¹² La *recensio* e la digitalizzazione dei manoscritti catulliani è un'impresa in corso di svolgimento da parte del Centro di Studi Catulliani dell'Università di Parma. Si veda inoltre D. Kiss 2020.

¹³ Il sito di catullusonline.org è stato uno strumento essenziale per l'intera ricerca, così come alcuni consigli fornitimi in varie occasioni dal professor Kiss, che ringrazio.

¹⁴ Casi di perdita di manoscritti contenenti preziose annotazioni di umanisti anche celebri sono già stati segnalati (cfr. gli studi raccolti in D. Kiss 2015, ma anche G. Grandi 2020 sul Catullo di Pontano nello specifico), mentre altri *marginalia* aggiunti a edizioni a stampa stanno ancora venendo progressivamente alla luce (cfr. O. Portuese 2011 e 2013, M. Rossi 2014, A. M. Morelli 2016b, G. Grandi 2018, con relativa bibliografia).

¹⁵ Si vedano <http://mizar.unive.it/mqddq/public/>; <https://www.poetiditalia.it/public/>; <http://www.bibliotecaitaliana.it/catalogo/>; ho spesso usato anche la libreria digitale di *Perseus* (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:PDILL>) e il catalogo di edizioni a stampa del Cinquecento di Edit16 (<https://edit16.iccu.sbn.it/>); utilissimo per la poesia italiana del periodo, pur senza essere basilare per il mio lavoro, il sito *Lyra* (<https://lyra.unil.ch/>), che ho consultato spesso.

¹⁶ Il recentissimo lavoro di A. Juri 2022, che considera proprio il fenomeno della ricezione classica in senso lato nella lirica cinquecentesca, cita Catullo soprattutto in relazione alla poesia neolatina (si vedano specialmente i riferimenti nei *carmina* ariosteschi, pp. 174-176), mentre sono più sporadiche e soprattutto meno sicure le citazioni

liriche italiane, sporadici e decontestualizzati, mi è sembrata meno adeguata agli obiettivi della ricerca, ma potrebbe certamente essere una traccia da seguire in futuro, magari con interventi mirati su un singolo autore o, eventualmente, su un ristretto gruppo di poesie.

Nel primo capitolo, lo studio di ciò che resta della produzione di Giovanni Cotta, ritenuto dai contemporanei un ‘nuovo Catullo’, si è esteso con l’inclusione della produzione neocatulliana di alcuni dei destinatari dei carmi di Cotta, i fratelli Anisio. Le ponderose raccolte latine di Cosmo e di Giano Anisio, ancora inedite, non tradotte e poco studiate, presentano diversi riecheggiamenti dei carmi di Catullo, specialmente quando gli autori si rivolgono ad altri membri della propria *sodalitas* napoletana. La scelta è poi caduta sui *Carmina* giovanili di Ariosto, in cui la frequenza dei riferimenti al *liber* non è l’unico indicatore della presenza di Catullo, perché alle allusioni corrisponde l’assunzione del medesimo carattere privato e occasionale della composizione poetica, colto come caratteristica essenziale del Veronese. Nei *Lusus* di Navagero, di cui tratta il terzo capitolo, l’imitazione di Catullo assume forme estremamente raffinate grazie alla contaminazione di *carmina* diversi, riconnotati e ricontestualizzati per creare componimenti nuovi. I *Numeri* di Nicolò conte d’Arco mostrano invece una presenza massiccia di formule catulliane impiegate a più riprese in carmi differenti; il suo manierismo assume quasi le forme della scrittura centonaria, mentre ciò che risalta è la natura riservata e circostanziale dei suoi versi.

Ho privilegiato i suddetti autori in quanto esiste nelle loro raccolte una eccezionale sistematicità della tecnica allusiva rivolta a Catullo, con riferimenti assai numerosi e variegati per tipologia. Questi poeti fanno spesso esplicito riferimento a Catullo come a un loro antenato, maestro e fonte d’ispirazione. L’analisi specifica dell’intertesto rivela talvolta nuove possibilità interpretative delle opere cinquecentesche, in quanto «l’attività letteraria [del Cinquecento] fu una colossale impresa collettiva di riscrittura del già scritto, di riformulazione del già detto, di riattualizzazione nella contemporaneità di testi appartenenti a una civiltà diversa»¹⁷. Ho chiarito in ogni circostanza il diverso grado di allusività, che va dalla ripresa mnemonica di materiale verbale, senza legami con l’ipotesto, alla sua mirata ricontestualizzazione, dal richiamo all’argomento del carme di provenienza allo stravolgimento completo del significato originario della reminiscenza intertestuale. La scelta di questi autori è anche scaturita dalla volontà di estendere la ricerca della presenza catulliana in diverse regioni della penisola, per dimostrare

del nostro autore nel suo *Repertorio delle fonti*, dove si elencano possibili nuove fonti classiche di molti versi cinquecenteschi.

¹⁷ Cito da G. Parenti 1990, p. 22.

l'esistenza di diverse *sodalitates* interessate a questo tipo d'imitazione sparse lungo l'intero territorio italiano.

L'indagine ha consentito di far emergere una trama di allusioni non solo a Catullo, ma anche agli autori che lo avevano imitato nel secolo precedente, cosicché «la poesia latina si rivela un crocevia di tradizioni, latine e volgari, anche più recenti, se non addirittura contemporanee, un campo di forze in tensione, che trovano qui la loro composizione»¹⁸. Gli studi sopra citati, riguardanti i poeti umanisti neolatini, sono anche serviti per chiarire come agisca il filtro degli scrittori di quell'epoca tra il mondo poetico antico e i rifacimenti moderni.

Ho dovuto purtroppo escludere dalla ricerca due autori che mi propongo di studiare in futuro: Marcantonio Flaminio, di cui ho completato una schedatura di sezioni catulliane o singole allusioni al *liber*, e soprattutto Giulio Cesare Scaligero, che con i suoi *Manes catulliani* mostra una modalità di rifacimento in chiave parodica piuttosto innovativa. Per Flaminio la bibliografia è in ogni caso già corposa, eppure l'analisi della sua produzione neocatulliana potrebbe essere contestualizzata meglio all'interno della sua vicenda biografica, oltre che nella sua produzione letteraria, decisamente poliedrica¹⁹. Per quanto riguarda lo Scaligero, padre del Joseph Juste che curò una nuova edizione di Catullo del 1577²⁰, al cospetto di un buon numero di studi sui suoi *Poetices libri* (1561), contenenti non solo precetti di retorica, ma anche una storia letteraria dall'antichità ai tempi moderni, fa fronte un pressoché totale disinteresse nei confronti dei *Poemata* (1574, poi ristampati nel 1591 e nel 1600²¹). Ricollegare i lavori teorici con la produzione poetica dell'autore è compito ben più complesso di quanto si sia potuto intraprendere in questa sede, a causa della vastità e varietà delle conoscenze dello Scaligero. All'interno della ponderosa edizione dei *Poemata* vi è una sezione intitolata *Manes catulliani*, che riformula in una sorta di *pastiche* parodico molti carmi del *liber*, trascurata dagli studi recenti²². Si tratterebbe di una forma d'imitazione raramente adottata nella prima metà del

¹⁸ Id., *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ Gli studi più aggiornati e ricchi di bibliografia su Flaminio sono quelli di G. Comiati 2019a e 2019b, interessati però più all'influenza di Petrarca e di Orazio che a quella catulliana; il cenno all'ascendenza neocatulliana di una parte della produzione di Flaminio si trova anche in G. Ferroni 2012, p. 250: «il Flaminio sembra rivendicare la 'veronesità' della propria ispirazione e dunque il legame con la propria patria poetica, per mezzo dell'invocazione alla *Catulli candida Musa* (IV, 1)». Per altri aspetti della poesia di Flaminio si vedano G. Ferroni 2015, 2017 e 2020.

²⁰ Su Joseph Juste e la sua edizione catulliana si vedano A. T. Grafton 1975 e 1983.

²¹ *Poetices libri* e *Poemata* furono entrambi pubblicati postumi, perché l'autore morì nel 1558.

²² Precisamente sulla presenza di Catullo nei *Manes* di Scaligero è l'articolo di K. P. Harrington 1932, che ha impostazione puramente descrittiva. Lo studioso segnala alcune delle modalità intertestuali della raccolta, mostrando solo una piccola parte delle allusioni al *liber* ivi contenute. Il giudizio sul carattere parodico dei *Manes* è già stato avanzato da S. Longhi 1985, poi ripreso da N. Catelli 2011.

secolo, ma in seguito decisamente fortunata, se pensiamo per esempio all'edizione di una raccolta di parodie scritte sull'ipotesto del carne IV, il *phaselus* di Catullo²³.

Ho deciso di procedere in ordine cronologico per autore, non raggruppando le diverse imitazioni inerenti ogni singolo carne catulliano, secondo una proposta di lavoro avanzata da Alessandro Fo²⁴, perché nella maggior parte dei componimenti rinascimentali non sarebbe stato possibile individuare un ipotesto unico; la contaminazione tra diversi modelli e le variazioni introdotte dai poeti sono troppo frequenti per una strutturazione del lavoro secondo l'ordine dei carmi catulliani. Per quanto riguarda la terminologia e il sostrato di teoria della ricezione necessario per questo tipo di lavoro, ho scelto di avvalermi degli studi già esistenti, senza dilungarmi in una premessa generale già disponibile in molte forme e per diversi autori classici²⁵. Ho preferito concentrarmi direttamente sui testi, illustrando il recupero e il riutilizzo delle forme catulliane. L'imitazione assume diverse modalità di volta in volta esplicitate nel corso dell'analisi: la fortuna dell'endecasillabo falecio come metro propriamente neocatulliano è già stata dimostrata per il secolo precedente; in tal senso, l'influenza di Pontano e degli altri umanisti in materia metrica sembra perdurare negli autori che ho analizzato. Ho privilegiato i carmi in cui il rifacimento metrico, quello verbale e i richiami al contesto catulliano coesistono, ma non ho trascurato i versi in cui le reminiscenze sono più isolate. La discussione dei giudizi su Catullo presenti nei trattati di retorica del periodo è già stata eseguita da Giovanni Parenti²⁶,

²³ La raccolta di componimenti parodici, scritti da diversi autori cinquecenteschi a partire dall'*incipit* del IV *Phaselus ille quem videtis, hospites*, fu stampata nel 1579 (Catullo 1579). Sui *Manes* e sui *Poemata* più in generale sto elaborando un progetto di lavoro futuro, che vorrebbe mettere a frutto le nozioni acquisite durante il triennio di dottorato.

²⁴ A. Fo 2002, p. 29: «Tra i mille progetti che forse non riusciranno mai a vedere la luce, coltivo da tempo quello di una specifica silloge di *Poeti per Catullo*, intesa a raccogliere per lo meno una prima antologia di queste escursioni, disciplinata 'per singoli carmi', cioè appuntando in calce ai singoli carmi del *liber* una o più delle nuove creazioni che ne sono germinate». Ho proposto una simile panoramica per quanto riguarda le imitazioni del carne V in diversi autori latini e volgari del Cinquecento in G. Bovi 2021b, ma sarebbe stato impensabile procedere allo stesso modo per l'intero lavoro. L'edizione tradotta e commentata di Catullo di A. Fo 2018 è quella che ho tenuto in massima considerazione nel corso del lavoro, la più ricca e aggiornata in termini di bibliografia e un punto di partenza fondamentale per qualsiasi tipo di studio dell'opera catulliana.

²⁵ Sulla ricezione di Catullo, oltre agli studi citati in precedenza, si vedano la raccolta di saggi curata da G. G. Biondi 2011, ma anche W. Kofler 2006, B. Arkins 2007 e S. Laigneau 2005; particolarmente importanti per inquadrare l'imitazione catulliana nel Quattrocento, prima della diffusione delle sue edizioni, sono i saggi su Catullo in Marziale, perché Catullo venne letto proprio tramite il filtro di quest'ultimo. Per un elenco completo rinvio a G. Bovi 2021b. Esistono inoltre diversi studi focalizzati sull'imitazione di Catullo in Francia, soprattutto a partire dalla seconda metà del Cinquecento: credo sia interessante approfondire e verificare in futuro quale sia l'importanza della poesia neolatina d'Italia per gli sviluppi d'oltralpe, in parte già nota ma ancora da definire con precisione. Sono infine innumerevoli gli studi sulla teoria della ricezione letteraria dei testi antichi: oltre a quelli sopra citati, specifici su Catullo, si vedano almeno G. B. Conte 2012 e 2014, G. B. Conte - A. Barchiesi 1989, C. Martindale 1993 e il grande classico di G. Pasquali sull'arte allusiva (ora in G. Pasquali 1994). Per le premesse teoriche generali sulla ricezione dei classici, rinvio anche alla recentissima introduzione di A. Juri 2022, con relativa bibliografia.

²⁶ G. Parenti 2009, pp. 65-67. Attende tuttavia un approfondimento, come già accennato, la relazione tra il giudizio espresso su Catullo da parte di Scaligero nei *Poetices libri* e il suo riutilizzo nei *Poemata* e nei *Manes catulliani* in particolare.

mentre esistono alcuni approfondimenti recenti sulle lezioni romane di Pierio Valeriano²⁷, perciò ho ritenuto opportuno, nella seconda parte della ricerca, concentrarmi sulle traduzioni da Catullo, peraltro rarissime e concernenti quasi esclusivamente il carme LXIV (l'epitalamio di Peleo e Tetide).

La prima delle due traduzioni complete è stata realizzata da Luigi Alamanni prima del suo esilio in Francia, a seguito della congiura antimedicca del 1522, ed è pervenuta unicamente in un manoscritto apografo di provenienza senese. La sua operazione può ancora definirsi 'volgarizzamento', mentre il lavoro più tardo di Ludovico Dolce sarebbe più propriamente una 'traduzione' secondo la distinzione proposta da Dionisotti, ovvero un lavoro di riproduzione letteraria che si allontana maggiormente dal testo catulliano. Gli ultimi due capitoli sono dedicati allo studio puntuale degli epitalami di Alamanni e di Dolce: nel primo caso ho confrontato l'intero testo con ogni sezione corrispondente di Catullo, evidenziando somiglianze e differenze, dal momento che il suo volgarizzamento non è mai stato visto nel dettaglio in precedenza. Per quanto riguarda la traduzione di Dolce, essendo già disponibili alcuni studi critici, oltre alla trascrizione, ho preferito concentrare l'attenzione su alcune sezioni particolarmente interessanti e significative. Pur nell'assenza di traduzioni complessive del *liber* nell'epoca presa in esame, le due versioni in italiano del carme LXIV sono indicative della volontà di 'spiegare' i carmi dell'autore, fornendo, attraverso il trasferimento in altra lingua, una sorta di chiosa alle sezioni più oscure del *carmen doctum*. I commenti di Catullo disponibili all'epoca sono per lo più già noti e studiati, mentre queste due traduzioni erano ancora bisognose di approfondimento. La seconda parte della tesi offre dunque un'altra prospettiva, ancora inedita, della fortuna di Catullo nel Cinquecento.

Segnalo che ho trascritto a testo o in nota i versi di Catullo allusi, ma presuppongo una conoscenza diretta dei suoi carmi. Le sezioni lunghe in lingua latina sono state tradotte in nota, al fine di garantire scorrevolezza nella lettura; del resto, molti dei componimenti cinquecenteschi non erano mai stati traslati in precedenza. Ho indicato i carmi di Catullo con numeri romani, mentre quelli degli imitatori figurano in cifre arabe, per evitare confusione.

²⁷ Sul Catullo di Valeriano si veda A. Di Stefano 2001, sulla scorta degli studi della Gaisser, e in particolare J. H. Gaisser 1988, 1992 e 1993.

Capitolo I

Sodalitas neocatulliana: Giovanni Cotta e i fratelli Anisio

Il primo autore di cui andremo a indagare le reminiscenze catulliane è Giovanni Cotta (1480-1510), nativo di Legnago, vicino alla Verona patria di Catullo, e uno dei primi poeti che poterono usufruire di nuove edizioni e commenti del testo classico per conoscere meglio, e poi imitare, il *liber* di Catullo²⁸. Non a caso, proprio nella Napoli di Pontano (che morì nel 1503, ma fece in tempo a conoscere il giovane allievo) egli si formò dal punto di vista letterario e filologico. Come hanno ben evidenziato diversi studi recenti²⁹, a partire dalla peculiare modalità intertestuale pontaniana, che offre alcune contaminazioni tra Catullo stesso e il Marziale suo imitatore, fiorì proprio nell'Accademia napoletana una grande ammirazione per il più grande poeta neoterico. Inoltre, Catullo era uno dei poeti classici più studiati nella città partenopea tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, proprio durante la permanenza di Cotta nel sud Italia³⁰. Egli fu anche incaricato di pronunciare il compianto funebre per Pontano e, dopo la morte del maestro, mantenne contatti con alcuni umanisti della cerchia, in particolare Giano e Cosmo Anisio e i fratelli Guevara, ovvero i destinatari di due carmi di cui ci occuperemo. Rimase a Napoli fino al 1507, quando seguì il condottiero Bartolomeo d'Alviano nel nord Italia. Scelgo di iniziare l'analisi da questo autore anziché da Ariosto, i cui *carmina* sono cronologicamente contemporanei, per inserirmi fin da subito nel filone di studi sulla poesia neocatulliana quattrocentesca, con cui Cotta ha sicuramente avuto un rapporto privilegiato.

Piuttosto limitata è la produzione di carmi latini del Cotta pervenuta fino a noi (ne restano solo quindici), a causa della perdita di molti dei suoi manoscritti in seguito alla battaglia di Ghiara d'Adda contro i Francesi, cui egli partecipò al fianco dell'Alviano. La sua eredità

²⁸ Informazioni sulla vicenda biografica di Cotta si trovano in R. Ricciardi 1984, in A. Ferrarese 2010 e in G. Parenti 2020, a cui rimandiamo. Le notizie su di lui non sono in ogni caso ricche né riguardano ogni fase della sua vita.

²⁹ Sull'imitazione di Catullo a Napoli e la sua frequente rilettura attraverso Marziale, vedi J. H. Gaisser 1993, pp. 193-233. Per una breve contestualizzazione di Giovanni Cotta come erede di Pontano si legga soprattutto G. Parenti 2009, p. 80: «Giovanni Cotta, che si colloca in posizione intermedia tra l'esasperato formalismo di Pontano, del quale fu allievo, e il concettismo di Marullo, può considerarsi l'erede di entrambi». Su Marziale imitatore di Catullo si veda H. Offerman 1980. Sull'Accademia Pontaniana in generale S. Furstenberg-Levi 2016.

³⁰ Alcune note sugli studi napoletani del testo di Catullo sono in C. Vecce 2010, p. 228: «Uno degli autori più frequentati intorno al 1502 è Catullo, cui è dedicata una significativa *farrago* di postille pucciane, trascritte dagli allievi sui margini di vari esemplari della medesima edizione di Tibullo, Catullo e Propertio (Reggio 1481)». Vedi inoltre gli studi che egli cita in nota, B. Richardson 1977 e J. H. Gaisser 1992.

poetica circolò durante il Cinquecento prima in alcuni manoscritti³¹, poi in appendice alle edizioni di Sannazaro³², per confluire infine, dal 1548, nella raccolta più volte riedita dei *Carmina quinque illustrium poetarum*, insieme con Bembo, Navagero, Castiglione e Flaminio, ovvero alcuni tra i massimi esponenti del classicismo d'inizio secolo³³. Inoltre, Cotta morì giovanissimo, ad appena trent'anni, nel 1510. Questo accrebbe l'interesse su di lui sia al momento della morte, quando vennero scritti degli epitaffi in suo onore particolarmente significativi per questo studio, sia da parte della critica odierna, che gli ha concesso una posizione di privilegio tra i poeti neolatini dopo averne edito e studiato i testi, a differenza di quanto sia accaduto a molti suoi contemporanei. Oltre ai componimenti latini, si conservano diciassette liriche in italiano, risalenti a un periodo successivo a quello napoletano e fortemente improntate all'imitazione petrarchesca³⁴. Sembra assente Catullo da quanto ci è pervenuto in volgare: si tratta di un indizio a favore dell'ipotesi che nel Cinquecento l'intertestualità catulliana sia ben più frequente e applicata in ambito latino e si trovi solo sporadicamente in componimenti italiani, dove prevalgono altri modelli letterari.

Giovanni Cotta: un nuovo Catullo

La presenza catulliana nella poesia del Cotta è avvertita dai suoi contemporanei, tanto che nel momento della sua morte diversi poeti, tra cui Jacopo Sannazaro, Marcantonio Flaminio e Cosmo Anisio, scrissero che Verona avrebbe affrontato un nuovo lutto dopo quello per Catullo, perché il Cotta era il degno discendente dell'avo d'epoca cesariana³⁵.

Sannazaro, *In Tumulum Cottae Veronensis*

*Sperabas tibi docta novum Verona Catullum:
experta es duros bis viduata deos.*

*Nulla animum posthac res erigat: optima quando
prima rapit celeri Parca inimica manu.*

Quae tamen ut vidit morientis frigida Cottae 5

³¹ I manoscritti rimasti sono indicati in V. Mistruzzi 1924, pp. 102-108, con aggiornamenti in G. Parenti 2020, pp. 342-345, cui rinvio per una storia dettagliata della tradizione dei versi di Cotta. Tutta postuma è la sua presenza a stampa: i suoi carmi furono sempre inclusi in edizioni di diversi autori, su cui sv. *infra*.

³² La prima edizione di alcuni *carmina* di Cotta è infatti in appendice all'edizione di Sannazaro 1528, alle cc. 57v-60v.

³³ *Carmina Quinque Illustrium Poetarum. Quorum nomina in sequenti pagina continentur. Secunda editio longe copiosior prima*, Florentiae, Apud Laurentium Torrentinum, 1549, pp. 87-97. Nella prima edizione, Venetiis, ex Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, 1548, pp. 87-95 mancavano tre componimenti che erano stati dati alle stampe per la prima volta nell'edizione dei *Varia Poemata* di Cosmo Anisio (Cosmo Anisio 1533).

³⁴ Le liriche italiane si possono oggi leggere in V. Mistruzzi 1924, pp. 89-101.

³⁵ Cfr. anche quanto affermato da E. Bonora 1966, p. 229: «Sono riconoscibili anche nel Cotta, e specialmente nei suoi versi d'amore, le imitazioni dei poeti antichi, e sopra tutto di Catullo, prediletto non solo come maestro d'arte, ma come anima fraterna che aveva saputo esprimere sentimenti simili a quelli sofferti dal giovane umanista».

*ora, suum fassa est crimen, et erubuit.*³⁶

Cosmo Anisio, *Epitaphium Cottae Veronensis*

*Pro dolor, ut propere te durae, Cotta, sorores
eripiunt nobis! Flos iuvenum occubuit.
Hoc aevo et studio insignem Verona Catullum
flevit: nunc luctum duplicat orba parens.
In lachrymas fusus dat Anysius ultima ora, 5
si merita officiis solvere fata negant.*³⁷

Marcantonio Flaminio, *de Ioanne Cotta*

*Si fas cuique sui sensus expromere cordis,
hoc equidem dicam pace, Catulle, tua:
est tua Musa quidem dulcissima, Musa videtur
ipsa tamen Cottae dulcior esse mihi.*³⁸

Effettivamente, per quanto si può dedurre dai carmi rimasti del Cotta, probabilmente una minima parte rispetto alla sua produzione, Catullo ha un ruolo fondamentale non solo come modello linguistico, ma anche come ipotesto contenutistico: «da Pontano e da Marullo aveva imparato a impadronirsi dello stile di Catullo facendone lo strumento naturale della propria ispirazione, non il mezzo tecnico di una fredda imitazione, e ne sfruttò le possibilità che i suoi maestri avevano trascurato»³⁹.

La sua opera comprende due epigrammi in distici dedicati a Marin Sanudo, l'epigramma in lode di Verona, quattro carmi per Licori, in distici o faleci, il carme *Ad Calorem fluvium* in scazonti, due carmi giocosi per degli amici, un'elegia per Sannazzaro, un'ode per Bartolomeo d'Alviano, un epitaffio per il suo cane Caparione e infine il saluto ai *sodales* Navagero e Dalla Torre. Il rapporto più stretto con Catullo si concentra nel gruppo di carmi dedicati all'amore

³⁶ Ho tratto il testo da Sannazaro 1535, su cui cfr. C. Frison 2011. «Sul sepolcro del Veronese Cotta. Dotta Verona, speravi in un nuovo Catullo: hai avuto prova, resa vedova due volte, della durezza degli dèi. Nulla, d'ora in poi, potrebbe confortare l'animo: dal momento che la Parca ostile, con mano veloce, strappa le vite migliori per prime. E tuttavia, non appena ella vide il freddo volto di Cotta morente, confessò il proprio crimine e arrossì» (trad. mia).

³⁷ Cosmo Anisio 1533, c. 20r. «Epitaffio del Veronese Cotta. Ah che dolore, così precocemente le dure sorelle ti strappano a noi, Cotta! Il fiore dei giovani è caduto. Verona pianse Catullo, insigne anche in quest'epoca per la cura formale: ora raddoppia il lutto come una madre privata dei figli. Sciolto in pianto gli rivolge Anisio le ultime parole, se il destino impedisce di adempiere i meritati tributi con tutti gli onori» (le traduzioni dai carmi dei fratelli Anisio sono sempre mie).

³⁸ Il testo è preso dall'ed. M. Scorsone 1993. «Se è lecito a ognuno mostrare il sentimento del suo cuore, allora io dirò questo con tua buona pace, Catullo: la tua Musa è certo estremamente suadente, eppure la Musa di Cotta lo è per me perfino di più» (trad. mia).

³⁹ G. Parenti 2009, p. 81.

per Licori, i numeri 5, 6, 7 e 8 dell'ed. Sodano⁴⁰, che è fondata sul testo di Mistruzzi⁴¹, ma si può notare l'influsso del Veronese anche in quasi tutti gli altri versi⁴².

Il primo elemento da notare è lo pseudonimo dato alla donna cui si rivolge il breve canzoniere: Licori era l'amata di Cornelio Gallo, poeta vittima di *damnatio memoriae* in età augustea, ma ricordato da Virgilio e da Marziale⁴³. Nel segno di una emulazione e una competizione con i classici si pone quindi il ciclo di Cotta dedicato a Licori, fin dal nome dell'amata. Tuttavia, all'epoca venivano attribuiti a Cornelio Gallo anche componimenti poi dimostratisi spuri, come l'elegia *Lydia, bella puella, candida*, che sembra l'ipotesi del carne VII *Ad Lycorim*⁴⁴. Si pone quindi fin da subito una questione fondamentale per garantire saldezza filologica a questa indagine: in quale forma leggevano i testi antichi gli imitatori di Catullo e degli elegiaci latini? Fino a che punto essi venivano reinterpretati e assorbiti anche attraverso le parodie di Marziale, come dimostra la Gaisser per il Quattrocento, e soprattutto attraverso il filtro della poesia neolatina del XV secolo, di Pontano in particolare⁴⁵?

Cotta sembrerebbe insomma prendere spunto da una poesia che al suo tempo veniva attribuita a Cornelio Gallo, ma era già stata rimodellata da Pontano, perciò non stupisce che l'allievo si inserisca sulla linea tracciata dal maestro⁴⁶. Cotta voleva però risalire direttamente all'archetipo - spurio - o solamente al membro più importante dell'Accademia partenopea? La medesima domanda vale per tutta l'intertestualità catulliana che permea il ciclo di Licori: su

⁴⁰ R. Sodano 1991.

⁴¹ V. Mistruzzi 1924.

⁴² Cfr. J. Sparrow-A. Perosa 1979, p. 218: «they [i carmi di Cotta] are all in the manner (and the metres) of Catullus».

⁴³ Per l'unico frammento riguardante la passione di Gallo per Licori vedi Cornelio Gallo, *carmin. fragm.* 2 (J. Blänsdorf 2011); citazioni di Gallo sono per esempio in Virgilio, *ecl.*, 10 *passim*; Propertio, *eleg.* 2, 34, 91; Marziale, *epigr.*, 8, 73, 6. Sulla fortuna di Gallo e soprattutto sulla falsa attribuzione a questo poeta di *carmina* nel Rinascimento, si veda P. White 2019.

⁴⁴ Il carne viene attentamente tradotto e analizzato, ne vengono indicati i rifacimenti moderni, tra cui quello di Cotta, *ibidem*, *Ad Lydiam: Lydia, bella puella, candida, / Quae bene superas lac et lilium, / Albamque simul rosam rubidam, / Aut expolitum ebur Indicum! / Pande, puella, pande capillulos / Flavos, lucentes ut aurum nitidum. / Pande, puella, collum candidum, / Productum bene candidis humeris. / Pande, puella, stellatos oculos, / Flexaque super nigra cilia. / Pande, puella, genas roseas, / Perfusas rubro purpuræ Tyriæ. / Porrige labra, labra corallina; / Da columbatim mitia basia. / Sugis amentis partem animi: / Cor mihi penetrant hæc tua basia. / Quid mihi sugis vivum sanguinem? / Conde papillas, conde gemipomas, / Compressæ lacte quæ modo pullulant. / Sinus expansa profert cinnama: / Undique surgunt ex te deliciae. / Conde papillas, quæ me sauciant / Candore et luxu nivei pectoris. / Saeva non cernis quantum ego langueo? / Sic me destituis iam semimortuum?* Il carne è riconosciuto come imitazione d'epoca medievale da H. Walther 1959.

⁴⁵ J. H. Gaisser 1993, p. 228: «Catullan poetry would speak in the language of Martial, but with the Renaissance voice and accent of Pontano; and subsequent poets would see Catullus in Pontano's terms, which they could imitate or react to or reject outright, but never escape or ignore».

⁴⁶ Cfr. C. Fantazzi 1980, p. 1114: «The poem is fashioned after a well-known epigram from the Latin Anthology entitled "Ad Lydiam", in the Renaissance attributed to Cornelius Gallus, which helps account for its popularity. Considering that Gallus' mistress was named Lycoris according to the testimony of the Eclogues, it is not surprising that Cotta should have imitated it. Repeated reminiscences of Pontano, who had also drawn upon this poem, persuade us to believe that the younger poet deliberately set out to emulate and surpass the older master on a given theme».

queste elegie d'amore - un amore privo degli alti e bassi causati dalla volubilità di Lesbia - ha condotto una approfondita analisi Charles Fantazzi, perciò non trascrivo i testi per intero e mi limito a qualche esempio. Per il Quattrocento è stata più volte confermata la grande importanza dei poeti neolatini nel processo di interpretazione e conseguente riutilizzo dei classici. Il loro filtro è imprescindibile in particolar modo per i carmi del *passer*, sulla cui interpretazione c'era un ampio dibattito, e per quelli sui *basia*, già divenuti *topos* letterario. Tuttavia, come conferma lo studio citato, l'acquisizione poetica di Catullo da parte di Cotta non è limitata a questo ristretto numero di carmi, ma si rivolge a una ben più ampia gamma di componimenti del *liber*, sia dal punto di vista verbale sia da quello tematico. Già dai primi anni del Cinquecento si verifica un cambiamento nella modalità ricettiva del *liber*, forse causato anche dallo sviluppo di commenti e studi sui versi catulliani e dalla diffusione di volumi a stampa via via più accurati, che facilitarono la fruizione diretta del testo, non filtrata attraverso Marziale o i precedenti poeti neocatulliani. In sostanza, un semplice raffronto dei passi catulliani imitati da Cotta smentirà il preconcetto secondo cui «nella poesia latina del Cinquecento, che sanzionò lo stato di cose ereditato dal secolo precedente, la presenza di Catullo si restrinse sostanzialmente ai carmi brevi del *Liber* e ai tipi metrici in essi impiegati – distico elegiaco, giambo, scazonte e specialmente l'endecasillabo falecio – adeguandosi all'opzione dello stesso Marziale, seguace del Catullo conciso, familiare, patetico e arguto, a scapito del poeta alessandrino degli epilli»⁴⁷. Se nel nostro autore vi è ancora una certa preponderanza di questo tipo di riferimenti ai carmi brevi di Catullo (ma ricordiamo che la produzione di Cotta è giunta decisamente mutila, perciò potremmo avere perso altre diverse preferenze), questo assunto diventa sempre meno calzante a mano a mano che la lirica neocatulliana si diffonde nel Cinquecento italiano e diventano più noti e imitati anche componimenti 'ardui' come gli epitalami e gli epilli.

I carmi d'amore di Giovanni Cotta: il ciclo di Licori

Il ciclo di Licori è la sezione dei carmi più attentamente e frequentemente analizzata dalla critica, perché al datato ma imprescindibile studio di Mistruzzi si è aggiunto l'acuto approfondimento dedicato ai carmi d'amore da parte di Fantazzi, il quale discute brevemente anche i versi rivolti a Marin Sanudo e a Verona⁴⁸. Le note di Parenti ai carmi di Cotta

⁴⁷ G. Parenti 2009, p. 63.

⁴⁸ C. Fantazzi 1980 offre una panoramica sui vari carmi del ciclo amoroso, trascurando gli altri pervenutici di Cotta. Egli nota come «an attentive reading of the lyrics to Lycoris in particular will reveal additional influences [oltre a Catullo] - a pizzico of Propertius, an Ovidian nuance, a pervading aura of Petrarch. It is interesting to observe how the transferral of Petrarchan diction and sentiments into Latin, not only in Cotta but in other Neo-Latin poets, gradually created a distinct Latin style, which was imitated in the rest of Europe, both in Latin and in the various vernaculars».

consentono anch'esse di ampliare l'apparato di commento, tento tuttavia di arricchire e approfondire l'esegesi dell'intertestualità catulliana, spesso solo menzionata.

Il carme 5, *Ad Lycorim*, propone un dialogo tra i due innamorati riecheggiante l'idillio tra Acme e Septimio del c. XLV, e Cotta mostra qui non solo di sapere contaminare diversi segmenti del *liber* di diverso contesto, ma anche di voler creare una situazione totalmente originale: di fronte alla richiesta del poeta di un *praemioolum mei laboris* (vv. 7-8), forse con sottinteso retroscena erotico, Licori risponde donando una ciocca di capelli. Da qui inizia il gioco poetico dei capelli come lacci infuocati (v. 29 *flammea vincla*) da cui il poeta si deve liberare, bruciandoli dentro al fuoco. La metafora dei capelli dell'amata che stringono il cuore è petrarchesca (cfr. 359, 56-57: «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo / - dich'io - ch'ancor mi stringe»), a dimostrazione di quanto l'esempio del Canzoniere sia presente nella poesia neolatina oltre che nella lirica italiana del Cotta⁴⁹. Si può inoltre osservare nella prima parte del carme l'abbondanza di pronomi personali (v. 1 *meam Lycorim*, v. 3 *mea Lycoris*, v. 7 *mea lux, mei laboris*, v. 8 *mei cordis*), che in contesto amoroso è cifra catulliana, mentre il rito di magia con cui il poeta vorrebbe gettare i capelli nel fuoco sembra ripercorrere la ritualità del c. XXXVI (vv. 18-20: *At vos interea venite in ignem, / pleni ruris et infacetiarum / annales Volusi, cacata carta*)⁵⁰, senza un puntuale richiamo testuale, ma con la medesima insistenza ritmica (vv. 27-28 *Comae flammeolae, subite flammas, / crines igneoli, venite in ignes*; 31-32: *ussistis nimis, ignei capilli, / nunc vos urimini et valet in ignes*)⁵¹. La chiusa epigrammatica del componimento è una ripresa variata da Catullo, perché *nam volo amare, non peruri* sostituisce il verbo *peruror* a *pereo* (XCII, 4 *verum dispeream nisi amo*): Cotta allude nascondendo la mano.

Il secondo carme per Licori (6) è un galante corteggiamento in cui il poeta propone all'amata di specchiarsi nei suoi occhi, perché essi la riflettono costantemente (vv. 1-2 *sive aliquid seu forte nihil mea lumina cernunt - / dixi - ea te semper, vita, referre mihi*)⁵². La ragazza pare però non credere alla promessa di fedeltà dell'uomo, così come Catullo, nel c. LXX, non si fidava delle parole di Lesbia, che sono scritte nel vento e nell'acqua (v. 4 *in vento et rapida*

⁴⁹ Molto affine nell'immagine poetica e forse allusivo a questo carme del Cotta è il sonetto del Tasso *Amando ardendo, a la mia donna io chiesi*: Tasso, *Rime*, 69, vv. 5-8: «Ella duo crini, ove i suoi lacci ha tesi / e dove intrica Amor quasi per gioco, / mi diè ne l'oro avvolti, e, in picciol loco / grand'incendio nascosto, io più m'accesi».

⁵⁰ Cfr. anche G. Parenti 2020, p. 354.

⁵¹ Si noti inoltre l'*hapax* di Cotta *igneolus* al v. 28, presente in latino solo nel cristiano Prudenzio e assente anche in età moderna. Al v. 27 *flammeolus* è anch'esso molto raro, ma si trova due volte in Pontano, *coniug.* 3, 4, 42 e 71, un epitalamio fortemente influenzato dai canti nuziali catulliani, e anche in Callimaco Esperiente, *carm.*, 19, 2.

⁵² «Se qualche cosa (o anche nessuna) vedono i miei occhi, - ti dissi - sempre mi riflettono te, vita mia» (trad. Parenti).

scribere oportet aqua). Mentre Fantazzi non si dilunga su questo componimento e parla soprattutto del *topos* di stampo petrarchista degli occhi specchio dell'anima, Parenti aggiunge qualche tessera catulliana (v. 5-6 *non mihi credis amanti? [...] crede* come in Catull. XII, 6 *non credis mihi? crede Pollioni*; v. 9 *dispeream nisi* come in Catull. XCII, 2 *Lesbia me dispeream nisi amat* e 4 *verum dispeream nisi amo*), ma è l'intera arguta costruzione, il giocoso inganno del poeta all'amata a ricordarci dell'amabile atmosfera in cui Catullo strappa un bacio dalle labbra di Giovenzio (c. XCIX). Se la ragazza non gli crede, che provi ad avvicinarsi ai suoi occhi e baciarli: così, il poeta potrà darle un bacio ogni volta che lo vorrà (v. 12: *ubi mi libeat, dem tibi basiolum*). Cotta dissemina tessere provenienti da carmi differenti ma soprattutto allude al mondo poetico del veronese, alle situazioni rappresentate nei suoi versi, lasciando ben esposto il singolo riferimento linguistico mentre nasconde l'ipotesto nel suo complesso.

Il terzo componimento *Ad Lycorim* (7) è improntato sull'esempio di tre differenti carmi di Pontano⁵³. All'inizio il poeta invita la donna a coprire le sue bellezze, capaci di rapirgli l'anima se svelate. Nella seconda parte del componimento figura una nuova arguzia: Cotta chiede di vedere il 'piccolo candido piede' (vv. 13-14: «*Tolle, precor, tunicam tantillum et pascere ocellos / in pede languentes me sine candidulo*»), che è da solo sufficiente a conquistarlo. Perfino un dito basterebbe a farlo prostrare ai piedi della donna. Il pensiero va anche certamente a Catull. LXVIII, 70-71 *mea se molli candida diva pede / intulit*, ma in ogni caso il vero ipotesto è il carme *Ad Lydiam*, attribuito nel Rinascimento a Cornelio Gallo, cui si è già accennato. La richiesta è in quel caso di esporre le bellezze (*pande* ai vv. 5, 7, 9 e 11; *porrige* al 13), ma nel finale l'istanza è invertita (*conde papillas* ai vv. 18 e 22), perché l'animo di chi canta è distrutto, tramortito dalla grazia della fanciulla. Pontano imita questo modello, probabilmente credendolo ancora un autentico Cornelio Gallo⁵⁴, e dopo di lui Cotta, forse anche per il legame onomastico rappresentato da Licori, contamina Pontano e il testo pseudo-classico⁵⁵. In questo modo il veronese gareggia con il maestro partenopeo, sebbene si tratti del carme meno catulliano tra quelli del ciclo di Licori, sia per lingua sia per tono e atmosfera

⁵³ Così spiega nell'introduzione al carme G. Parenti 2020. In particolare, si tratta di *Hendec.* II, V, 5-15 (vv. 5-6: *Ne tu ne, mea, collige, evagari / Ad frontem sine, diffuat capillus*, vv. 12-13 *Iam tu iam, mea, collige et repone, / Crinem contege, subliga et capillum*); *Hendec.* I, IV, 1-14 (v. 1 *Praedico, tege candidas papillas*) e *Parthen.* I, II, 15-16 (*verum mihi magna petenti / contingat niveo pectore posse frui*).

⁵⁴ Cfr. P. White 2019.

⁵⁵ Così anche C. Fantazzi 1980, pp. 1114-1115, che aggiunge che nel componimento del falso Gallo «there is little that could be called catullan or classical in any sense in the latinity of the poem». Concordiamo almeno in parte con questa affermazione, perché il manierismo del componimento sembra distante dal gusto antico, così come la descrizione delle bellezze della donna, dai caratteri stereotipati; eppure, almeno un elemento è classico, anzi catulliano: l'aggettivo *semimortuus*, che nel c. L, 15 è attribuito alle membra del poeta esauste, sfinite dal furore poetico che lo ha preso durante la gara di composizione con Calvo.

generale. L'avverbio *tantillum*, come ricorda Fantazzi, è rarissimo e utilizzato solo da Plauto, Terenzio e Catullo XCIX, 6 in epoca classica, ma è più diffuso nell'Umanesimo e nel Rinascimento. Forse vagamente allusive solo le espressioni *ocellos languentes* (vv. 13-14, cfr. *languida lumina* in Catull. LXIV, 219-220) e *omnes mi face delicias* (v. 22, cfr. *uno in Septimio fidelis Acme / facit delicias libidinisque*, Catull. XLV, 23-24), ma l'ispirazione di Cotta è in questo caso veramente innovativa: tessere classiche e allusioni moderne danno vita a un componimento equilibrato e ben costruito in tutte le sue sezioni.

L'ultimo carme dedicato a Licori (8) è invece il più catulliano del gruppo e si apre con un chiaro riferimento: questa volta, almeno apparentemente, Cotta non nasconde la mano che manovra la tecnica intertestuale. *O factum lacrimabile atque acerbum!* - nel segno dell'epicedio del *passer* si apre il c. 8, che poi continua con riprese puntuali da altri carmi del *liber*, per cui rinviando all'analisi di Fantazzi⁵⁶: ci limitiamo ad aggiungere un richiamo presente nel verso che chiude il carme, *aestuosa anima aestuosiore*, costruito poliptotico con valore di superlativo come il catulliano *ebriosa acino ebriosoris* di XXVII, 4⁵⁷.

Per il carme 15 *Ad sodales*, un commiato dagli amici Navagero e Giovan Battista della Torre, in cui Cotta allude a più riprese ai carmi catulliani, rimandiamo alla recente ricerca di Stefania Voce⁵⁸ e alle note di Parenti, che esauriscono lo studio dell'intertestualità nel componimento che chiude la raccolta. In particolare, si mostra la rilevanza dell'esempio catulliano dal punto di vista metrico e strutturale, in quanto la clausola *Iam valete, boni mei sodales* è ripetuta in avvio e conclusione per creare una struttura ad anello, richiamando alla

⁵⁶ C. Fantazzi 1980, pp. 1112-1113. Il carme venne riconosciuto e apprezzato come catulliano da Giulio Cesare Scaligero, poeta e umanista che trascorse in Francia buona parte della sua vita e scrisse una sezione dei suoi *Poemata* intitolata *Manes Catulliani*, improntata sull'esempio di Catullo. Il suo giudizio sulla poesia di Cotta è generalmente negativo; si salvano, a suo parere, i due componimenti in endecasillabi a Licori (*Amo quod fateor, meam Lycorim* e *O factum lacrimabile atque acerbum*) e quello in distici sempre per la stessa ragazza (*Ne tua, ne mea mi cane carmina, cara Lycori*), vedi Giulio Cesare Scaligero 1561, p. 307: *COTTA quum sese ad Catulli mollitiem totum effinxisset: tantam numerorum nequitiam addidit, ut etiam affectasse palam sit. Epigrammata igitur duo, versibus hendecasyllabis conscripta, et illius expriment, et catullianorum explent animum. Quare in illis quod mutem non habeo. At eiusdem lyricum de Liviano indignum sane quod legatur. Namque et durum est, et laxum. Elegiacum epigramma ad Lycorim adeo molle est, ut vel conatum, vel etiam vota superarit. Tantum enim habet amatoriarum gratiarum: ut nihil addi, nihil demi, nihil mutari eo in genere dicendi possit.*

⁵⁷ Per questo accostamento vedi anche la nota *ad loc.* in G. Parenti 2020 e lo studio di V. Mistruzzi 1924, p. 75, da cui derivano gran parte degli approfondimenti successivi, dove egli specifica che in molti casi «non si può parlare di studiata imitazione, tanto meno poi di plagio. Tocca sovente anche a' poeti migliori, ben lontani dal pensiero di rubare altrui, di riprodurre nei loro canti immagini, emistichi e talvolta interi versi dai maestri maggiormente studiati e divenuti, per dire così, parte di loro stessi. Così è toccato al nostro poeta ed a qualche altro poeta del Rinascimento, sebbene tra i catulliani contemporanei il Cotta sia, in fatto di reminiscenze, tra i più parchi». Si può forse intravedere in queste considerazioni del Mistruzzi un'intuizione della tendenza critica che si strutturerà nella più recente teoria della ricezione. Per il testo di Catull. XXVII, 4 seguono D. Kiss con *ebriosa acino ebriosoris*, contro l'*ebria acina* di A. Fo 2018, che è correzione ottocentesca poi adottata da molti editori. In Partenio si leggeva *ebriosa acina*.

⁵⁸ S. Voce 2011.

mente i carmi XXXVI e LII di Catullo⁵⁹. Infine, viene giustamente sottolineato come Cotta voglia competere con il modello sostituendo al fortunato nesso *candidi soles* di Catullo VIII il suo *candidi sodales*, in cui l'assonanza invita all'agnizione della reminiscenza.

I carmi ai sodali e Cosmo Anisio

Mi soffermerò più a lungo sui due carmi meno studiati dalla critica⁶⁰, *Ad Anysium* e *Ad Gevaras fratres*, entrambi utili per capire come nell'ambiente napoletano del primo Cinquecento numerosi poeti interagissero come i *sodales* della cerchia di Catullo, scambiandosi poesie per lingua e temi affini a quelle del Veronese. In questo caso riporto entrambi i testi e indago la produzione poetica degli stessi destinatari, che vedremo rivelarsi anch'essa ispirata a Catullo⁶¹.

Ad Anysium

*Ambo dulcia, ne verere, et idem
salsa scribimus ambo, docte Anysi.
Scis quae, uti sumus uno amore iuncti,
uno carmina scribimus libello;
scis cervum quoque, quem sibi educarunt, 5
suum ut Silvia delicata virgo,
nostri filiulae boni Gevarae:
ille tam cupide illa devoravit,
ut omni sale salsiora et omni
posses noscere dulciora melle. 10
O testem lepidum, bonique Anysi
raram carminis approbationem!*⁶²

⁵⁹ XXXVI 1 e 20: *Annales Volusi, cacata carta* e LII 1 e 4: *Quid est, Catulle? Quid moraris emori?*

⁶⁰ C. Fantazzi 1980, p. 1109, dichiara apertamente di passare oltre e di non essere interessato ad approfondire: «Other less significant poems shall not detain us here, including two occasional pieces dedicated to companions of the Pontano Academy».

⁶¹ Cfr. il commento di G. Banterle 1954, p. 11: «nei primi - due "scherzi" di gusto catulliano - sembra invece rivivere la fanciullesca esuberanza di Catullo che, nell'effusione dell'animo con gli amici, cercava la gioia e la spensieratezza proprie dell'età giovanile».

⁶² «All'Anisio. Scriviamo - non c'è dubbio - tutti e due dolci versi e, tutti e due, poeta Anisio, versi spiritosi, e sai - grandi amici che siamo - che i nostri carmi li ricopiamo nello stesso quaderno; ma anche sai che c'è un cervo, allevato, come fece la leggiadra Silvia col suo, dalle figlie del nostro prode Guevara: tanto di gusto quel cervo divorò i nostri versi da poterli credere davvero più saporiti del sale e più dolci del miele. Oh raffinato intenditore, oh che squisito assenso ai versi del mio Anisio!» (trad. Parenti).

Uno scherzo gioviale con l'amico Cosmo⁶³ Anisio assume le forme di una situazione catulliana, precisamente ispirata al c. L, in cui Catullo e Calvo trascorrono la giornata tra scherzi e vino, scrivendo poesie leggere, varie per metri e argomenti⁶⁴. La reciprocità del rapporto tra Cotta e Anisio è descritta anche retoricamente attraverso le ripetizioni di *ambo* e *uno*, mentre la loro creazione poetica è caratterizzata da termini chiaramente allusivi come *dulcis* e *salsus* oltre ad essere contenuta in un unico *libello* (cfr. Catull. I, 1). I due aggettivi sono usati al grado comparativo e uniti con un gioco di poliptoti e metafore catulliane (per *salsiora sale* cfr. il già citato *ebriosa acino ebriosoris*, per *dulciora melle* cfr. XCIX, 1-2 *Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi, / suaviolum dulci dulcius ambrosia*). Come si nota, il richiamo testuale non è un calco dall'antico, ma una sua rivisitazione: Cotta, a differenza di altri contemporanei, non si limita a inserire tessere linguistiche in nuovi contesti, ma modifica il testo classico mentre lo utilizza. Così egli si differenzia rispetto a buona parte della produzione neocatulliana, e forse proprio per questo fu particolarmente apprezzato e gli fu riconosciuta la capacità di rivaleggiare davvero con Catullo, grazie a un tono catulliano onnipresente ma mai troppo invasivo. Secondo Parenti «Cotta allude a Catullo deludendo le attese erudite dell'imitazione diretta»⁶⁵, tanto che «la sua scrittura sembrerebbe sfiorare l'apocrifo catulliano, se la tematica nuova non fosse lì a ricordarci che abbiamo a che fare con un poeta del Cinquecento»⁶⁶. Come evidenziato con questi primi esempi, il discorso non riguarda solamente i carmi d'amore, notoriamente i più imitati da Catullo nel secolo precedente, ma si estende all'intera produzione del Cotta.

L'arguzia del cervo che divora i versi è innovativa, ma contiene al suo interno un richiamo all'*Eneide*⁶⁷, dove Silvia, figlia di Tirro, pastore del re Latino, aveva allevato un cervo così come ora fanno le figlie di Antonio Guevara, nobile napoletano presso cui Cotta si stabilisce per un certo periodo⁶⁸. Si noti come lo stratagemma poetico che vede un animale inghiottire versi "saporiti, dolci" è utilizzato anche da Pierio Valeriano, studioso di Catullo, nel suo poemetto *Carpio*; in quel caso alcune pergamene del veronese, cadute nel lago Benaco (Garda), diventano pesci che si cibano della poesia catulliana⁶⁹. Allo stesso modo il cervo di

⁶³ G. Parenti 2020, p. 385, afferma che «non vi è dubbio che il destinatario di questi endecasillabi sia invece il fratello (di Giano Anisio) Cosmo, che è anche l'oggetto della burla raccontata nel componimento successivo, sempre in faleci». Vedremo però come entrambi i fratelli abbiano legami con Cotta, documentati anche grazie ai loro componimenti, e siano entrambi imitatori di Catullo.

⁶⁴ Vv. 1-6: *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis, / ut convenerat esse delicatos: / scribens versiculos uterque nostrum / ludebat numero modo hoc modo illoc, / reddens mutua per iocum atque vinum.*

⁶⁵ G. Parenti 2020, p. 341.

⁶⁶ G. Parenti 1990, p. 29.

⁶⁷ Si tratta di Verg., *Aen.* 7, 483-492.

⁶⁸ Vedi V. Mistruzzi 1924, pp. 15-16.

⁶⁹ Per ulteriori informazioni su questo interessante e particolare componimento, fortemente influenzato dal testo catulliano, vedi G. Parenti 2009, pp. 95-100 e soprattutto G. Parenti 2020, pp. 94-121, dove si legge l'intero testo

Cotta, dopo aver inghiottito i versi dell'Anisio, può esser definito *lepidus* con un aggettivo tipicamente catulliano. Infine, negli ultimi versi si intravede una sfumatura sarcastica non colta dalla critica: l'approvazione alla poesia del *sodalis* Anisio è data in fin dei conti da un animale che ne mastica le carte; dietro all'elogio potrebbe dunque celarsi un arguto gioco tra amici, o meglio compagni, della cerchia napoletana. Se *raram* fosse interpretato non come "straordinario" ma nella più comune accezione di "non frequente", potrebbe esserci un equivoco simil-catulliano a conferma della nostra ipotesi. Si tratta, in fondo, di sensibilità di lettura personali, perciò è opportuno ricordare che, anche ammettendo lo scherzo conclusivo, si tratterebbe di un gioviale scambio letterario sebbene, dalle scarse notizie biografiche, non trapeli notizia di alcun dissidio tra i due compagni. Del resto, anche il c. L di Catullo si conclude con un'iperbolica minaccia: se Calvo non prenderà sul serio le struggenti parole del nuovo componimento, sarà la stessa Nemese a punirlo.

Il secondo carme che trascrivo è un mordace scherzo diretto al medesimo Cosmo Anisio, ingannato per mezzo di uno stratagemma che riecheggia Catullo: nel carme XXXV, il poeta invitava un certo Cecilio, personaggio sulla cui identificazione ancora si discute⁷⁰, ad andare a Verona, nonostante egli fosse trattenuto da una ragazza rapita dalla *venustas* della sua poesia. Ancora una volta Cotta ammicca al lettore, descrivendo una situazione simile a quella del *liber* ma ribaltandone i contenuti. Qui l'invito non deriva più, come in Catullo, dal desiderio di trascorrere del tempo con un amico e comunicargli delle notizie importanti, ma dal tentativo di ingannarlo per poter condividere il terribile soggiorno ad Apice.

Ad Gevaras fratres

*Ridete, o lepidi mei Gevarae,
et vestri facinus probate Cottae.
Dum suae Anysius mihi puellae
partem pernegat, hunc ego a puella
huc in exilium ad Caloris amnem 5
traxi blanditiis bonisque verbis,
quasi ad delicias novas vocarem.
Hic hunc molliculum atque delicatum,
probe testibus arbitrisque vobis,
Apici volo macerare in aestu, 10*

tradotto e commentato accuratamente. Inoltre, aggiunge dettagli sulla storia del carpione e della sua «fama» gastronomica anche S. Gentili 2021.

⁷⁰ Ma un'interpretazione in chiave ironica del carme, in cui il poeta autore del poema sulla *Dindymi domina* sarebbe lo stesso Catullo, e non dell'ignoto Cecilio, che se ne sarebbe ascritto il merito, viene avanzata in G. G. Biondi 1998, che ricostruisce anche la storia dell'interpretazione del carme XXXV.

*usto ut ore peraridoque vultu
reversum tenera horreat puella.
Sic evenit Anysio, quod aiunt,
tota perdere, tota qui requirunt.*⁷¹

L'avvio del carne, *Ridete, o lepidi mei Gevarae*, non ha nulla a che vedere linguisticamente con Catullo, ma metrica e struttura corrispondono in questo caso al *Lugete, o Veneres Cupidinesque* (III, 1), anch'esso in faleci e anch'esso composto da un imperativo e da vocativi⁷². Cotta sembra ancora alludere variando totalmente il contesto e disilludendo l'attesa di rifacimenti puntuali. Gli aggettivi *molliculus* e *delicatus* sono anch'essi catulliani, in particolare il primo è presente nel latino classico solo in Plauto e Catullo, mentre tra i contemporanei di Cotta è ben più frequente e sembra ormai divenuto una cifra di poesia neocatulliana. Tuttavia, ancora una volta il contesto è ben diverso rispetto al modello: se ora troviamo l'aggettivo attribuito scherzosamente all'amico Anisio, in Catull. XVI *molliculi* erano i versi stessi del poeta secondo le accuse di Aurelio e Furio, con accezione dunque dispregiativa molto più forte. Si esaurisce qui la ripresa puntuale del veronese nei faleci per i fratelli Guevara, ma è soprattutto l'atmosfera complessiva dell'amicizia inclusiva che fa rivivere il modello, non tanto la lingua né il contesto, totalmente nuovo e legato alla quotidianità dell'epoca.

Abbiamo notizia di come l'inganno del Cotta faccia riferimento a un fatto reale: non si tratta di un semplice *lusus* letterario, perché proprio Cosmo Anisio si lamenta di questo soggiorno in un carne dei suoi *Cosmi Anysii Poemata*, anch'esso di sapore catulliano per lingua e contenuti⁷³. Che si trattasse di un gioco letterario, oltre che di un raffinato scambio di versi, e che quindi l'episodio occasionale avesse fornito il materiale per una sorta di 'apocrifo' della cerchia di Catullo?

Ad Bernardinum Livianum⁷⁴

Heu quis me miserum deus malignus

⁷¹ «Ai fratelli Guevara. Ridete, cortesi amici, Guevara, applaudite, al bel colpo del vostro Cotta. Poiché ostinato l'Anisio si rifiutava di fare a mezzo con me della sua ragazza, io qui sulle rive del Calore, lo attrassi con dolci parole e moine in esilio da lei: pareva lo invitassi a chissà quali piaceri. Qui, questo azzimato damerino lo voglio (ne sarete arbitri voi e testimoni) arrostito all'afa di Apice perché ritornando tutto bruciacciato, il viso strinato, faccia ribrezzo alla schifiltosa fanciulla. Come dice il proverbio? "chi troppo vuole nulla stringe". Bene, questo è toccato all'Anisio» (trad. Parenti).

⁷² Si potrebbe anche aggiungere (pur con la diversità del metro) XXXI, 14 *ridete, quidquid est domi cachinnorum*, che esprime la gioia di Catullo per il ritorno a Sirmione dopo il viaggio in Bitinia.

⁷³ Il carne di risposta di Cosmo Anisio è riportato anche nell'antologia di G. Parenti 2020, p. 389: Cosmo Anisio 1533, cc. 5v-6r.

⁷⁴ I testi di Cosmo, e più avanti quelli di Giano, sono presi dalle loro edizioni cinquecentesche (cfr. Cosmo Anisio 1533). Ho apportato alcune correzioni alla punteggiatura laddove l'originale sembra inficiare la comprensione.

*heu quis me abstulit a mea Cicella,
 quis mi surripuit meam Cicellam?
 Eram Parthenopes sinu in beato
 inter illecebras iocosque mollis, 5
 blanda ubi Venus, et tener Cupido
 aurea face et aureis sagittis,
 ardentum segetes serunt amorum.
 Hic ignis meus est, mea hic Cicella,
 quae me urat licet atque perdat urens, 10
 amo hanc perdit et usque et usque amabo.
 At nunc Tartareas misellus inter
 Megaeras teneor: vale o Cicella,
 non posthac tuum Anysium videbis,
 ni spes unica Livianus ad te 15
 his illum evocet a malis tenebris.
 Cotta me perdidit misellum,
 Cotta qui, exilium ut suum levaret,
 blandis colloquiis suavibusque
 me in mali Apitii retrusit antra, 20
 o malum Apitium, meumque funus.⁷⁵*

Il ricordo dell'avventura di Cosmo è scritto in endecasillabi faleci, verso catulliano per eccellenza agli occhi degli imitatori moderni⁷⁶, e contiene diverse reminiscenze del *liber*, così come le aveva il carme di “invito” del Cotta. Per descrivere un avvenimento realmente accaduto, e che probabilmente ha suscitato una grande ilarità in Cotta e un vero fastidio nell'ingannato Anisio, partono entrambi da Catullo, rivisitando il contesto del c. XXXV, in cui Cecilio era invitato a lasciare la sua ragazza per raggiungere l'amico, immettendovi nuovi significati. Cosmo Anisio, giunto ad Apice, dove Cotta lo aveva chiamato, si lamenta per l'inganno e per l'addio forzato alla sua adorata Cicella. Egli ricorda il tempo trascorso a Napoli come una sorta di *passer* tra le braccia della sua donna, sebbene in questo caso la sicura

⁷⁵ «A Bernardino Liviano. Ah, me infelice, quale dio malvagio, ah, chi mi ha portato via dalla mia Cicella, chi mi ha sottratto la mia Cicella? Ero nel felice grembo di Napoli tra piaceri e teneri giochi, dove la dolce Venere e il delicato Cupido, con la torcia e le frecce dorate, seminano le messi degli ardenti amori. Lì è la mia fiamma, lì la mia Cicella, che sebbene mi consumi e consumandomi mi rovini, io amo perdutamente e la amerò ancora e ancora. Ma ora vengo trattenuto, infelice, tra le Megere del Tartaro: addio Cicella, non vedrai più il tuo Anisio, se Liviano, unica speranza, non lo richiamerà a te da queste oscure tenebre. Cotta rovinò me, infelice, Cotta che, per alleviare il suo esilio, mi spinse con discorsi allettanti e suadenti nelle grotte della tremenda Apice, o Apice tremenda, e mia rovina».

⁷⁶ Cfr. J. H. Gaisser 1993, p. 225, che cita la definizione che il Pontano dà dei suoi versi neocatulliani, scritti per lo più in endecasillabi: *saltat versiculis canens minutis / hoc, quod non sonuere mille ab annis / Musarum citharae et Lyaei puellae* (Pontano, *Am.* 1, 28, 12-14). Anche nel resto della bibliografia sulla poesia neocatulliana, tra cui almeno i vari studi di G. Parenti, si rimarca a più riprese l'importanza dell'endecasillabo falecio come carattere distintivo e frequente spia di una volontà di emulazione di Catullo.

reminiscenza catulliana sia filtrata sul piano linguistico dalle poesie di Pontano (cfr. in particolare *hendec.* 1, 18, 28: *Dulcisque illecebras, iocosque molles*). Il v. 11, *amo hanc perdit et usque et usque amabo*, ostenta una raffinata trama fonica, in cui le sinalefi accelerano il ritmo descrivendo la continuità della passione per Cicella, ma evidenziando al contempo la ripresa catulliana. Il nesso *amare perdit* è presente nel latino classico solo in Terenzio⁷⁷ e due volte in Catullo (c. XLV, 3 Settimio rivolto ad Acme: *Ni te perdit amo atque amare porro*; c. CIV, 3: *Non potui, nec, si possem, tam perdit amarem*), mai negli umanisti precedenti Cosmo, mentre si trova in seguito in alcuni poeti di inizio Cinquecento, ma da cui difficilmente egli può aver preso spunto, come Ariosto e Nicolò D'Arco, di cui tratteremo nei prossimi capitoli⁷⁸. Pare dunque sicura la ripresa del modulo colto direttamente da Catullo, probabilmente dal carne di Acme e Septimio, piuttosto apprezzato all'epoca per toni e tematica: si noti infatti che *amare porro*, la continuazione del verso catulliano, viene convertito in *usque et usque amabo*, che ha lo stesso significato e sembra parafrasare l'avverbio *porro* usato nel modello.

L'addio a Cicella (v. 13), dall'esasperato tono patetico, sembra palesare una nuova reminiscenza, questa volta del Catullo che diceva addio alla sua Lesbia nel c. VIII, 12 *Vale puella, iam Catullus obdurat*: ma se in quel caso si trattava di un dissidio profondo tra i due innamorati, Anisio si riferisce in realtà a una lontananza forzata e probabilmente temporanea, con profonda differenza nel livello di coinvolgimento e di sofferenza. D'altra parte, la condizione di Cosmo lontano da Napoli è simile a quella del *passer* nell'oltretomba: vv. 12-13 *At nunc Tartareas misellus inter / Megaeras teneor* con *misellum* al v. 17 che chiude la terribile esperienza (cfr. Catull. III, 13-14 *malae tenebrae / Orci* e 16 *O miselle passer*).

L'invito di Cotta ad Apice e lo scoramento lì provato da Cosmo Anisio, lontano dalla sua Cicella, sono componimenti apparentemente occasionali, quotidiani, scherzi tra amici, ma rivelano una ricercata e fitta intertestualità che si instaura per lo più sull'esempio catulliano⁷⁹.

⁷⁷ Così nell'edizione oxoniense, *Phorm.* 82: *hanc amare coepit perdit* (ardere: Arruntius Celsus (*ut vid.*) ap. Charis. p. 213 K.: amare ω).

⁷⁸ I componimenti di Ariosto sono probabilmente di poco precedenti i carmi di Cosmo, ma difficilmente egli poté basarsi sul quell'esempio, a causa della circolazione limitata dei versi giovanili di Ludovico. Un'unica ricorrenza precedente Cosmo si trova in Alessandro Braccesi, *carm.* 1, 21, 3: *Rumor ait Mariam te perdit amare puellam*; Braccesi scriveva a Firenze ed era allievo di Cristoforo Landino, nella cui *Xandra* (1443/4) si trovano alcune delle prime reminiscenze catulliane del Quattrocento (cfr. W. Ludwig 1989, p. 172 e J. H. Gaisser 1993, pp. 215-220). Tuttavia, neppure in questo caso siamo certi che Cosmo conoscesse il verso del Braccesi. L'edizione critica delle sue raccolte è A. Perosa 1943.

⁷⁹ Non si può dunque accettare il giudizio sul carne *Ad Gevaras fratres* dato da V. Mistruzzi 1924, p. 65, secondo cui si tratta di «un epigramma solcato da uno spirito così fine che non è possibile trattenerci dal sorridere ed è tanto più efficace in quanto è scevro da qualsiasi studio della forma». Vi è ovviamente studio, come vi era nei componimenti catulliani: proprio in questa apparente semplicità dei carmi risiede parte del fascino degli epigrammi.

Altre volte i due si scambiarono componimenti, come *sodales* della stessa cerchia, parlando d'amore e di poesia. Se infatti non possediamo che una piccola parte della produzione di Cotta, nella cinquecentina contenente i testi di Cosmo, sfuggita all'attenzione della critica forse perché contenente carmi ritenuti poco curati o originali, incontriamo altri riferimenti al poeta di Legnago. All'interno dei *Cosmi Anysii Poemata* si trovano peraltro tre componimenti dello stesso Cotta (cc. 6r-7v), il 3, il 7 e l'8, ovvero uno di quelli per Licori e i due di cui abbiamo appena trattato, riguardanti l'Anisio stesso. Essi sarebbero poi confluiti nelle edizioni dei *Carmina Quinque Illustrium Poetarum* già menzionate, in cui Cotta ebbe l'onore di essere incluso.

Cosmo giustifica esplicitamente la presenza di carmi del Cotta all'interno della sua raccolta:

Ad Lectorem de Cotta (c. 7r)

*Si qua mei Cottae occurrunt Epigrammata lector
ne factum esse puta hoc ambitione mea.
Audi iacturam, periit Cotta, et periere
tot scripta, in coelum quae bona Musa tulit.
Pauca haec suppressere haud visum, puto candide lector 5
laudabis studium consiliumque meum⁸⁰.*

L'amicizia tra i due è tale da spingere Cosmo a pubblicare alcuni carmi a lui noti per ovviare, almeno parzialmente, alla perdita di buona parte dei componimenti dopo la morte precoce dell'amico. L'ampia edizione si apre peraltro nel segno del fratello Giano⁸¹, di Catullo⁸² e di Cotta stesso, a nuova dimostrazione di quanto stretto fosse il legame d'amicizia tra i *sodales* e di come Cosmo sentisse di dover rendere omaggio anche al modello classico fin dal primo verso. Mi limito in questa sede a osservare alcuni componimenti 'catulliani' e i riferimenti al Cotta, per poi procedere nello stesso intento con l'altrettanto ponderosa edizione di Giano Anisio, anch'egli *sodalis* di Cotta ed emulo di Catullo⁸³. I componimenti dei due fratelli Anisio

⁸⁰ «Al lettore su Cotta. Se in qualche pagina ti imbatti in epigrammi del mio Cotta, lettore, non credere che questo sia dovuto a un mio desiderio di popolarità. Senti la sventura, è morto Cotta, e sono perduti tanti scritti che la Musa benevola ha portato in cielo. Non mi è sembrato opportuno trascurare questi pochi: benevolo lettore, loderai, credo, la mia passione e la mia decisione».

⁸¹ c.1 *Ut suum Castorem Pollux, ita Ianum Anysium fratrem Cosmus per eadem fere vestigia est secutus. Tu lector ut imitationem ita mutuuum agnosce amorem. Vale.* Decisamente interessante, sebbene non si trovi in un trattato di poetica e non abbia dunque decise sfumature metaletterarie, l'accostamento tra l'*imitatio* e l'*amor*, come se l'imitazione poetica costituisse un atto d'amore.

⁸² Nel primo verso del primo componimento *Ad Pompeium Columnam* troviamo il nome di Catullo: *te sibi praeferrere Flaccus doctusque Catullus / iusserunt usque a sedibus Elysiis, / scripta quibus noster Ianus sua noncupat, istis / praeteritis magnis divitibusque viris [...]*; inoltre, alla c. 2v Cosmo definisce *nugae* le sue poesie.

⁸³ Le raccolte dei due fratelli non dispongono di un'edizione critica: i loro componimenti si trovano solo sulle cinquecentine in versione integrale col solo testo latino. Fornisco una mia traduzione, nella consapevolezza che

non dispongono di edizioni moderne e li traduco qui per la prima volta; uno studio ad essi dedicato potrebbe illustrare i loro rapporti non solo con Catullo ma con gli altri esponenti della cerchia pontaniana e fornire informazioni sul panorama letterario della Napoli d'inizio Cinquecento.

Il primo carme dedicato a Cotta figura all'inizio del primo libro. Si tratta di un invito a cena e di un'offerta di ospitalità:

Ad Cottam Veronensem, c. 3r

*Cotta, quem faciles amant Camoenae
atque amant itidem qui amant Camoenas
etsi istic genio beatiore
inter ambrosias dapes, et inter
recensens atavos vetus Falernum, 5
alta in atria Ianuariorum
hospes acciperis, facetiasque
et sales lepidi senis recondis;
hic apud tenues meos penates
inter Pythagorae accubationes, 10
ac coenas Lacedemonis Lycurgi,
Simplex hospitium tibi est paratum
laetumque et nitidum atque amore plenum.
Haec sunt, quae tibi amice pollicetur
cordis ex adyto vetus sodalis.⁸⁴ 15*

Come si nota in questo carme, i versi di Cosmo, specialmente nelle sezioni iniziali, prevedono situazioni dal sapore catulliano, di condivisione di vita quotidiana con gli amici. In questo caso, l'invito a godere di una cena frugale in casa, rifiutando le lusinghe di ambienti più nobili, sembra richiamare anche l'Orazio delle Odi, e in ogni caso non si notano legami linguistici con il *liber*, se non XXVII, 1, *vetuli Falerni*, un'allusione piuttosto labile in quanto isolata. Tuttavia il tessuto lessicale è catulliano: si vedano infatti *beatiore* intensivo in clausola (cfr. Catull. IX, 10 e X, 14), *facetias*, *sales* e *lepidus*, tutti termini che rimandano chiaramente al veronese. Inoltre, l'atmosfera della *sodalitas* letteraria tra Cosmo e Cotta nasconde, dietro a una dichiarazione di profonda amicizia, un'allusione a Catullo, e in particolare al c. XIII,

queste raccolte avrebbero bisogno di edizioni critiche adeguate. Qui il mio scopo è solo quello di mostrare le relazioni 'catulliane' tra i *sodales* di Cotta.

⁸⁴ «Al veronese Cotta. Cotta, che amano le Muse gentili e che allo stesso modo amano coloro che amano le Muse, anche se li, alquanto felicemente sei ricevuto come ospite nelle grandi sale dei Gennari, in mezzo a banchetti d'ambrosia e tra bicchieri di vecchio Falerno mentre rievocavi gli antenati e tenevi in serbo anche gli scherzi e le arguzie di un gradevole vecchio, qui presso i miei umili Penati, tra simposi di Pitagora e cene del Lacedemone Licurgo, è pronta per te un'ospitalità frugale, lieta, accurata e piena d'amore. Queste sono le cose che un vecchio sodale offre a te, amico, dal profondo del cuore».

riguardante il singolare invito a pranzo indirizzato a Fabullo che dovrà portarsi tutto il necessario data l'assoluta povertà del suo ospite.

Il secondo carme rivolto al Legnaghese segue immediatamente i carmi di Cotta stesso contenuti nell'edizione, e ci fornisce nuove informazioni sulla storia amorosa con Licori:

Ad Cottam, cc. 7r-7v
Siccine improba te Lycoris urit,
siccine improba perdidit Lycoris.
Cotta, Cotta miserrime omnium, qui
lascivis capiuntur a puellis,
si vere hendecasyllabi queruntur. 5
Aut idem lepidissime omnium, qui
scatent illecebris facetiarum,
si vere hendecasyllabi iocantur,
quos misti mihi melle dulciores.
Tu cum quid nemus obstrepit comatum, 10
commotum Zephyro alitumve penna,
illuc⁸⁵ te rapis ad tuam Lycorin.
Tu quodcunque, oculis vides, Lycorin
vides, et volucris potest quod esse
cogitabile cogitatione 15
est Lycoris, ut omnium bonorum
sit dux atque eadem omnium malorum.
Haec flamma facit aestues furenti,
haec gelu facit algeas rigenti,
haec te Tartara deiicit sub ima. 20
Haec te deliciis alit deorum,
haec te sydera tollit ad suprema.
O prorsus miser, aut beate, Cotta.⁸⁶

Molto interessante notare che la poesia di Cotta è identificata dall'Anisio con il termine *hendecasyllabi*, ovvero con il metro tipicamente neocatulliano, anche se, come abbiamo notato, ciò che ci è pervenuto di Cotta è scritto in metri vari, non solo faleci⁸⁷. Inoltre, i quattro carmi su Licori che possediamo dipingono tutti una relazione felice, mentre qui Cosmo ci parla di un'alternanza costante di sentimenti, di passaggi repentini da disperazione a gioia assoluta.

⁸⁵ Sulla cinquecentina si legge *illum*, che non ha senso. *Illuc* si trova anche nel testo di F. Federici 1809, p. 77, che propone i commenti di Gaetano Volpi e i testi in lode del Cotta.

⁸⁶ «A Cotta. Così, dunque, la cattiva Licori ti brucia, così dunque la cattiva Licori ti ha rovinato. Cotta, Cotta, il più triste di tutti coloro che vengono rapiti da ragazze lascive, se i tuoi endecasillabi si lamentano con sincerità, oppure proprio tu, il più spiritoso di tutti coloro che sprizzano il fascino delle arguzie, se scherzano con sincerità gli endecasillabi che mi hai inviato, più dolci del miele. Tu, quando un qualche bosco chiamato risuona, mosso dallo Zefiro o dall'ala degli uccelli, li ti lasci trasportare, verso la tua Licori. Qualsiasi cosa tu veda con gli occhi, tu vedi Licori, e ciò che può essere pensabile con un rapido pensiero è Licori, così che lei è guida a ogni bene e a ogni male allo stesso tempo. Lei fa sì che avvampi d'una fiamma furiosa, lei fa sì che tu congeli d'un rigido freddo, lei ti fa cadere nella profondità del Tartaro, lei ti nutre con le delizie degli dèi, lei ti innalza fino alla volta celeste. O davvero sventurato, o davvero beato, Cotta!».

⁸⁷ Sono in faleci i cc. 5 e 8 a Licori, 10 e 11 *ad Anysium* e *Ad Gevaras fratres* e 15 *Ad sodales*.

Evidentemente, qui l'Anisio doveva far riferimento a poesie che a noi sono ignote, e la relazione con Licori doveva aver avuto risvolti simili all'amore travagliato tra Catullo e Lesbia, con frequenti momenti di sofferenza per Cotta. Che tale dolore fosse esclusivamente letterario, e dunque confinato entro i limiti imposti dall'imitazione dei carmi d'amore del *liber*? Impossibile dimostrarlo con certezza. Dal v. 4, *lascivis a puellis*, possiamo dedurre che Licori non dovesse essere un'amante nobile, ma una delle cortigiane dei poeti della cerchia napoletana. Cosmo avrebbe infatti potuto permettersi di accostare il nome di Licori alle *lascivae puellae*, se si fosse trattato di un esponente di spicco della nobiltà partenopea?

Ancora una volta si ripercorre il motivo catulliano dello scambio poetico tra *sodales*, in particolare di poesie amorose, per raccontare al compagno come procede la storia con Licori. Anche Catullo chiedeva (ad es. cc. VI e LV) o forniva informazioni (ad es. cc. XXXVIII e LVIII) su varie storie d'amore. Il lessico usato rimanda anch'esso al *liber*, pur senza una intertestualità precisa con un carme specifico, come del resto nei versi analizzati in precedenza. Il *nemus comatum* rievoca la *comata silva* di IV, 11 e i nessi *miserrime omnium, qui* (v. 3) e *lepidissime omnium, qui* (v. 6) ricordano le espressioni riservate a Cicerone nel c. XLIX, 1-2 e 7 *disertissime Romuli nepotum, / quot sunt e optimus omnium patronum*, mentre il *lepos*, le *facetiae* e il nesso *dulcior melle* (cfr. XCIX, 1-2: *Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi, / suaviolum dulci dulcius ambrosia*) sono già lessemi stereotipati nella poesia neocatulliana quattrocentesca, quasi *refrain* tipici di questo tipo di componimenti.

Un altro carme rivolto a Cotta lo associa nuovamente a Catullo:

Ad Cottam, c. 9r

*Nomine quo patres appellavere Catullum
me appellas. Contra conscia mens animi
aurem convellit, numquid me nomine vero
appelles? Inter spemque, metumque, feror,
magni equidem facio censuram, Cotta, tuam, sed 5
rei moles tantae distinet ambiguum.*⁸⁸

Il Legnaghese sembrerebbe aver omaggiato l'Anisio con un appellativo attribuito a Catullo in passato. Poeta? Sodale? Nulla si sa, in realtà, dell'occasione del componimento che rimane perciò di difficile comprensione, ma dobbiamo certamente presupporre un carme di Cotta, perduto, di cui questo sarebbe la risposta. Una nuova attestazione del legame tra i due

⁸⁸ «A Cotta. Tu mi chiami con il nome con cui gli antichi padri hanno chiamato Catullo. Ma la mia intelligenza, consapevole della mia indole mi tira l'orecchio: vorresti forse chiamarmi con il mio vero nome? Sono sbalottato tra speranza e timore, davvero tengo in gran conto il tuo apprezzamento, Cotta, ma la grandezza di una questione tanto importante lascia nell'incertezza».

amici, anche se la circostanza rimane difficile da definire. Si tratta in ogni caso di versi che sottolineano la posizione fondamentale di Catullo come predecessore e modello dei poeti di quella cerchia napoletana del primissimo Cinquecento.

Un ultimo componimento dedicato a Cotta possiede simili caratteri catulliani, perché il compagno di poesia viene annoverato tra i *sodales* e invitato a raggiungere Cosmo il più presto possibile⁸⁹:

Ad amicos, cc. 16r-16v
Catossus, Marius, Scopam, Perillum
et Cottam, unanimes meos sodales,
i papyre voca, iubeque ut omni
praetermisso alio negotio, ad me
cursu praecipiti statim ferantur, 5
*namque est quo ilia et usque et usque rumpam*⁹⁰
vel quantum est hominum severiorum.
quare si sapiunt, suos amores
Catossus, Marius, Scopas, Perillus
pauillum esse sinent sibi otiosos, 10
nam Cotta est in amore adhuc ineptus.
I papyre, vora viam, at memento
dicere, ex nimio cachinno ad illos
*non mihi licuisse pervenire.*⁹¹

Anche se non conosciamo l'occasione che spinge Cosmo a convocare in tutta fretta i compagni per farli piegare in due dalle risate – questo, infatti mi sembra il significato, in parte oscuro, dei vv. 6 e 7 - possiamo comunque proporre alcune considerazioni sulla presenza di una chiara impronta catulliana. In particolare, l'apostrofe al papiro affinché faccia da messaggero si trova nel carme XXXV (vv. 2-3 *velim Caecilio, papyre, dicas / Veronam veniat*), in un contesto in cui Catullo invita un ignoto amico poeta a raggiungerlo a Verona per 'discutere di poesia'⁹²; il calco viene dunque impiegato con lo stesso fine. Inoltre, dallo stesso carme XXXV viene smontato e rimodellato l'intero v. 7 *quare si sapiet, viam vorabit* (interamente riferito all'amico), diviso ma riportato quasi alla lettera tra il v. 12 *vora viam* e il v. 8, *quare si sapiunt*.

⁸⁹ Il carme è brevemente citato anche in V. Mistruzzi 1924, p. 19.

⁹⁰ Troviamo *rumpat* nell'edizione del 1533, *rumpam* in V. Mistruzzi 1924, p. 19 e già prima in F. Federici 1809, p. 78, che mi sembra preferibile in questo contesto.

⁹¹ «Agli amici. Vai, papiro, chiama Catosso, Mario, Scopa, Perillo e Cotta, i miei compagni che sono un'anima sola e ordina che si rechino da me subito, correndo a rompicollo, abbandonato ogni altro impegno, infatti c'è un motivo per cui farò scoppiare la pancia [di risate] più e più volte, perfino a quanto c'è al mondo di uomini austeri. Perciò se hanno sale in zucca, Catosso, Mario, Scopa e Perillo ammetteranno che i loro amori sono un tantino banali, infatti Cotta in amore per ora si dimostra inetto. Vai papiro, divorava la strada, ma ricorda di dire che non mi è stato possibile arrivare da loro per le troppe risate».

⁹² Per l'interpretazione generale del carme XXXV, alquanto controversa, ci limitiamo a rimandare a G. G. Biondi 1998 e a A. Fo 2018, *ad loc.*

Aggiungerei ancora *unanimes* detto dei *sodales*, aggettivo cruciale nell'etica catulliana degli affetti (cfr. Catull. IX, 4; XXX, 1 e LXVI, 80⁹³) e il nesso *quantum est hominum severiorum* con neutro e genitivo partitivo, frequente nella parlata (cfr. ad es. Plaut. *Capt.* 836 e *Rud.* 706) e caro a Catullo perché permette di abbracciare una quantità indefinita, onnicomprensiva (cfr. Catull. III, 2 *et quantum est hominum venustiorum* e IX, 10 *O quantum est hominum beatiorum*). Ma anche l'aggettivo *severiorum* viene da Catullo c. V, 2 *rumoresque senum severiorum* dove sono contrapposti (*severiores* è oppositivo in Catullo come nel carme di Cosmo⁹⁴) i vecchi arcigni lodatori del passato e i giovani *venustiores* inclini all'*otium* in tutti i suoi aspetti.

Se il motivo delle grasse risate ci è ignoto, è presumibile che riguardi una qualche gaffe amorosa, giacché l'autore afferma che gli amori degli amici appariranno *otiosi* in confronto a quanto racconterà loro. Ciò che più interessa è il probabile utilizzo di una tessera linguistica estremamente rara proveniente dal c. LXXX: l'espressione *rumpere ilia* del v. 6 pare alludere alle *Victoris rupta miselli / ilia* (vv. 7-8)⁹⁵ e anche all'*ilia rumpens* di XI, 20, dove Lesbia sfianca tutti i suoi amanti senza provare alcun sentimento verso di loro. Il nesso, con esplicita durezza espressiva, si trova solo in questi due passi di Catullo in epoca classica⁹⁶, mentre nel Cinquecento è presente solo in un carme osceno del Della Casa, in ogni caso successivo alla stesura del carme di Cosmo⁹⁷. La *iunctura* erotica, pur inserita in un contesto amoroso in senso lato, è trasferita sul piano del gioco e coniugata con il tema della *sodalitas* in versi consapevolmente leggeri, molto personali, caratteristica tipica di molti componimenti di Catullo. Possiamo perciò essere certi, date le numerose allusioni e ricodificazioni, di un voluto e consapevole utilizzo della prassi imitativa da parte di Cosmo, che con un'attenta costruzione letteraria intende ammiccare ai suoi amici e lettori, svelandone la matrice.

⁹³ Sulle rare occorrenze del termine prima di Catullo e sul suo statuto semantico-stilistico da Catullo a Virgilio cfr. R. Strati 2002, che completa l'analisi in R. Strati 2011 (fino ad Apuleio), confluiti in R. Strati 2022.

⁹⁴ Chiarisce concetto e uso dell'oppositivo, frequente in latino, A. Ghiselli 2012, pp. 76-79, su *severiores* in particolare A. Ghiselli 2005, pp. 126-129.

⁹⁵ Cfr. D. F. S. Thomson 1997, p. 181: *ilia et emulso B. Guarinus et Pall.: ille te mulso V.* Se davvero Cosmo trae spunto da questa espressione e pensa al carme 80 insieme con il carme 11, doveva conoscere le correzioni al testo tradito apportate dai commentatori di fine Quattrocento.

⁹⁶ Uniche eccezioni Verg. *ecl.* 7, 26 *invidia rumpantur ut ilia Codro*, mentre accostabile ma ben diverso per il significato è un testo comunque tardo, cui pare più difficile che Cosmo potesse riferirsi, Prud. *psycmachia*, 597 (relativo all'*avaritia*).

⁹⁷ Si tratta di Giovanni Della Casa, *carmina*, 32, 42: *Heu heu, me miserum: iam nobis ilia rumpis*. In quel contesto mantiene il significato osceno che ha in entrambi i carmi catulliani. Il Della Casa nacque nel 1503, data di morte di Pontano, e quindi a ridosso della stesura dei primi carmi di Cosmo. Sulla sua poesia in latino vedi G. Parenti 1997 e soprattutto F. Bausi 2007. Catullo sembra per lui un modello importante, ma la sua poesia è già stata oggetto di numerosi e raffinati studi.

L'intertestualità catulliana permea dunque profondamente anche questo carme, come spesso accade nei primi libri dei *Poemata* quando Cosmo si rivolge a compagni della cerchia napoletana.

Nonostante le dichiarazioni iniziali e la forte presenza di Catullo nel I libro, nel prosieguo dell'opera, probabilmente disposta in ordine cronologico da Cosmo stesso, i contenuti tipici della cerchia pontaniana vanno riducendosi e con essi sbiadiscono i colori catulliani, per lasciar spazio a carmi più focalizzati sulle vicende politiche contemporanee, a componimenti encomiastici o di argomento quotidiano. Salvo rare eccezioni, solo nella prima fase della carriera di poeta di Cosmo troviamo una presenza massiccia del poeta classico, ovvero nel periodo della sua vita in cui egli fu in contatto con Cotta, che rimase a Napoli fino al 1507⁹⁸. Le rare allusioni più tarde sono però ugualmente significative; in alcuni casi si tratta di un uso abbondante di ipocoristici: nel carme *Ad Rearium*, c. 11v, Cosmo augura il meglio a un amico: vv. 9-14 *crescant divitiaeque amorque crescat, / sit tibi Hippolyte usque et usque blanda, / tibi det facilis genas tenellas, / tibi uni illa labella mollicella. / sinat te ebriolo incubare oculo, / sinat te ambrosio sinu fruisi*⁹⁹. Questo non a caso è un carme delle prime carte e ancora risalente all'epoca della *sodalitas* neocatulliana dell'ambiente napoletano. In un altro caso, compaiono dei comparativi usati in poliptoto con funzione superlativa, stilema tipicamente catulliano e neocatulliano: c. 12v *Ad Ianitium et Scalam amicos*, v. 13 *sisque salsior omnibus salinis*. Diverse volte vengono rimodellate situazioni tipiche del Veronese, come le richieste di notizie agli amici o la condivisione delle passioni amorose: per esempio, alla carta 15v, nel carme *Ad Ianum Parrhasium*, il dio Esculapio gli ha ordinato di comporre un carme da inviare all'amico, per allieviarne la sofferenza nel camminare. Una volta che questi sarà guarito, Cosmo spera in una passeggiata di nuovo insieme: vv. 8-10 *volo me voces, ut una / unam perpetuam diem teramus / diserta et lepida ambulatione*, che sarà occasione di dotte e raffinate conversazioni.

Altrove viene rivisitato il carme dell'*odi et amo* di Catullo, di cui sono riproposti i due poli ossimorici e il quesito (*quare id facias? / nescio*), senza la stessa intensità ed efficacia del modello, anche perché manca qui la contemporaneità dei due opposti sentimenti:

⁹⁸ Cfr. V. Mistruzzi 1924, p. 25.

⁹⁹ «Aumentino le ricchezze e aumenti l'amore, sia ben disposta verso di te Ippolita ancora e ancora, ti porga, benevola, le tenerelle guance, a te solo quelle labbrucce delicatine. Ti permetta di giacere sopra di lei con occhio un po' brillo, ti permetta di godere del seno d'ambrosia». Cfr. Catullo XVII, 15 *tenellulo*; XXV, 10 *manusque mollicellas*; XXVII, 4 *ebriosa acino ebriosioris* (ma *ebriolus* è già in Plauto, *Curc.* 192 e 294).

Ad Ianum Franciscum de Capua, c. 13v
*Odi olim fateor, nunc rursus amare Lycinnam
 cogor, qui fiat, me quoque, Iane, latet.*¹⁰⁰

Infine, Cosmo Anisio si difende dagli attacchi di alcuni detrattori contro la sua poesia usando il linguaggio di Catullo: si rivolge al patrono Gennaro, che evidentemente non ha apprezzato i versi inviatigli e dunque gli impedisce l'accesso a un convito, ascrivendo a sé le caratteristiche della poesia catulliana:

Ad Ianuarium, cc.17r-17v
 vv. 4-5 *paucos versiculos, nec invenustos, / a te caseolos petens modeste, [...]*
 vv. 13-15 *at tu qui Charitas meas iocosque / putasti illepidos et infacetos / vale, tecum ego carmine
 abstinebo.*

In questi versi si possono notare gli aggettivi *invenustus*, *illepidus* e *infacetus*, che sintetizzano le tre caratteristiche chiave della poesia catulliana, ovvero *venustas*, *lepos* e *facetia*, nel carme XXXVI, vv. 17-20: *si non illepidum neque invenustum est. / At vos interea venite in ignem, / pleni ruris et infacetiarum / annales Volusi, cacata carta*. In quel caso Catullo attaccava la cattiva poesia di Volusio, mentre Cosmo qui offre una difesa della sua stessa arte, poco apprezzata da questo Gennaro di cui abbiamo scarse notizie¹⁰¹.

La fortuna di Cosmo fu evidentemente altalenante in vita – e ancor più dopo la sua morte, data la completa assenza di studi a lui dedicati – come si evince anche da una sua difesa scritta da Giovanni Pardo¹⁰², che accosta il nome dell'amico direttamente a quello di Catullo per le sue doti poetiche e la sua *poikilia* metrica e contenutistica. Il componimento è riportato nel secondo libro dei *Poemata*¹⁰³:

Ioannis Pardi de Fabellis Anysii, vv. 1-12, cc. 26v27r
*Ferro durior est is, atque caute,
 Aniti optime, cui tui videntur
 duri esse hendecasyllabi atque iambi.
 Ament namque ita me dii deaeque
 ut mecum mihi visus est Catullus 5
 te loquente loqui, est enim elegansque*

¹⁰⁰ «L'ho odiata un tempo - lo confesso -, ora sono di nuovo spinto ad amare Licinna, come accada questo è ignoto anche a me, Giano».

¹⁰¹ Sappiamo tuttavia, dallo stesso Cosmo, che anche Cotta fu ospite di questa famiglia, come visto sopra nel carme *Ad Cottam Veronensem*.

¹⁰² Presente come personaggio nel dialogo *L'Asino e il Caronte* di Pontano e citato in alcune fonti storiche, Giovanni Pardo è quasi sconosciuto dal punto di vista letterario e pressoché ignorato dalla critica moderna. Vedi C. Minieri Riccio 1969², pp. 12-16. Sui rapporti all'interno dell'Accademia Pontaniana in generale e per una bibliografia aggiornata, vedi S. Furstenberg-Levi 2016.

¹⁰³ Il carme è trascritto e tradotto anche in N. Rozza 2021, p. 61.

*recta oratio rebus in pusillis
in rebus quoque sordidis nitescens,
est opus varium et lepore plenum
ne frangi satie queat, sed ultro 10
se novis numeris subinde lector
defessum recreet, novisque rebus.*¹⁰⁴

Ancora una volta Catullo viene chiamato in causa per la poesia in endecasillabi e in giambi, nonostante questa seconda tipologia di metri sia meno presente nel *liber*. Cosmo è simile al poeta latino in quanto *elegans* e capace di usare un linguaggio raffinato anche in contesti quotidiani o osceni, di scrivere di temi vari e in metri vari senza mai annoiare¹⁰⁵. Tramite questo encomio comprendiamo quali fossero le peculiarità di Catullo più apprezzate all'epoca, quelle che troviamo più frequentemente imitate nei nuovi componimenti.

Come si è visto, all'interno di un'opera immensa e variegata come quella di Cosmo Anisio, che raccoglie anche carmi di altri autori suoi amici, dal punto di vista contenutistico e linguistico la presenza catulliana sembra determinante solo nel libro I, dove si concentra l'intertestualità con il Veronese. Probabilmente, in età giovanile era forte l'influsso del Pontano e molti membri della sua cerchia continuarono a seguire la moda della poesia neocatulliana da lui iniziata. Successivamente, Cosmo sembra allontanarsi da questo tipo di scrittura, pur inserendo delle allusioni saltuarie e meno pregnanti per la creazione di un vero e proprio sistema d'imitazione catulliana, come accade invece in quanto ci è pervenuto di Cotta e nei carmi a lui dedicati del primo libro. Tuttavia, proprio l'ultimo componimento esaminato ci dà la misura dell'importanza che il poeta latino rivestiva nella cultura letteraria del tempo.

Giano Anisio

Non solo Cosmo Anisio, ma anche il fratello Giano fu versificatore molto operoso, anch'egli amico del Cotta, da lui citato diverse volte, e imitatore di Catullo nei suoi *Iani Anyssi*

¹⁰⁴ «È più duro del ferro, e senza esagerare, ottimo Anisio, colui cui sembrano duri i tuoi endecasillabi e i tuoi giambi. Che gli dèi e le dee infatti mi proteggano se è vero che mi è sembrato di sentir parlare con me Catullo mentre tu parlavi con me, ed è infatti il (tuo) linguaggio elegante, piano negli argomenti umili, e brillante anche negli argomenti scabrosi, l'opera (tua) è variegata e piena di grazia, in maniera che il lettore non possa essere fiaccato dalla noia, ma anzi si rianimi a più riprese, quando è esausto, grazie alla novità dei ritmi e alla novità degli argomenti». La poesia continua con altri 10 versi, nei quali il Pardo elogia l'assenza di insulti licenziosi e aggiunge un appunto sull'invidia tra poeti, così frequente nella Napoli del periodo: vv. 21-22 *invidia, frequens quae alumna / Urbis cernitur, incola estque nostra*.

¹⁰⁵ Forse la risposta a questi versi del Pardo, certamente un'altra attestazione dello scambio letterario eminentemente catulliano per forma e lessico tra i due, è il carme di Cosmo *Ad Pardum*, c. 28r: *Pro tuo hendecasyllabo eleganti / quid dem nescio, Parde, culpa verum / tua est, quod mihi munus id dedisti / haud nostro ingenio remunerandum*. Trad: «In cambio del tuo elegante endecasillabo non so che cosa darti, Pardo, ma la colpa è tua perché mi hai dato questo dono non ripagabile dal mio ingegno».

*Varia Poemata et Satyrae. Ad Pompeium Columnam cardinalem*¹⁰⁶. Esaminerò alcuni suoi carmi, in particolare quelli indirizzati a Cotta o in cui compare il suo nome, per poi fornire alcuni esempi d'imitazione catulliana nel resto della raccolta¹⁰⁷. Come il fratello, anche Giano apre la sua opera nel nome di Catullo, con allusioni assolutamente esplicite nel primo carme:

Ad Thalamum, c. 2r

*Nemo si leget hunc meum libellum,
 nulla pumice qui politus exit,
 nil est quod graviter feram Thalia,
 quippe qui id fuerim ante suspicatus.
 Sed si forte legetur, in lucello 5
 ponam, quod pater annuat deorum.
 Hoc modo, tibi nuncupo Catulle,
 Horati et tibi, quicquid est libelli,
 quando vos habui mihi magistros.
 Illo, te voveo malum poema, 10
 infelix opus, irritum laborem,
 Orci manibus, ac malis tenebris.*¹⁰⁸

La dichiarazione d'intenti è chiara e proprio a Catullo e Orazio viene consacrato il libretto – sì, un *libellus* che raccoglie solo nove libri di carmi! – in un'apertura vistosamente e falsamente modesta¹⁰⁹. Il libro non sarebbe infatti levigato, non è ben curato quanto quello di Catullo (Catull. I, 2 *arida modo pumice expoliturum*)¹¹⁰: eppure sappiamo che in vecchiaia Giano

¹⁰⁶ Vedi Giano Anisio 1531, da cui trascrivo e traduco i testi di interesse, ancora privi di edizione critica e non tradotti altrove. I suoi versi non sono presenti nell'archivio digitale di poesia latina Musisque Deoque, come d'altra parte non lo sono quelli del fratello Cosmo. La stampa contiene la silloge dei *Varia poemata*, suddivisi in nove libri e un lungo carme intitolato *Sententiae ad Inachum Mendossam Cardinalem*. La raccolta delle *Satyrae*, a discapito di quanto preannunciato dal titolo, è edita l'anno seguente (Giano Anisio 1532).

¹⁰⁷ Se per il fratello Cosmo non esistono studi critici, per Giano esiste qualche approfondimento recente, dedicato per lo più a sezioni particolari della sua vastissima opera. Non esistono tuttavia traduzioni complessive né studi specifici sull'intertestualità, tanto meno quella catulliana, limitata ai primi libri dei *Poemata*. Importanti per le notizie biografiche e i primi spunti di riflessione, ma talvolta poco accurati sono C. M. Tallarigo 1887, G. Vollaro 1919 e L. Ammirati 1992. Numerosi sono gli studi su sezioni specifiche: sull'ecloga *Melisaeus* vedi M. Ricci 2008, sulla tragedia *Protogonos* S. Valerio 2009, sul *De principe* S. Valerio 2012; sulle egloghe e sull'imitazione virgiliana di Giano si vedano T. R. Toscano 2017, 2018a e 2018b. Gli studi di C. Vecce 1995 e 1998 introducono la sua opera nel contesto dell'accademia (post)pontaniana; J. Nassichuk 2015 fornisce per un approfondimento sulla Musa ispiratrice di Giano, in particolare si veda p. 92 per un cenno alla derivazione catulliana di tale ispirazione. Infine, recenti e ricchi di bibliografia sono gli studi di N. Rozza 2021, 2022 a e 2022b.

¹⁰⁸ «Se nessuno leggerà questo mio libricino, che viene alla luce pur senza esser stato levigato dalla pietra pomice, non c'è motivo per cui io me la prenda duramente, Talia, dato che da tempo ne avevo avuto il sospetto. Ma se per caso verrà letto, lo considererò una piccola ricchezza, che il padre degli dèi approvi. In questo caso dedico a te, Catullo, e a te, Orazio, il libricino per quel che è, poiché ho avuto voi come maestri. Nel primo caso consacro te, cattivo poema, opera infelice, fatica inutile, agli dèi dell'Orco, e alle tenebre maligne».

¹⁰⁹ Del resto, anche Catullo chiama in apertura i suoi carmi *nugae*, inezie, cose di poco conto, ma con l'augurio conclusivo che il suo libretto *plus uno maneat perenne saeclo* (I, 10). Per una discussione della *varietas* di Giano e sul fatto che il termine *libellus*, usato per definire l'opera, sia dovuto proprio alla varietà dei generi letterari e non alla sua effettiva dimensione, si veda N. Rozza 2021, in particolare pp. 63-64.

¹¹⁰ Si veda, per l'incertezza sulle reazioni del pubblico, anche Catull. XIVb *siqui forte mearum ineptiarum / lectores eritis manusque vestras / non horrebitis admovere nobis* e per *quicquid est libelli* cfr. Catull. I, 8-9 *quare habe tibi quidquid hoc libelli / quaecumque*.

si dedicò ad affannose correzioni dei suoi scritti, e si lamentò della scarsa cura degli editori, che diedero alle stampe un testo talvolta macchiato di imprecisioni¹¹¹. La dichiarazione non collima inoltre con la grandissima varietà di temi, stili e generi presente nella raccolta. Come il grande poeta classico, anche Giano, dietro a umili dichiarazioni di facciata, nasconde una grande acribia e un'evidente polifonia stilistica.

In seguito, l'autore afferma che i carmi si presentano nell'esatto ordine cronologico in cui furono scritti:

Ad lectorem, c2r:

Eo ipso ordine, quo mihi exciderunt

ore carmina, continet libellus.

*Casta id simplicitas mihi imperavit.*¹¹²

Giano sembrerebbe ora contravvenire i precetti della poesia neoterica, ben lontana da quella spontaneità formale qui apparentemente dichiarata. D'altra parte, probabilmente entrambi i carmi d'apertura sono da leggere per antifrasi¹¹³: Giano finge di essere modesto, dato che subito dopo ammette di aspirare all'immortalità proprio grazie alla sua poesia (c. 2r *Ad lectorem. Omnem operam impendi, siqua me carmine possem / tollere humo, ac fama vivere post cineres*¹¹⁴). Ma torniamo all'argomento della nostra ricerca, ovvero i legami con Catullo e i rapporti con la cerchia di poeti neocatulliani.

Come accade nella raccolta del fratello Cosmo, il nome di Giovanni Cotta è presente solo nei primi libri, risalenti agli anni in cui questi si trovava a Napoli e frequenti erano gli scambi tra i compagni di poesia¹¹⁵; in seguito Giano lo ricorderà dopo la sua morte. Ricaviamo

¹¹¹ Così conferma, sulla base di una lettera di Giano alla c. 159v dei suoi *Varia Poemata*, T. R. Toscano 2004, p. 79: «Nessun altro autore, nel panorama della storia tipografica napoletana della prima metà del Cinquecento, si mostra così maniacalmente preoccupato di corredare la stampa delle sue opere di ripetuti elenchi di correzioni». Al termine dell'edizione di Giano si trova in effetti una lunga sezione di *errata corrigere*.

¹¹² «Il libriccino contiene i carmi in quella stessa disposizione con cui mi uscirono dalla bocca. Mi impose così la pura semplicità».

¹¹³ Cfr. N. Rozza 2021, p. 71: «risulta evidente come le affermazioni dell'autore, circa la disposizione cronologica dei carmi della raccolta, non siano del tutto in linea con la reale *facies* dell'opera, ma debbano intendersi come una professione retorica di modestia, oltre che di ispirazione libera e autentica, all'insegna della varietà. [in nota] Nella silloge anisiana, del resto, sono piuttosto numerosi i casi di componimenti che appaiono disposti non secondo l'ordine cronologico di stesura, ma secondo criteri tematici o, più genericamente, sulla base del principio della *varietas*».

¹¹⁴ «Al lettore. Ho impiegato tutte le mie forze, se mai io possa sollevarmi da terra grazie alla poesia, e continuare a vivere grazie alla gloria dopo esser divenuto cenere».

¹¹⁵ Sul rapporto tra Giano e Cotta e sulla loro ispirazione neocatulliana si veda C. Vecce 1995, p. 68: «Giovanni Cotta, giovane poeta veronese, amico di Pontano e Sannazaro, autore di liriche d'amore fondate sull'imitazione di Catullo, dedicò diversi carmi a Giano e Cosimo Anisio, in segno tangibile di un'amicizia, umana e poetica, contratta tra i due fratelli e il veronese, che aveva soggiornato a Napoli, in particolare tra il 1502 e il 1504, assistendo nel 1503 il Pontano sul letto di morte. Lo scambio intellettuale col Cotta fu importante per l'Anisio, innanzitutto per confermarne la vocazione poetica nei primi anni del secolo (si ricordi che il Cotta morì, ancor

però dai suoi testi un'informazione fondamentale sulla posizione di preminenza di Cotta mentre Pontano era ancora in vita, perché nell'ecloga di Giano *Melisaeus* è proprio il maestro dell'Accademia ad elogiare Cotta, definendolo la speranza di Apollo:

Egloga *Melisaeus*, c. 9r, vv. 22-26

[...] *quanti hunc Melisaeus habebat,
et dixit quoties "Phoebi spes altera Cotta est.
Cotta tuo ingenio blandae arrisere Camoenae,
nascentique tibi stillarunt dulcia mella* 25
Cecropiae volucres".¹¹⁶

A Cotta si deve il compianto funebre in onore di Pontano, a quanto viene riferito nell'ecloga¹¹⁷, che ne conferma il ruolo di preminenza e il valore di poeta in quell'ambiente; Giano vi ritorna nel carme che segue il *Melisaeus*, indirizzato a Pompeo Colonna¹¹⁸:

***Ad Pompeium Columnam*, c. 11r-11v, vv. 8-11:**

*Nunc magni Melisei accipe naeniam,
quam Cotta ad tumulum flevit, eam Mycon
dum cultis repetit versibus, in genu* 10
percurrente manu scripsit Anysius.¹¹⁹

A differenza dei carmi del fratello Cosmo, quelli indirizzati a Cotta da Giano non lasciano intravedere una cospicua intertestualità catulliana. In un caso, nel carme *De Cotta*, c. 7r¹²⁰, Giano narra un aneddoto sulla generosità dell'amico, spiegato più avanti nei *Varia*

giovane, nel 1510); e poi per inserire nella sua produzione poetica un'altra linea costante, accanto alle prime liriche religiose: l'ispirazione catulliana, che si esplicava sia sul piano dei contenuti della poesia d'amore e di amicizia, sia sul piano delle forme, nell'adozione di metri squisitamente catulliani, dalla saffica agli endecasillabi faleci, ai giambi satirici, con accenni di sperimentazione e di gioco linguistico che risentono, ovviamente, della lettura del Pontano».

¹¹⁶ «Quanto Meliseo lo stimava, e quante volte disse: "Cotta è la nuova speranza di Febo. Cotta, le dolci Camene furono favorevoli al tuo ingegno poetico, e le api cecropie ti ricoprirono di dolce miele al momento della tua nascita"».

¹¹⁷ Per un'analisi più dettagliata del contesto storico culturale e letterario dell'ecloga si veda C. Vecce 1998.

¹¹⁸ Cfr. G. Parenti 2020, pp. 338 e 385. Nell'introduzione a Cotta Parenti ipotizza non sia da escludere che «quei versi [dell'ecloga *Melisaeus*] debbano ritenersi originali del Cotta se, a parte l'esagerazione letteraria, nel carme con cui dedica l'ecloga a Pompeo Colonna, l'Anisio si dichiara semplice scriba della 'naenia'. L'omaggio all'amico era in ogni modo un'esplicita investitura».

¹¹⁹ «Ora ricevi il canto funebre del grande Meliseo, che Cotta pronunciò tra le lacrime presso il tumulo, mentre lo ha ripetuto il pastore Micone [uno dei protagonisti dell'ecloga] in versi eleganti, lo trascrisse Anisio in ginocchio, con mano veloce».

¹²⁰ *De Cotta. Dicite o magnis bona verba divis / Vos boni Cotta unanimi sodales: / Thura nunc aris date, nunc odoros / Spargite flores. / Longa iam tandem iuga servitutis / Cotta solvisti, iuga, quae pro amici / Optimi vita subiisti, amicorum / Optime Cotta. Liberatori sacra ferte patri / Quicquid est terris sociorum, eo uno / Discite a Cotta soci esse veri / Esse et amici. / Vendidit sese bonus ille Cotta, / Ut suum summum Pyladem rapacis / Plurimo ictum vulnere liberaret / Limine ab Orci. / Unus hic noster paria illa prisci / Suscitatur seculi, reuocatque amicos / Ergo io Cottam calebretis omnes / Candidi amici. / Candidi Cottam celebrate amici. / O diem laetum i puer, atque*

poemata, precisamente negli *obiter adnotata*¹²¹: il poeta avrebbe fornito il denaro necessario all'amico Pilade – uno pseudonimo? – affinché questi potesse curarsi, mostrando la sua solidarietà nel momento della difficoltà, a dimostrazione di una *sodalitas* non solo letteraria.

In seguito, alla carta 36v troviamo un carme in strofa saffica che lamenta la separazione da Cotta, ormai lontano da Napoli e dai canti comuni della cerchia, probabilmente risalente al momento in cui il poeta abbandonò il sud Italia per seguire l'Alviano al nord. La cronologia di questi carmi di Giano deve essere ancora stabilita con certezza, ma se prestassimo fede alle sue parole iniziali, che annunciano una raccolta ordinata cronologicamente, potremmo supporre che il dicembre di cui si parla al v. 2 (*En gravis Saturnus adest, Decembrem / frigidum largis pateris levemus*) sia quello del 1507, quando Cotta era già a Udine¹²². Successivamente ritorna il nome di Cotta solo in relazione alla sua morte, avvenuta nel 1510, alle carte 49r-49v, nel carme *Ad Hieronymum Carbonem*¹²³. Rimane un ultimo componimento, alle carte 6r-6v, *Ad Cottam*, risalente sicuramente all'epoca in cui il Legnaghese era a Napoli e più stretti erano i legami con gli Anisio. Il testo parla d'amore e Giano contrappone la propria frustrazione all'appagamento di Cotta, che riesce a conquistare la sua donna. Ricordiamo che, da quanto si evince dall'opera di Cotta, la sua passione sembra totalmente ricambiata, anche se nella raccolta di Cosmo troviamo cenni all'abituale incostanza – almeno letteraria – della relazione con Licori (vd. *supra*). L'unico dolore provato dal Cotta nasce dai brevi momenti di lontananza dall'amata, come apprendiamo dalle sue poesie giunte fino a noi, mentre Giano si dice tormentato in ogni modo dalla sua Citeride, una delle tante donne per le quali il poeta compone elegie d'amore nei *Poemata*¹²⁴.

Ad Cottam, cc. 6r-6v

rege / Condit Alphonso seniore, ehia et / Corsica promet / Hinc sales illinc faciles cachinni / Currite, et musae canite omne blandum. / Hunc diem Cottae genio sacremus / Candidi amici.

¹²¹ Alla c. 170v, *Amico graviter vulnerato, quum deesset ad medicinas pecunia, Cotta ut illum servaret, annuam suam operam locavit* («Dato che era stato gravemente ferito un amico che non possedeva denaro per le medicine, Cotta, per salvarlo, gli prestò il suo stesso stipendio annuo»).

¹²² Così anche V. Mistruzzi 1924, p. 26.

¹²³ vv. 21-24: *et Cotta, virtus, ingenium et ferax / quem evexit alta ad sydera, ab infima / tellure sublimem, sub ipso / flore iuventae obiit* («E Cotta, che il valore e la fertile ispirazione fecero salire fino alle alte stelle, sublime seppur nato dall'umile terra, morì proprio nel fiore della giovinezza»). Sull'umanista napoletano Girolamo Carbone si veda almeno A. Iacono 1999, con relativa bibliografia.

¹²⁴ Citeri, Fanniella, Dori, Fillide, Violante, Intimilla, Pirra, Terina, Luciole... numerosissimi e tutti estremamente coinvolgenti e travagliati sembrano gli amori di Giano. Ovviamente, ciò è dovuto anche a una stilizzazione letteraria delle caratteristiche di queste relazioni, ovvero all'imitazione di antichi e moderni. In G. Vollaro 1914, a p. 30, troviamo un giudizio su alcuni di questi componimenti amorosi e una interessante affermazione, per quanto riguarda la nostra ricerca: «le sue liriche amorose ritraggono tutta intera la lirica pontaniana, con tutte le sue movenze e l'ebbrezza della voluttà, con abbondante imitazione di Catullo, che nell'età del Rinascimento, fu il poeta prediletto degli umanisti». Come vedremo, questo giudizio vale forse per una prima fase dell'ispirazione di Giano, ma sicuramente non per l'intera produzione umanistico-rinascimentale.

*Vidi molliculam tuam Lycorin
 conditam salibus facetiisque,
 altos quae recinat diserta amores.
 Non sapit nemora, horridamve sylvam,
 non, Cotta, haec sapit avias salebras, 5
 sed Cyrrham sapit et vireta Pindi,
 Veronae et sapit hortulos beatae.
 Vincunt oscula Cypridis columbas,
 amplexus, hederas tenaciores.
 Nonne es supra homines amans beatus? 10
 Quin haec ipsa tibi nitens Lycoris
 quando syderibus nitore certat,
 tibi ipsos facit invidere divos.
 O te diis superis beatiorem!
 At me, pro superi, ferus Cupido 15
 quam malis cruciat modis misellum!
 Non meam precibus queo Cytherin
 non meos lachrymis movere amores.
 Una haec omnibus est Notisque et Euris,
 una est aequoris acrior procellis. 20
 Si tu qui scopulos trahis, ferasque,
 et sistis fluvios potente plectro,
 non mihi auxilio advolas repente,
 de me actum est misere, nam ea est medullam
 flamma, ut mox cinerem ardeam supremum.¹²⁵ 25*

Non è probabilmente casuale la scelta del falecio catulliano in questo contesto che ripercorre una situazione tipica della cerchia poetica napoletana, ovvero il confronto tra le relazioni dei poeti, i loro canti d'amore e al contempo di lode della poesia. L'espressione *meos amores*, frequente in Catullo (X, 1; XV, 6; XL, 7; XLV, 1; LXIV, 27), costituisce una sorta di *σφοδράς* per i carmi d'amore, dove l'astratto al plurale diventa concreto¹²⁶. L'uso dei diminutivi (*molliculus*, Catull. XVI, 4 e 8; *misellus* Catull. XL, 1; XLV, 21; LXXX, 7)¹²⁷, ma anche dei

¹²⁵ «Ho visto la tua tenera Licori addolcita da arguzie e scherzi, che canta, faconda, gli alti amori. Non ha l'odore dei boschi o di una spaventosa selva, lei, o Cotta, non ha l'odore di impervi luoghi inaccessibili, ma ha il profumo di Cirra e dei luoghi verdeggianti del Pindo, ha il profumo dei giardini della felice Verona. I suoi baci superano quelli delle colombe di Cipride, i suoi abbracci anche le edere più robuste. Non è forse vero che tu, amandola, sei felice, al di sopra degli uomini? Anzi, questa stessa Licoride che a te risplende, perché gareggia con le stelle in splendore, fa sì che gli dèi stessi siano invidiosi di te. O te, più beato degli dèi celesti! Me invece, o dèi del cielo, come il crudele Cupido mi tormenta, infelice, in modo terribile! Non sono capace di commuovere la mia Citeride con le preghiere né di intenerire con le lacrime la mia amata. Da sola lei è più violenta di tutti i venti, Noti ed Euri, più delle tempeste del mare. Se tu, che sai trascinare le rocce e le belve e fai fermare i fiumi con la potente lira, non accorri subito in mio aiuto, per me è finita miseramente, infatti quella fiamma divora le mie midolla, così che io presto bruciando mi ridurrò in cenere».

¹²⁶ A. Ghiselli 2012, p. 56: «[...] in X, 1 [...] si sarebbe portati a vedere un astratto singolare, *amor*, che acquista concretezza nel plurale. Ma sarebbe un errore di prospettiva, ché il moto della coscienza non parte da *amor*, bensì da *amata*: nel plurale c'è in più, oltre all'intensità dell'astratto, un'allusione alle puntuali esperienze dei sensi, onde la fortuna del termine nel linguaggio erotico».

¹²⁷ Sulla funzione dei diminutivi in Catullo cfr. il classico A. Ronconi 1971, pp. 87-130.

comparativi *tenacior* e *beatior* è un altro indizio di influenza catulliana in questi versi¹²⁸, così come *salibus* (cfr. Catull. XVI, 7 e LXXXVI, 4) e *facetiis* (Catull. L, 8). Tuttavia, non esiste il riferimento a un singolo carme che faccia da ipotesto, ma l'accostamento di singole parole o espressioni tipiche della dizione catulliana. Con questo componimento, eccetto un brevissimo cenno in una satira¹²⁹, terminano le notizie su Cotta ricavabili dall'opera di Giano Anisio, e in nessuno di questi casi brevemente illustrati troviamo una forte influenza di Catullo, come accadeva nelle poesie di Cosmo a Cotta. Tuttavia, in altri componimenti Giano presenta l'intera gamma delle modalità imitative, dalla singola tessera linguistica, alla metrica, all'uso di stilemi catulliani fino alla riscrittura di interi carmi del *liber*.

Il primo rifacimento è un caso più unico che raro di imitazione catulliana in contesto religioso. Il carme *ad Mariam Virginem*, cc. 27v-28r è rimodellato sull'esempio metrico (strofe di tre gliconei e un ferecrateo) e linguistico dell'inno a Diana di Catullo (c. XXXIV). Vi è dunque una interessantissima conversione di un'ode pagana in inno cristiano. Giano imita così pedissequamente che i due carmi possono essere quasi sovrapposti:

<p><i>Ad Mariam Virginem</i> Mariae sumus in fide puellae et pueri integri Mariam pueri integri puellaeque canamus.</p> <p>O Virgo, o Dea, maximi magna progenies Iovis quam mater prope balsama enixa est Hierico, ut</p> <p>omnium domina et salus aeterno imperio fores. Tu sydus nitidum maris saltuumque migrantum.</p> <p>Tu, Lucina, puerperas Orci e limine praeripis explens laetitia, edito partu in luminis oras.</p>	<p>Catullo, carme XXXIV Dianae sumus in fide puellae et pueri integri: Dianam pueri integri puellaeque canamus.</p> <p>O Latonia, maximi magna progenies Iovis, quam mater prope Deliam depositivit olivam,</p> <p>montium domina ut fores silvarumque virentium saltuumque reconditorum amniumque sonantum:</p> <p>tu Lucina dolentibus Iuno dicta puerperis, tu potens Trivia et notho es dicta lumine Luna;</p>
--	--

¹²⁸ A proposito delle forme in *-ior* in clausola nel *liber* osserva A. Ghiselli 2012, p. 74 n. 5: «In fondo ad essi è [...] da ravvisare un vezzo, una sorta di *signature* letteraria, evocatrice affettiva dell'ambiente cui era comune la ricerca della parola bella e impressiva e [...] particolarmente melodiosa [...] Ciò sembra aver visto Marziale nei cui faleci è sorprendente la frequenza del comparativo in clausola, di evidente fattura catulliana».

¹²⁹ In questo caso il testo si trova nelle *Satire* uscite a stampa nel 1532, vedi Giano Anisio 1532, libro VI, c. 110v: *Heu periit Cotta, ille Camoenis magnus amicus* («Ahimè è morto Cotta, quel grande amico per le Muse»).

<p>Tu morbos dea pallidos languentumque animantium camporumque virentium, fugas virgineo ore.</p> <p>Sis quocunque tibi placet Sancta nomine, ut assoles, bona Parthenopes bona sospites ope gentem¹³⁰.</p>	<p>tu cursu, dea, menstruo metiens iter annum, rustica agricolae bonis tectata frugibus explēs.</p> <p>Sis quocumque tibi placet sancta nomine, Romulique, antique ut solita es, bona sospites ope gentem¹³¹.</p>
--	--

Com'è evidente anche a una rapida lettura, si tratta di un calco quasi letterale del carne catulliano, in cui però la dea pagana Diana viene sostituita dalla Vergine Maria. Vollaro liquida la poesia definendola un centone¹³², ma dalla nostra prospettiva è interessante notare come si tratti di una riscrittura *ad verbum* di un carne di Catullo poco utilizzato dagli umanisti: si tratta infatti di un inno pagano, almeno a tratti arduo da comprendere nei suoi significati reconditi e dunque difficile da reinterpretare in un mondo cristiano. Se gli studi sulle reminiscenze catulliane in età umanistica hanno evidenziato, anche tralasciando qualcosa, che la maggior parte delle allusioni sono dirette ai carmi d'amore o a quelli del *passer*, ora, grazie all'assorbimento del materiale catulliano da parte degli umanisti quattrocenteschi e in seguito alle nuove edizioni a stampa commentate, si imita e contamina una gamma più vasta di versi, perfino quelli di difficile accessibilità come l'inno a Diana. Inoltre, è interessante che si utilizzi Catullo in contesto religioso, perché sotto questo aspetto egli era stato raramente rivisitato in precedenza¹³³. Parte della simbologia pagana riguardante Diana/Demetra entra a far parte delle caratteristiche della Vergine Maria in epoca cristiana, secondo il processo di sincretismo di elementi

¹³⁰ «Siamo sotto la protezione di Maria, fanciulle e casti fanciulli, cantiamo Maria, casti fanciulli e fanciulle. O Vergine, o Dea, grande progenie del sommo Giove, che la madre partorì presso gli alberi di balsamo a Gerico, perché fossi signora di ogni cosa e salvezza del regno eterno. Tu, chiara stella del mare e dei pascoli delle greggi transumanti, tu, sotto il nome di Lucina, strappi le partorienti dalle porte dell'Orco riempiendole di gioia, una volta portato il bimbo alle soglie della luce. Tu, dea, scacci le malattie che rendono pallidi i deboli viventi e i campi verdeggianti con il tuo volto virgineo. Sii adorata con il nome che più ti piace, come sei solita, proteggi, salvatrice, il popolo di Partenope con la tua opera salvifica».

¹³¹ «Diana intatti fanciulli, noi, e fanciulle protegge: noi Diana, intatti fanciulli, su, e fanciulle, cantiamo. O Latònia, del massimo Giove grande progenie, che ha depresso la madre là all'olivo di Delo, sì che fossi signora di monti e di verdi selve, e di balze e pascoli assai remoti e dei fiumi sonanti: tu "Giunone Lucina" sei per le donne in travaglio; tu, Trivia forte, dal tuo e non tuo lume, "Luna" sei detta; col tuo corso mensile, dea, segni il viaggio dell'anno, sì che le case ai coloni tu riempi di buone messi; sii adorata col nome che più ti piace, e di Romolo, come fai già da tempo, sii buon aiuto alla gente» (trad. Fo.).

¹³² Si veda G. Vollaro 1914, pp. 52-53.

¹³³ Il componimento *Laudes Dianae* di Landino, *Xandra*, 1, 22 è improntato sul modello catulliano. Su Catullo in Landino si vedano W. Ludwig 1989 e 1990, J. L. Charlet 2005 e soprattutto G. Comiati 2015, che analizza nel dettaglio il suo inno a Diana alle pp. 55-57. Successivo a questo carne di Giano Anisio è quello di Nicolò D'Arco, *numeri*, 84 *Ad Dianam*, autore di cui parlo in un prossimo capitolo.

pagani in un nuovo contesto religioso e culturale, ma un vero rifacimento di un inno catulliano in vesti cristiane è davvero innovativo e raro nel panorama della lirica neolatina. Ci limitiamo a evidenziare da un lato, tra gli epiteti di Maria ricalcati tutti sull'inno latino, l'introduzione di quello cristiano di *stella maris*, presente la prima volta in un carme spurio di Venanzio Fortunato (9, 1)¹³⁴ e divenuto poi comune, dall'altro la riproposizione dei genitivi plurali distesi su un intero verso (*saltuumque migrantum*, 12; *languentumque animantium*, 18; *camporumque virentium*, 19) per un allineamento anche fonico con il carme a Diana (*silvarumque virentium / saltuumque reconditorum / amniumque sonantum*, 10-12).

Al fianco di questa riscrittura decisamente inusuale, troviamo, come è più frequente, le allusioni in contesto amoroso o i rifacimenti di alcuni versi dei carmi del *passer*, i due epicentri dell'intertestualità catulliana quattrocentesca¹³⁵. Nella stessa carta 28r, in cui termina la lode a Maria, troviamo un carme d'amore rivolto a Intimilla, in cui viene esasperato in modo manieristico il motivo ormai tipico dei mille baci catulliani, ma con l'abituale deriva sensuale dell'amore che troviamo in Pontano: *Mille me face suaviationum, / mille me face lingulationum, / mille me quoque morsicationum / satullum, mea dulcis Intimilla, / prius quam veniamus ad cupitam / palaestram Veneris mea Intimilla*¹³⁶. L'allusione è ovvia, ma come si vede i baci sono qui il preliminare per ulteriori contatti carnali, secondo una sfumatura oscena della poesia erotica frequente all'epoca di Giano Anisio e forse non scevra d'ascendenze plautine.

Un secondo esempio di rivisitazione del *topos* catulliano dei *basia mille* – assolutamente inedito è infatti il modo di Catullo di affrontare il tema nel c. V, tanto che il sostantivo *basium* è un *hapax*¹³⁷ e diventa una *σφραγίς* di poesia neo-catulliana – si trova alla c. 88r dei *Varia Poemata*, in un carme rivolto a un'altra delle molte amanti vere o letterarie di Giano:

Ad Antinianam, vv. 7-8

In gremio teneo, mille et das oscula, sed mi

¹³⁴ Su questo autore e sul suo rapporto con Catullo si veda S. Condorelli 2020, con relativa bibliografia.

¹³⁵ Si veda J. H. Gaisser 1993, p. 233: «A modern reader who knew Catullus only through his Renaissance imitators might well imagine that he had written on but two subjects - kisses and sparrows - for these topics exercised a fascination bordering on obsession for the later poets». Sebbene queste tematiche siano sicuramente molto presenti, l'affermazione è forse eccessiva, perché ben più varia e vasta è la gamma dei componenti catulliani imitati nel Cinquecento, come ci apprestiamo a notare. Non tratto qui del breve ciclo di cinque liriche in distici dedicate a Luciole, sul quale si è concentrato lo studio di N. Rozza 2022a e in cui ci sono alcune reminiscenze catulliane, per le quali rimando al suo articolo (in particolare pp. 3-7).

¹³⁶ «Saziami con mille baci, mille leccatine, e anche mille morsi, mia dolce Intimilla, prima che arriviamo al bramato esercizio di Venere, mia Intimilla». Si noti che *lingulatio* è un *hapax*, così come *morsicatio*.

¹³⁷ Sull'innovativa trattazione del tema dei molti baci in Catullo si legga A. M. Morelli 2012; sull'introduzione del vocabolo *basium* si veda per esempio R. Ellis 1988² e C. J. Fordyce 1978, *ad loc.*; per la sua fortuna cfr. É. Wolff 2005. Sulla fortuna di tale *topos* e del carme V prima in vari autori rinascimentali e poi in Torquato Tasso mi permetto di rinviare a G. Bovi 2021b e G. Bovi 2022.

*quum ad fructum venio, carpere iniqua negas.*¹³⁸

Anche in questo caso la passione si fa concreta e i baci sono il preludio alla sua realizzazione carnale, che viene poi negata dalla ragazza.

Sempre eroticamente esplicito e allusivo nei confronti di Catullo è il carne rivolto a Fanniola alla c. 21v, in cui Giano conclude con una Priamel simil-tibulliana in cui l'amata viene preferita a qualsiasi regno o ricchezza:

Ad Fanniolam 21v
Meae deliciae, meique ocelli,
meum verculum, amoenitasque et aura,
meum melculum, itemque lotos et ros,
mea medullula, corculum et voluptas,
una Fanniola, geniusque amorque, 5
me amplectere, mi suavium da
mellitum, sapidumque, salsulumque
atque unum, omnibus et catullianis
pretiosum mage millibus trecentis.
Oro, mi exere vesculas papillas, 10
mamillas, nitidissimumque pectus.
Oro, me sine teque palpitare,
teque sorbere et ingulare totam.
Et si te dabis hoc modo, licebit,
vobis regna alii atque opes habetote, 15
*et mi Fanniolam relinquitote.*¹³⁹

Giano esaspera nuovamente l'utilizzo degli ipocoristici, marca di sapore catulliano, ma attinge soprattutto alla lingua degli amanti di Plauto (in particolare *verculum*, *melculum* e *corculum* si trovano in *Cas. 837: Meum corculum, melculum, verculum*). Inverte inoltre il *topos* degli infiniti baci, affermando di preferirne uno solo della sua Fanniola ai mille del suo modello. Gli aggettivi che lo caratterizzano sono però tutti tipici della poesia catulliana e neocatulliana: *mellitum*, *sapidum*, *salsum*.

¹³⁸ «Ti tengo tra le braccia, e mi dai mille baci, ma quando mi allungo verso il frutto, mi impedisce di coglierlo, cattiva».

¹³⁹ «Mia delizia e miei occhi, mia dolce primavera, gioia e brezza, mia dolcezza, loto e rugiada, mio tenero midollo, cuoricino e piacere, tu sola Fanniola, genio e amore, abbracciami, dammi un bacio dolce come il miele, e gustoso e piccante, e da solo più prezioso di tutti i trecentomila catulliani. Ti prego, tira fuori per me i piccoli seni, i capezzoli, e il petto bianchissimo. Ti prego, lascia ch'io continui a palparti, a succhiarti e ingoiarti tutta. E se ti concederai in questo modo, sarà possibile, voi altri tenetevi regni e ricchezze, e a me lasciate Fanniola».

Un'ultima¹⁴⁰ attestazione del motivo dei molti baci si trova in un carme piuttosto lungo composto per il compleanno del patrono e dedicatario dell'opera di Giano, Pompeo Colonna¹⁴¹:

De natali Pompeii Columnae, c. 5r, vv. 39-45

Et vos o Veneres Cupidinesque;
huc adducite gratias, lepores, 40
lusus, illecebras, facetiasque,
et quantum est salium levisque risus,
multa et millia suaviationum,
et quae dulcia suavia insequuntur,
*divi haec ducite ditiore cornu.*¹⁴² 45

In questi pochi versi vengono contaminati alcuni elementi ormai abituali nella poesia neocatulliana, in particolare dal carme III, v. 1 (*Lugete, o Veneres Cupidinesque*) e ancora dai carmi dei baci, V e VII, rievocati con le *multa millia suaviationum*¹⁴³, e la struttura sintattica *quantum est salium levisque risus*, tipica della dizione catulliana (cfr. III, 2 e IX, 10). L'intero carme è intriso di sapore catulliano e numerose sarebbero le possibili reminiscenze testuali: ciò che importa considerare è che in un contesto festivo, per il compleanno di Colonna, Giano si affidi all'imitazione catulliana per comporre un carme che possa essere apprezzato dalla sua cerchia. Ancora una volta l'intertestualità rivolta al *liber* sembra essere un simbolo di riconoscimento tra i membri del milieu napoletano: qui Giano chiama a raccolta le divinità pagane invitando a partecipare con vino, scherzi e amenità varie all'anniversario previsto per il giorno successivo (v. 1 *cras natali erit mei patroni*). Nel lungo componimento encomiastico, l'imitazione di Catullo si concentra particolarmente in questi versi, dominati da un lessico e da immagini poetiche derivate dal *liber*, ma ormai stereotipate e frequentemente utilizzate, soprattutto da Pontano. Il filtro della poesia umanistica precedente sembra in questo caso altrettanto determinante rispetto all'ipotesto antico.

Giungiamo poi a un altro epicentro dell'intertestualità di Giano, rivolta ai carmi del *passer* e in particolare al carme III. Allusivo per il contesto e a tratti anche catulliano come

¹⁴⁰ Si veda però anche il breve cenno nella carta 4r, nel carme *Ad Lucium Ianum Columnam*, vv. 18-20: *basiando / Tot nobis puto millia osculorum / Reposta*.

¹⁴¹ Prima uomo d'armi e, dal 1507, cardinale, Pompeo Colonna fu un uomo politico molto influente nei primi decenni del Cinquecento. Cfr. F. Petrucci 1982.

¹⁴² «E voi o Veneri e Amori; portate qui amenità, piaceri, giochi, lusinghe e scherzi, e tutto ciò che c'è di buon gusto e di tenero sorriso, e molte migliaia di baci, e quei dolci baci che incalzano subito dopo, portateli, dei, con un corno più ampio».

¹⁴³ Altre due tessere catulliane relative ai baci sono alla carta 87r, in due carmi rivolti alla ragazza Pirra: *ad Pyrrham*, v. 1 *mellita basia* e *Ad eandem*, v. 3 *oscula dulcia carpam*, per cui cfr. i due carmi di Giovenzio, XLVIII e XCIX.

linguaggio, almeno per contrapposizione, è uno dei due componenti per la morte della cagnolina di Intimilla, una delle tante ragazze amate che abbiamo già nominato¹⁴⁴.

De catella Intimillae, c. 41v

*Venite ad tumulum catellae, Amores,
venite Veneres iocique blandi.
Ferte cinnama mista molli amomo,
et nardo casiam, crocumque myrrhae,
mista et balsama cyprio liquori. 5
et vos o pueri, improbae et puellae,
bustum spargite floribus, catellae,
laudes dicite nobiles catellae,
quam tantum mea amabat Intimilla,
quam tantum mea luget Intimilla. 10
O factum male, solvit atra Parca
tantas delicias meae Intimillae.
Dum castum mihi servat illa amorem,
rivales reicit malosque moechos,
infandum scelus, impotens furoris 15
illam qui fuerat diu procatus,
adest, assequitur meam Intimillam,
ruit cum gladio in meam Intimillam.
O fidam comitem! Sinu catellam
suas delicias tenebat illa. 20
In os prosiliit catella moechi,
ruitque in gladium catella moechi,
herae et praeposuit, suae, salutem.
Hanc luget mea mitis Intimilla,
funditque in lachrymas pios ocellos, 25
dum condit tumulo suam catellam,
dum solvit cineri suos honores.¹⁴⁵*

Tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del Cinquecento gli epicedi canini diventano una moda letteraria nella poesia neolatina in Italia, e Catullo è uno dei modelli preminenti a riguardo, come vedremo nei capitoli dedicati ad Ariosto e a Navagero (cfr. *infra*)¹⁴⁶. Questo componimento si divide in due sezioni, ovvero il vero e proprio canto funebre

¹⁴⁴ Il secondo, *De catella Acmes Intimillae*, che si trova alla c. 42r, non mostra alcun spunto catulliano. Su questi componimenti in particolare si veda N. Rozza 2022b.

¹⁴⁵ «Venite al tumulo della cagnolina, Amori, venite Veneri e dolci giochi. Portate cinnamomo mescolato al dolce amomo, e cannella al nardo, e croco alla mirra, e essenze mescolate all'olio ciprio. E voi ragazzi, e malvagie ragazze, cospargete di fiori il sepolcro della cagnolina, innalzate alte lodi della cagnolina che la mia Intimilla tanto amava, che la mia Intimilla tanto piange. O funesto avvenimento, la tetra Parca ha tagliato il filo di una così grande gioia della mia Intimilla. Mentre lei conserva il suo casto amore per me, respinge i rivali e gli infidi adulteri, indicibile crimine, sopraggiunge uno di loro, che aveva a lungo desiderato sposarla, incapace di dominare la collera, insegue la mia Intimilla, le si getta contro con la spada sguainata. O fedele compagna! Lei teneva in grembo la cagnolina, sua gioia. La cagnolina balzò verso il volto dell'adultero, la cagnolina si infilzò sulla spada dell'adultero e preferì la salvezza della padrona alla propria. Lei piange la mia dolce Intimilla, scioglie in lacrime i casti occhietti, mentre seppellisce nella tomba la sua cagnolina, mentre rende i suoi onori alla cenere».

¹⁴⁶ Sulla moda degli epicedi si veda C. Spila 2002, che riunisce molte poesie dedicate a questo tema.

per la cagnolina, intessuto di strutture parallele proprie dei rituali, e la descrizione del funesto avvenimento che ne causò la morte. La cagnolina assume prima tratti divini, le si fanno doni esotici e attorno a lei si stringono altre divinità (*Amores* e *Veneres*, cfr. Catull. III, 1), nonché giovani ragazzi e ragazze ‘devoti’, poi diventa una sorta di eroe tragico, perché volontariamente salva la padrona da un aggressore. L’invito *et vos o pueri, improbae et puellae / [...] spargite* potrebbe essere così un ribaltamento dell’invocazione alle *puellae et pueri integri* dell’inno a Diana di Catullo (c. XXXIV, 2-4): *improbae* in Giano le *puellae*, come tutte le ‘donne elegiache’. Non è tale, però, Intimilla, che protegge (*servat*) il suo *castum amorem* (v. 13) dagli assalti dei rivali del poeta, tutto all’opposto di Lesbia che si concede a innumerevoli amanti e calpesta il profondo sentimento di Catullo (XI, 17 *cum suis vivat valeatque moechis* e XI, 21 *nec meum respectet, ut ante, amorem*). In ogni caso, un’esaltazione simile, pur topica nell’Umanesimo e dunque non definibile comica in senso stretto, è mirata a creare uno scarto tra i toni della poesia e il suo reale contenuto. L’impostazione sembra in definitiva doppiamente parodica, perché la cagnolina viene prima divinizzata, per poi diventare una sorta di martire in difesa di Intimilla.

La seconda parte del carme contiene un numero ancor maggiore di reminiscenze puntuali. Il v. 11, *O factum male, soluit atra Parca* ricalca l’incipit di III, 16 (*O factum male! O miselle passer*) e aggiunge una tessera linguistica all’interno di un’allusione complessiva al contenuto dell’epicedio catulliano. Anche il nesso *delicias meae Intimillae* è sicuramente ricavato da II, 1, *deliciae meae puellae*, così come II, 2 *quem in sinu tenere*, detto di Lesbia con il suo *passer*, viene espanso da Giano in *sinu catellam / suam deliciam tenebat illa*. Non sfugga anche in chiusa il primo piano sugli occhi bagnati di lacrime con il diminutivo *ocellos* in clausola, benché ovviamente manchino il pathos e la grazia di Catull. III, 17-18 *tua nunc opera meae puellae / flendo turgiduli rubent ocelli*.

Abbiamo già visto che i due carmi sul passero sono uno degli epicentri della intertestualità catulliana, estremamente noti e già ampiamente rivisitati nel Quattrocento: a essi si fa ormai ricorso in occasione della morte di ogni tipo di animale. Il *topos* è talmente sfruttato che non deve stupirne l’utilizzo in occasione del lutto per un essere umano. Questo accade, per esempio, per la morte di Citeride, un’altra ragazza amata da Giano:

***In morte Cytheridis*, c. 23r**
Molles deliciae, levesque risus
et vos o Veneres Cupidinesque,
et quantum est salis et leporis usquam
Valete, atque alio hinc proculque abite.
Mi quondam placuistis, ipsa quondam

spirabat facilis Venusque Amorque.
At nunc invida Parca, saeva Parca,
indignum facinus, meos amores,
meas delicias, meamque vitam
Orco tradidit impio vorandam. 10
O factum male, heu misella virgo,
Quae me plus oculis tuis amabas,
quae me tristiculum usque suaviando
molestis poteris levare curis,
Orci nunc raperis manu rapaci, 15
o factum male, o maligna Parca.
Quare hinc blanditiae ite, et hinc lepores.
Huc suspiria, lacrymae, dolores
adeste, et furiae altius furentes,
meam urgete animam ire sub tenebras, 20
invisat propere ut suos amores,
suas delicias, suam Cytherin.¹⁴⁷

Citeride era la ragazza che Giano aveva detto di amare, pur con scarso successo, nella poesia rivolta a Cotta (cfr. *supra*, ad *Cottam*, cc. 6r-6v), perciò si tratta di una delle prime passioni del poeta, risalente al periodo in cui Cotta era ancora a Napoli e Catullo era pienamente in auge tra le preferenze della cerchia. Per celebrare la sua morte, Giano scrive questo epitaffio ricco di allusioni alle formule dell'elegia classica, in cui vengono contaminati elementi propri dei canti funebri e altri di carmi d'addio all'amata. L'attacco è squisitamente catulliano: *molles deliciae* e *leves risus*, ma soprattutto l'invocazione *Veneres Cupidinesque* introducono l'atmosfera e il linguaggio del solito carme III di Catullo, per la morte del *passer* (III, 1, *Lugete, o Veneres Cupidinesque*) e così anche la locuzione *quantum est salis et leporis* (cfr. III, 2 *quantum est hominum venustiorum* e cfr. *supra*). Troviamo inoltre un altro stilema tipicamente neocatulliano, l'espressione "amare più degli occhi" o "essere più caro degli occhi", utilizzato in diversi passi da Catullo¹⁴⁸ e già ripreso da altri contemporanei di Giano¹⁴⁹, un'espressione

¹⁴⁷ «Dolci gioie e tenere risate, e voi, Veneri e Cupidi, e tutto ciò che esiste da qualche parte di arguto e grazioso, addio, e andatevene da qui altrove, lontano. Un tempo mi eravate graditi, un tempo la stessa Venere e Cupido mi spiravano favorevoli. Ma ora la Parca invidiosa, la Parca terribile, ha consegnato - abominevole delitto! - il mio amore, la mia gioia, e la mia vita, al triste Orco per farla divorare. O evento terribile, o povera ragazza, che mi amavi più dei tuoi occhi, che potevi sollevarmi dalle gravose preoccupazioni mentre ero un poco avvilito baciandomi continuamente, ora sei strappata dalla mano rapace dell'Orco, o evento funesto, o Parca maligna. Per questo andatevene da qui piaceri e gioie. Venite qui sospiri, lacrime, dolori e furori che s'alzano furibondi, spingete la mia anima a scendere nelle tenebre, perché rapidamente torni a vedere il suo amore, la sua gioia, la sua Citeride».

¹⁴⁸ Cfr. III, 5: *passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat.*; XIV, 1: *Ni te plus oculis meis amarem*; LXXXII, 2-4: *si quid carius est oculis, / eripere ei noli, multo quod carius illi / est oculis seu quid carius est oculis*; CIV, 2: *Ambobus mihi quae carior est oculis?*

¹⁴⁹ Prima di Giano Anisio si vedano per esempio Alessandro Braccesi, *carm.* 2, 10, 2: *quae fuerat oculis carior una meis*; Pontano, *Parthen.* 1, 5, 12 *Amas plus oculis tuis*; *Parthen.* 1, 26, 3: *Quem nos plus oculis amamus unum*; Pontano, *carm. app.* 18, 1-3 *Ni te plus oculis meis amarem, / Alfonse, Aonidum novella cura, / Ni te plus oculis suis amarent*; Michele Marullo, *epigr.* 4, 13: *unam, inquam, mihi cariorem ocellis*. Dopo Giano, utilizzano l'espressione anche i poeti neocatulliani Navagero, Flaminio e D'Arco, che vedremo più avanti.

An tanti tibi veneunt papyri?
An flocci facis optimum sodalem?
Linguam solve agedum diu ligatam, 10
et mi te facias probatiorem!
Sin pergis rabiem incitare nostram,
expecta hendecasyllabos trecentos.
Sic te forsitan omnibus cicadis,
*et picis faciam loquaciorem*¹⁵¹. 15

Ci troviamo di fronte a una situazione pienamente catulliana: anche il poeta veronese chiedeva agli amici informazioni sui loro amori - nella poesia di Giano non si parla esplicitamente d'amore, ma possiamo dedurlo appunto dai chiari riferimenti a Catullo -, ad esempio nel c. VI diretto a Flavio, dai tratti osceni, e nel LV per Camerio. In più, la tematica della segretezza delle confidenze tra amici emerge nel c. CII, in cui troviamo il primo spunto linguistico recuperato da Giano. All'ultimo verso Catullo afferma infatti di saper mantenere qualsiasi segreto gli venga affidato, mutandosi in Arpocrate (il dio egizio spesso rappresentato come un bambino che tiene un dito sulla bocca, atto interpretato come un'esortazione al silenzio): *et factum me esse puta Harpocratem*. Questa chiusa, con il suo enfatico riferimento al divino, potrebbe anche essere scherzosa, senza tuttavia minare la solidità del 'monumento' alla *fides*¹⁵². Nel c. LXXIV, invece, la figura di Arpocrate è inserita in un contesto osceno: Gellio ha tappato la bocca dello zio (*patruum reddidit Harpocratem*, v. 4) strenuo moralista, seducendo sua moglie e ora, sicuro del suo silenzio, potrebbe far di peggio, arrivare addirittura all'*irrumatio*¹⁵³. Queste le uniche due occorrenze di Arpocrate nel *liber* (ma anche nella poesia latina classica); Giano sceglie dunque di alludere al passo non osceno dei due, di cui viene ripreso anche il contesto della segretezza tra amici, da mantenere a ogni costo.

Il v. 10 è importante per la nostra ricerca, perché l'espressione "sciogliere qualcosa da lungo tempo legato" è presente in questi termini solo in Catullo IIB, 3, *quod zonam soluit diu ligatam*, e *ligatam* è tradito solo da una parte dei manoscritti più antichi (G² e R, laddove O, G e R² hanno *negatam*), ma è lezione prevalente nei *recentiores*, sostenuta dalla tradizione indiretta¹⁵⁴. Il passo di Giano, *linguam solve agedum diu ligatam*, sembrerebbe, per quanto ci

¹⁵¹ «Da dove viene questa saggezza del silenzio? Questo tacere supera il quinquennio (imposto) da Pitagora. Quale Arpocrate austero ti obbliga? O non sai che proprio così è perita Amicle? Ho tentato finora di smuoverti con parole lusinghiere, con doni nient'affatto da poco. Son cose da nulla, sciocchezze. O forse è a così gran prezzo che ti vengono venduti i libri? O forse stimi poco il tuo ottimo amico? Forza, sciogli la lingua troppo a lungo tenuta a freno e renditi a me più gradita! Se invece continui a fomentare la mia rabbia, aspettati trecento endecasillabi. Così, forse, ti renderò più loquace di ogni cicala e gazza».

¹⁵² Cfr. A. Fo 2018, pp. 1167-1168 per un'analisi sulla scherzosità del carne e gli opportuni riferimenti bibliografici.

¹⁵³ Cfr. D. F. S. Thomson 1997, p. 498.

¹⁵⁴ Sulla discussa questione del testo di IIB si vedano S. Harrison 2003; A. Ghiselli 2005; M. Bonvicini 2012; O. Portuese 2013, pp. 73-98; per un riepilogo sulla recente bibliografia sull'argomento, si legga M. Skinner 2017.

permettono di stabilire le nostre conoscenze, l'unico in cui questi termini vengono accostati, anche se l'oggetto da sciogliere non è più la cintura (*zonam*) di Atalanta, ma la lingua. Potrebbe non sembrare abbastanza per stabilire una salda connessione o una voluta imitazione da parte dell'Anisio, eppure l'unicità dell'espressione, contestualizzata in un carne catulliano per toni e contenuti¹⁵⁵, porta a confermare l'ipotesi. Nel primo Cinquecento i tre versi del cosiddetto I**b** erano riportati in qualsiasi edizione di seguito al primo carne del *passer*¹⁵⁶, che era uno dei più noti e imitati anche nel secolo precedente. Eppure, anche considerando le numerose riprese dei carmi II e III, i grandi poeti neo-catulliani del Quattrocento, Pontano su tutti, non sembrano aver alluso mai a questi versi: Giano Anisio sarebbe in questo caso il primo¹⁵⁷. Il problema della divisione tra carne II e I**b**, come li leggiamo oggi, fu posto per la prima volta da Alessandro Guarino nel 1521¹⁵⁸, perciò con ogni probabilità diversi anni dopo questo carne di Giano, che si trova tra le prime carte della sua raccolta e quindi risale alla sua giovinezza.

Infine, l'ultimo, certo calco catulliano è al v. 13, *expecta hendecasyllabos trecentos*, tratto dal carne XII, 10-11, *Quare aut hendecasyllabos trecentos / exspecta, aut mihi linteum remitte*. Catullo si rivolgeva al ladro Asinio Marrucino, colpevole di avergli sottratto il fazzoletto dono degli amici Veranio e Fabullo. Qui Giano ricontestualizza completamente la frase, utilizzandola come minaccia verso il compagno reticente a confidarsi con lui. Resta difficile, come detto, stabilire l'identità di questo destinatario, possiamo però ipotizzare che si tratti dello stesso destinatario di un carne di poco successivo, *ad Philocalum*, alla carta 5v. Egli viene infatti rimproverato di essere *amici immemor, immemor tuique* (v. 8) proprio perché dominato da Cupido, ovvero lo stesso motivo dei versi precedenti. L'Anisio rinnova la minaccia, al v. 4 *expecta hendecasyllabos frequentes*, e rincarà la dose, perché se Filocalo non si ravvederà a breve, il poeta sarà costretto a cambiare tono, passando dagli scherzosi endecasillabi, versi tipici della *sodalitas* catulliana, ai terribili giambi¹⁵⁹:

vv. 14-17: *Mutanda est ratio modusque nobis,*

¹⁵⁵ Si notino anche i due 'comparativi in clausola' *probatiorem* (v. 11) e *loquaciores* (v. 15), vezzo catulliano presente anche nel c. XII (v. 3 *neglegentiorum*), da cui come vedremo di seguito Giano trae un'altra tessera per questo componimento.

¹⁵⁶ Per la storia delle prime edizioni catulliane, sui loro commenti e sullo stato del testo, si vedano l'apparato disponibile sul sito curato da D. Kiss (<http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php>), le note critiche di D. F. S. Thomson 1997 e infine il catalogo di traduzioni e commenti antichi presentato in J. H. Gaisser 1992.

¹⁵⁷ Dopo di lui, ci sono altre possibili riprese, tutte da verificare e sicuramente non così esplicite, in Nicolò D'Arco, *numeri*, 251, 1: *Virgineam patruus zonam dum solvere tentat* e 351, 43: *Zonam solveret virgineam*; in Marcantonio Flaminio, *carm.*, 2, 32-33 *suam castae / zonam Dianae solvere*.

¹⁵⁸ *Alexandri Cuarini In C. Valerium Catullum Veronensem per Baptistam patrem emendatum expositiones* (Venice 1521) 26: *post hoc carmen in codice antiquissimo et manuscripto ingens sequitur fragmentum; nos tamen coniecturis omissis quae scripta sunt interpretabimur*. Cfr. S. Harrison 2003, p. 85.

¹⁵⁹ Lo stesso nesso *truces iambos* in Catull. XXXVI, 5, per le accuse lanciate contro Lesbia.

*quando nil monitus iuvant precesque,
truces arripiam inferamque iambos,
ne dicas tibi non fuisse dictum*¹⁶⁰.

15

L'ultimo componimento che esamineremo più da vicino, senza soffermarci sui frequenti giochi poliptotici o su singole tessere catulliane ormai stereotipate¹⁶¹, riguarda il furto di un libricino di Orazio appartenuto al poeta. L'invettiva contro l'ignoto ladro ha però toni e lingua di alcuni carmi di Catullo, che vengono così contaminati tra loro.

De Horatio amisso, c. 28v

*Quis meum mihi Horatium abstulit? quis
ille tam ferus, atque corde saevo
Fuit? pro hominum fidem et deorum,
tam fidum comitem mihi abstulistis:
sive ad Aethiopas, trucesve Mauros, 5
aut Indos penetrare mens fuisset,
sive ad Cimmericos Scythasve duros.
Tum praeter quod erat disertus, ut qui
mellito Charites haberet ore,
Forma erat, facieque tam venusta 10
ut in deliciis quoque illum haberem.
At nunc, hei misero, mihi abstulistis
tam bellum comitem manus rapaces.
O mi reddite Horatium maligni
fures; reddite mi meum libellum. 15
Quem si reddideritis, este fures
et salsi et lepidi et boni et benigni.
Sin minus, uolo sentiatis usque
ante ora horribilem minari Erinnyn.
Fures reddite Horatium scelesti*¹⁶². 20

¹⁶⁰ «Sarò costretto a cambiare tono e registro, dal momento che gli avvertimenti e le suppliche non servono a nulla, impugnerò e ti scaglierò contro terribili giambi, che tu non dica di non esser stato avvertito».

¹⁶¹ Per fare alcuni esempi, sul modulo poliptotico del c. XXVII, 4, *ebriosa acino ebriosioris*, sicuramente presente a Giano nel suo *In monachum quemquam*, 23v, v. 5 *Id id scilicet ore polliceris / isto musta acina ebriosiore* e già preso a modello da Cotta per il suo *aestuosa anima aestuosiore*, sono costruiti anche *argento nitido nitentiores* del carne *ad Sapientiam* nella c. 42r; lo stesso gioco linguistico si trova nel carne *Ad Terinam* alla c. 58v, v. 9 *omni amoenus amoenitate amoena*. Isolati nel loro contesto e comunque piuttosto stereotipati sono l'invocazione a Imeneo in un epitalamio (44v: *Hymen o Hymenaeae iam canamus*) e il nesso, presente solo in Catullo e in commedia *perdite amavi*, c. 33r, *Ad Luciolen* v. 5.

¹⁶² «Chi mi ha rubato il mio Orazio? Chi è stato così insensibile e così spietato di cuore? In nome della lealtà di uomini e dei, mi avete sottratto un così fedele compagno: sia che l'intenzione fosse stata di giungere tra gli Etiopi o i terribili Mauritani, o tra gli Indiani, oppure ai Cimмери o ai duri Sciti. Ora, oltre al fatto che fosse brillante, come colui che ha le Grazie sulla bocca melliflua, era di una forma, e di un aspetto così gradevole da poter annoverare anch'esso tra le gioie. Ma ora, ahimè a me infelice avete rubato un così bel compagno, mani rapaci. Restituitemi Orazio, ladri svergognati; restituitemi il mio libretto. Se lo restituirete, siate pure ladri, ma arguti, simpatici, buoni e carini. Se no, voglio che sentiate continuamente la terribile Erinni che si erge minacciosamente davanti al vostro viso. Restituite Orazio, ladri maledetti».

Il tema è quello dell'appena citato c. XII: il furto di un oggetto caro, in Catullo un fazzoletto prezioso perché dono di amici, in Giano un libretto di grande valore poetico ed estetico. Ma l'intero componimento nasce dalla contaminazione di almeno altri tre spunti catulliani. Ancora una volta emerge il ricordo del c. III, uno dei modelli principali per la lirica latina neo-catulliana di Quattrocento e inizio Cinquecento, in particolare del v. 15, *tam bellum mihi passerem abstulistis*, diviso ma ricostruito quasi parola per parola nei vv. 12-13, *mihi abstulistis / tam bellum comitem*, allusione esplicita sapientemente preparata da *abstulit* al v. 1 e da *tam fidum comitem mihi abstulistis* del v. 4. E proprio il termine *comes* innesca un'altra reminiscenza: Furio e Aurelio nel c. XI sono gli amici/nemici disposti a seguire Catullo nei viaggi più pericolosi: *sive in extremos penetrabit Indos, / [...] / sive in Hyrcanos Arabasve molles, / seu Sagas sagittiferosve Parthos, / sive quae septemgeminus colorat / aequora Nilus, / sive trans altas gradietur Alpes* (2-9) e chiamati a portare a Lesbia il suo messaggio di addio. In Giano è il libretto il compagno dei viaggi più incredibili, tra popolazioni barbare e bellicose, che, a parte gli Indi, sono diverse da quelle citate dal Veronese, ma egualmente disposte a delineare i confini del mondo conosciuto e altrettanto pericolose. Identiche sono anche l'anafora di *sive*, l'accostamento di un aggettivo al nome della popolazione con la stessa alternanza di collocazione prima e dopo il nome, la coordinazione con *-ve* enclitico (*trucesve Mauros*, v. 5; *Scythasve duros*, v. 7). Il ricorso allo stile sublime all'interno di un carme in cui predomina il *sermo cotidianus*, come in Catullo¹⁶³, introduce una nota ironica, qui evidente anche per il forte contrasto con il pathos del modello dominato dal furore contro i falsi amici e la *puella*.

Inoltre, non va sottaciuta la ricontestualizzazione del carme XLII, meno appariscente sul piano del riuso linguistico, ma giocata sull'identità del tema e sullo sviluppo compositivo. Nel c. XLII Catullo, infatti, invita i suoi endecasillabi, in una sorta di rituale magico, ad assalire un'infida *moecha* che, prendendosi gioco di lui, gli ha rubato i *codicilli* delle sue poesie: *circumsistite eam, et reflagitate, / «Moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moecha, codicillos!»* (vv. 11-12 e 19-20). Lo stesso assalto verbale Giano rivolge ai *maligni fures* affinché gli restituiscano il libretto, con lo stesso verbo *reddo* in quadruplici anafora (*O mi reddite Horatium*, v. 14; *reddite mi meum libellum*, v. 15; *si reddideritis*, v. 16; *reddite Horatium*, v. 20). Dopo un gran numero di insulti, nell'ultimo verso, con un repentino cambio di tono, Catullo si decide a convincerla con le buone maniere (v. 24, *pudica et proba, redde*

¹⁶³ Cfr. G. G. Biondi 1989, p. 27: «Tra sublime e umile, vale a dire tra poesia lirica e poesia giambica Catullo getta un ponte, sicché quotidiano e sublime, alti e bassi stilistici e psicologici si fanno reciprocamente da cassa di risonanza... la ποιητική stilistica [...] in particolare rappresenta spesso la forma per eccellenza dell'ironia catulliana».

codicillos). Uno stravolgimento nei modi dell'invettiva presente anche in Giano, in particolare ai vv. 16-17: egli non riesce però a resistere alla tentazione di un'ultima invettiva in chiusa, tornando al tono di partenza, diversamente dalla spiazzante conclusione di Catullo.

Abbiamo così terminato l'esame delle principali allusioni catulliane di Giano Anisio, che si diradano sempre più con il passare degli anni fino a quasi a scomparire negli ultimi libri dell'edizione del 1531 e nei componimenti della vecchiaia, come le aggiunte ai *Varia Poemata*¹⁶⁴ del 1536 o gli *Epigrammi*¹⁶⁵, editi nel 1538. Rimangono alcuni cenni isolati, ma non esiste più il chiaro programma d'emulazione del Veronese che sembra emergere nella prima parte dei *Poemata*, risalente a un'epoca in cui Catullo era al centro degli studi filologici, veniva riedito e commentato, ed era soprattutto stato uno dei poeti preferiti del grande maestro della cerchia napoletana, Pontano. Ho l'impressione che i tre poeti di cui mi sono ora occupato abbiano una predilezione per Catullo in giovinezza, anzi elaborino un programma preciso d'imitazione, chi, come Cotta, nascondendo con abilità la forma allusiva, chi invece, come i due fratelli Anisio, attraverso riecheggiamenti verbali e contestuali macroscopici. La perdita di gran parte dei versi di Cotta non consente di trarre conclusioni altrettanto certe a suo riguardo, come possiamo fare per i fratelli Anisio.

Le modalità imitative variano largamente, così come molti sono i carmi di Catullo che vengono presi come riferimento. I principali rimangono forse quelli del *passer* e i carmi per Lesbia, come la critica ha evidenziato per quanto riguarda il Quattrocento, ma non sono assolutamente gli unici. Non mancano alcuni cenni a carmi osceni, mentre meno presenti sono nella memoria letteraria i *carmina docta*, evidentemente ancora difficili da comprendere pienamente, ma soprattutto ardui da memorizzare: se gran parte delle imitazioni erano davvero frutto di uno straordinario ingegno, capace di raccogliere e poi ricontestualizzare un'infinita quantità di versi, forme e immagini poetiche¹⁶⁶, non stupisce che i carmi brevi siano prediletti anche per la loro maggior agilità e puntualità. Catullo era inoltre considerato un poeta epigrammatico, perciò adatto a essere riscritto e alluso in componimenti brevi e arguti, mentre ne veniva almeno parzialmente trascurata la dottrina della sezione epica del *liber*. Se non supponiamo un lavoro a tavolino, con cui Cotta, Cosmo e Giano si scambiavano versi evocanti quelli della cerchia catulliana tenendo costantemente sotto lo sguardo l'edizione di Catullo, possiamo facilmente comprendere come l'intertestualità si concentri attorno ad alcuni carmi, i

¹⁶⁴ Giano Anisio 1536.

¹⁶⁵ Giano Anisio 1538.

¹⁶⁶ Ricordiamo, per esempio, gli elogi alla memoria di Cotta di cui abbiamo parlato all'inizio.

preferiti e i più alla portata della memoria letteraria. L'agnizione dei riferimenti dotti inseriti tra i versi scambiati nella cerchia post-pontaniana sembra anzi essere necessaria per goderli pienamente e un requisito per l'accettazione all'interno di quel *milieu* culturale.

Capitolo II

L'intertestualità catulliana nei *Carmina* di Ludovico Ariosto

I *Carmina* ariosteschi sono l'opera meno studiata e meno nota dell'autore del *Furioso*, che non li mandò mai a stampa e si dedicò alla scrittura in volgare durante la sua maturità poetica. Risalenti essenzialmente al periodo giovanile (dall'ultimo quinquennio del '400 al primo lustro del '500), sono considerati dalla critica per lo più un esercizio poetico necessario per l'apprendistato che ogni letterato di quel periodo doveva adempiere¹⁶⁷. Si tratta di una raccolta non disposta dall'autore di 67 componimenti in metri e argomenti differenti; per lo più essi sono epittaffi, carmi d'amore, encomiastici o d'occasione, dedicati a vari amici o personaggi di spicco dell'epoca. Ariosto, a differenza di altri suoi contemporanei, non conosce il greco né sembra essere un lettore vorace rispetto alla media, ma il figlio Virginio riferisce del suo interesse per i classici latini: «gli piaceva Virgilio, Tibullo, [...] grandemente commendava Orazio e Catullo»¹⁶⁸. Mentre esistono vari studi dedicati alla presenza intertestuale di Orazio, Virgilio e Ovidio in Ariosto¹⁶⁹, e Tibullo viene menzionato a più riprese nei lavori di ricezione e nei commenti¹⁷⁰, Catullo non gode di un simile interesse. Ciò è dovuto al fatto che i legami testuali con il *liber* risalgono proprio alla produzione giovanile in latino e vadano diminuendo nel corso del tempo, essendo tanto importanti nei *Carmina* quanto secondari nelle *Rime* e nel *Furioso*, almeno rispetto agli altri classici¹⁷¹. Se Virgilio e Ovidio hanno un'influenza massiccia

¹⁶⁷ La datazione di alcuni *carmina* in latino è discussa perché potrebbero risalire a un'epoca più avanzata della vita di Ariosto. Si veda per esempio G. Ferroni 2008, sui *Carmina* e sulla loro datazione si parla precisamente a pp. 26-32 e W. Binni 2015, p. 274: «l'esercizio delle liriche latine va considerato, ripeto, nel suo valore di un iniziale noviziato e apprendistato tecnico e stilistico, che va da esercitazioni più chiaramente scolastiche a prodotti più originali e maturi nella direzione di una ricerca di capacità e abilità tecnica, di apprendimento a dar forma a intuizioni e sentimenti, non necessariamente profondi ed interni, sulle orme e sull'esempio di lirici ed elegiaci latini: Ovidio, Catullo, Tibullo, Propertio, Orazio (con una maggiore attenzione alle misure catulliane e properziane)».

¹⁶⁸ La citazione è tratta da M. Catalano 1930, vol. 1, p. 33 nota 8 e p. 271.

¹⁶⁹ Su Orazio nel *Furioso* si veda R. A. Pettinelli 2004, con relativa bibliografia, su Virgilio è particolarmente dettagliato e approfondito lo studio di S. Jossa 1996, per Ovidio cfr. M. C. Cabani 2016, con corposa bibliografia.

¹⁷⁰ Si veda la tesi di dottorato di N. Cesaro 2014, pp. 180-196, ma i riferimenti a Tibullo erano già stati evidenziati da ogni commento precedente e dagli studi di Rajna e Romizi.

¹⁷¹ Le note di E. Bigi 2013 citano Catullo nel *Furioso* per la similitudine del fiore reciso dall'aratro e per le vane promesse degli amanti nel canto X, dove si parla di Olimpia e Bireno. Il personaggio di Olimpia è infatti rimodellato anche sull'esempio dell'Arianna catulliana del carme LXIV; su alcuni possibili allusioni a Catullo nelle *Rime* si vedano C. Zampese 2012b, p. 95 (dove, nei passaggi citati dal carme *De Megilla* e nel capitolo VIII non viene rilevata la probabile allusione a Catull. LXVIII 148, *illa diem candidiore notat*) e A. Roncaccia 2012, che si concentra sul sonetto *Aventuroso carcere soave*, in cui vi è una ripresa del *topos* dei mille baci. Della fortuna (fino a Ronsard) del motivo del fiore troncato dall'aratro tratta invece nel dettaglio A. C. Fiorato 2006. Infine, alcune reminiscenze piuttosto ovvie e stereotipate vengono elencate nell'ormai datato studio di K. P. Harrington 1963.

sul capolavoro di Ariosto, Catullo resta il poeta dell'età giovanile¹⁷²; del resto la produzione del Veronese – breve, fulminante, ricercata per linguaggio e quotidiana per tematiche – si presta meno, rispetto alle grandi narrazioni di *Metamorfosi* ed *Eneide*, a essere inserita in un grande poema epico cavalleresco. Non possiamo però trascurare la gioventù «tutta latina» dell'Ariosto¹⁷³, sia per gli apporti alla successiva produzione in volgare, sia per l'intrinseco valore.

Il testo dei *Carmina* ci giunge grazie alla selezione di Giovan Battista Pigna, che ammette di aver deciso autonomamente quali poesie ariostesche pubblicare dopo averne ricevuto il materiale autografo dal figlio di Ludovico, Virginio: *elegi ego quae mihi magis approbarentur*¹⁷⁴.

Oggetto ibrido, ovvero raccolta di gusto callimacheo – *pater Callimachus* dice Ariosto nel carme 37 e 38 –, il *corpus* ricomposto della lirica latina lascia ancora aperti molti filoni d'indagine, sia per quanto riguarda i suoi rapporti con i precedenti umanistici sia per quelli con i modelli classici; inoltre, bisogna ancora definire quale importanza abbiano i suoi versi latini per gli autori successivi del Cinquecento che hanno potuto leggerli e imitarli¹⁷⁵. L'esplicita scelta di Callimaco come padre culturale ribadisce di riflesso l'importanza di Catullo, che trasferisce a Roma la poesia ellenistica e Callimaco in particolare, facendosene portavoce¹⁷⁶. Ariosto non leggeva il greco: che attribuisse forse la paternità della sua poesia al Callimaco romano?

L'obiettivo di questa indagine è individuare e interpretare gli elementi catulliani nei *Carmina* di Ariosto, alcuni già citati in altri studi ma mai oggetto di un'analisi estesa, altri completamente inesplorati. La sua produzione neolatina è spesso stata messa in confronto con le opere della maturità, rispetto alle quali sono state rilevate contrapposizioni: per esempio, al

¹⁷² Così afferma anche, tra i molti studiosi che hanno quanto meno affrontato l'analisi dei *carmina*, E. Pace 1961: «I richiami da Catullo sono molto più numerosi di quelli qui segnalati; ma non merita conto di fermarsi sopra perché, anche se si tratta di intere proposizioni, queste o sono tolte senza mutazione alcuna, o si inseriscono in un tutto niente affatto catulliano. Si noti infine come verso il fondo i richiami catulliani cessino. Forse era stato il poeta della sua giovinezza».

¹⁷³ Questa definizione data da Carducci è stata più volte messa in discussione dai critici successivi, e la utilizzo qui unicamente per la sua iconicità: ovviamente, non si possono scindere due fasi della produzione ariostesca come se fossero due oggetti completamente distinti e non comunicanti. Così fu definita da G. Carducci 1875, p. 27, che peraltro, sempre a p. 27, afferma in modo più moderato: «l'Ariosto nella sua gioventù scrisse, se non solamente in latino, certo più spesso e meglio in latino che non in italiano».

¹⁷⁴ Cito da Giovan Battista Pigna 1553, p. 4. Per informazioni aggiornate sui *Carmina*, sulla loro stesura ed edizione si vedano G. Ferroni 2008, pp. 26-32 e A. Severi 2018, che introduce i suoi interessanti commenti alla sezione latina della poesia ariostesca con un'aggiornata rassegna bibliografica.

¹⁷⁵ Cfr. A. Severi 2018, pp. 44-45, in cui si cita come possibile imitatore Nicolò D'Arco, che sarà oggetto di analisi in un prossimo capitolo. Approfondisco il rapporto tra i due autori in quella sede.

¹⁷⁶ Su Catullo poeta callimacheo e traduttore dei modi di Callimaco a Roma si veda almeno P. E. Knox 2007, con relativa bibliografia.

cospetto del carattere ludico e ironico dell'Ariosto maturo, i *carmina* sono sembrati un'opera seria e impegnata¹⁷⁷; altri invece hanno evidenziato alcuni caratteri di continuità tra la produzione giovanile e il poema cavalleresco¹⁷⁸. In generale, nella produzione latina spicca una grande varietà di generi rispetto alla netta predominanza della tematica amorosa nella lirica in volgare. Nella maggior parte di essa emerge la dimensione privata di tale scrittura, destinata a lettori della sua cerchia di amici e priva di quelle riflessioni generali sulla moralità umana spesso presenti nel *Furioso*. Esistono diverse traduzioni dei versi latini ariosteschi cui mi affido in questo capitolo: in alcuni casi fornirò quella di Segre, altrove quella di Santoro, mettendole a confronto nei punti più spinosi¹⁷⁹.

Uno specimen dell'intertestualità giovanile ariostesca: il *De catella puellae*

Il primo carme che analizzo è il più fortemente connotato da espressioni catulliane, alcune delle quali già rilevate dalla critica ma non analizzate nel dettaglio. Già dai versi che seguono si possono desumere molte delle caratteristiche dell'intertestualità giovanile ariostesca, in particolare la capacità di contaminazione di diversi carmi catulliani al fine di comporre un testo innovativo: i modelli restano in ogni caso in evidenza e vengono celati con minor maestria rispetto a quanto accadrà nel poema, molti anni più tardi¹⁸⁰.

20 - *De catella puellae*

*Quis solaciolum meum? meos quis
lusus? quis mea gaudia, heu! catellam,
herae mnemosynon meae catellam,
quis ah, quis misero mihi involavit? 5*

*Quis, ah, quis malus, improbus, scelestus
tam bellam mihi tamque blandientem,
tamque molliculam abstulit catellam?
Furum pessime es omnium malorum
quisquis candidulam mihi catellam, 10*

*herae mnemosynon meae catellam,
meas delicias, meique amoris
et desiderii mei levamen,
nostras praeteriens fores, dolose
manu sub tunicam rapis sinistra! 15*

*At dī dent mala multa, dī deaeque
dent omnes tibi, quisquis es, sceleste,
actutum mihi ni meam catellam,*

¹⁷⁷ Cfr. L. Paoletti 1976.

¹⁷⁸ Per esempio, si vedano F. Torraca 1923; G. Ponte 1975 e G. Ferroni 2008.

¹⁷⁹ Cfr. C. Segre 1954 e M. Santoro 1989.

¹⁸⁰ Tra i numerosi studi sull'intertestualità ariostesca, si dedica in particolare al problema della distinzione tra citazione e allusione M. C. Cabani 2013, dove vengono illustrati anche gli studi precedenti al riguardo e vengono definite con precisione le dinamiche della tecnica di Ariosto.

*herae mnemosynon meae, remittis*¹⁸¹.

Tutti i commenti a questa poesia rilevano il riutilizzo di materiale da tre carmi catulliani, il II, il III e il XII. In primo luogo, è curioso notare come vengano contaminati testi che trattano di situazioni ben distinte: Ariosto struttura il testo sulla base di forme e immagini derivanti dai carmi II e III, incentrati sul *passer* di Lesbia, mentre il XII è rivolto al ladro Marrucino e ha toni totalmente estranei alla notissima topica dei primi due. Sembrano inoltre ipotizzabili riferimenti ad altri carmi, questi non rilevati dalla critica: *involavit* (cfr. Catull. XXV, 6), *molliculam* (Catull. XVI 4 e 8 e XXV, 10 *mollicellas*), *furum pessime* (Catull. XXXIII, 1) e l'augurio *di dent mala multa* (Catull. XIV, 6).

La ripresa catulliana è prima di tutto metrica, perché Ariosto utilizza l'endecasillabo falecio che ricorre 41 volte nella prima sezione del *liber* catulliano, compresi i tre carmi menzionati sopra¹⁸². Il falecio diventa a fine Quattrocento una marca evidente di poesia catulliana, e viene preferito ai metri dell'ultima sezione del *liber* e dei *carmina docta*. Pontano fu il primo a proporre questo metro fin dalla prima redazione del *Parthenopeus*, rivendicando il fatto che il suo libretto *saltat versiculis canens minutis*¹⁸³, e avrà fortuna per la poesia che tratterà di amore e gelosia, amicizia, convivi e rivalità poetiche per buona parte del Cinquecento¹⁸⁴. Argomento e metro sono dunque palesemente catulliani: vediamo ora come l'intertestualità si avvalga delle forme presenti nel *liber* per convogliare nuovi significati.

Il *solaciolum* del verso 1 è *hapax* catulliano¹⁸⁵ di uso molto limitato nella letteratura latina antica e umanistica: oltre che nel c. II di Catullo, nel Quattrocento si trova in Pontano e Callimaco Esperiente (2 volte, *epigr.* 2, 59, 4 e 2, 136, 5, ma in contesti del tutto differenti) che potrebbero essere filtri noti all'Ariosto. Pontano è ovviamente l'esponente di maggior spicco della poesia neocatulliana nell'Umanesimo italiano, mentre Callimaco Esperiente è un esule

¹⁸¹ I testi dei *Carmina* ariosteschi sono tratti dall'edizione a cura di C. Segre - L. Caretti 1954; si terrà anche conto dell'edizione curata da M. Santoro 1989. «Chi la mia piccola consolazione; chi il mio passatempo; chi la mia gioia, ahimè, la cagnolina, la cagnolina che mi era ricordo della mia donna; chi, ah, chi l'ha rubata a me infelice? Chi è, chi è quel malvagio, inonesto, scellerato, che la cagnolina tanto graziosa e carezzevole e tanto piena di tenerezza mi ha strappato? O pessimo tra tutti i malvagi ladri, chiunque tu sia, che la cagnolina mia tutta bianca, la cagnolina che era ricordo della mia donna, la mia gioia, il sollievo del mio amore e dell'ansia, varcando la mia soglia porti via furtivamente sotto il manto con la mano sinistra. Ma gli dèi ti diano molti mali, gli dèi tutti e le dee, chiunque tu sia, scellerato, se non mi rendi subito la cagnolina mia, che era ricordo della mia donna» (trad. Segre).

¹⁸² Per lo schema metrico e le sue particolarità cfr. S. Boldrini 1992, pp. 166-168.

¹⁸³ Pontano, *Parthen.* 1, 28, *ad Laurentium Miniatum*, v. 12.

¹⁸⁴ Per l'influenza di Pontano sulla canonizzazione del falecio come contrassegno catulliano si legga, tra gli altri, G. Parenti 2009.

¹⁸⁵ In Catull. II, 7 l'unico problema esegetico, peraltro ormai risolto dalla maggior parte degli editori, riguarda l'et d'inizio verso, tramandato dai codici, e l'*ut* con cui lo aveva corretto Bernardo Pisano (1522); nulla che impedisca la corretta lettura di *solaciolum*.

romano in Polonia che compose versi fortemente influenzati da Catullo¹⁸⁶. Possiamo dunque avere un buon grado di certezza sulla matrice letteraria del termine: molto probabilmente Ariosto si rifaceva direttamente all'ipotesto antico, ma se anche avesse usato al contempo i suoi rifacimenti moderni, lo avrebbe fatto con piena consapevolezza di quale fosse il loro modello, ovvero utilizzando una tecnica di 'imitazione di imitazioni' che si rivelerà decisamente produttiva nel *Furioso*¹⁸⁷.

Tuttavia, nel *De catella puellae* egli riprende questo *hapax* catulliano, un diminutivo dal valore fortemente affettivo¹⁸⁸, per traslarlo in un nuovo contesto: *solacium*, letteralmente 'piccola consolazione', in Catullo era riferito al *passer*, palliativo per i dolori di Lesbia, ora diventa apposizione della *catella*, la cagnolina che aiuta il poeta ad alleviare il dolore per la lontananza o la perdita della sua donna. Cambia sia l'animale, cosa non infrequente nelle numerose riprese del *topos* catulliano, sia soprattutto il soggetto che si giova del *solacium*, non più Lesbia o la donna vista nel suo intimo rapporto con l'animale, ma lo stesso personaggio Ariosto. La sede metrica è la medesima nel carme II e nel *De catella puellae*: un termine così lungo e ricercato si presta ad essere posizionato in seconda sede nel verso, data la sua struttura —|— U U|— che permette di avere sempre un dattilo in seconda sede e una sillaba chiusa per iniziare il terzo piede¹⁸⁹. All'ideale struttura metrica si aggiunge il determinante fattore comunicativo, perché la rarità del termine rinvia il lettore fin da subito all'esempio catulliano, così come l'uso del diminutivo, marca caratteristica del poeta latino.

In *incipit* al v. 2 si trova *lusus*, un altro termine di sapore catulliano, seppur più frequente del precedente e abitualmente usato per le descrizioni topiche degli animali da compagnia¹⁹⁰. Ben più interessante per noi è *mnemosynon*, altra apposizione della cagnolina, un grecismo risalente al carme XII di Catullo, o meglio alla versione riportata da codici *recentiores* rispetto ad OGR. Si legge infatti *mnemosinon* nel ramo η dei manoscritti, mentre i codici più antichi riportavano *nemo est sinum* (O) e *est nemo sinum* (GR)¹⁹¹. Il ramo η comprende manoscritti

¹⁸⁶ Su Pontano si veda *supra* la bibliografia in introduzione, a cui si aggiungano almeno i molti studi di Liliana Monti Sabia, Francesco Tateo, Giuseppe Germano e Antonietta Iacono; il termine si trova in Pontano, *Parthen.*, 1, 31 (*Ad Perillam puellam*), v. 1 *O solacium meum*. Su Callimaco Esperiente e i suoi stretti rapporti con Catullo si vedano C. Fossati 2019 e S. Pittaluga 2019, ma anche la sua biografia in G. Paparelli 1971, pp. 73-119 e in D. Caccamo 1972.

¹⁸⁷ Per la definizione di 'imitazione di imitazioni' e il suo utilizzo nel *Furioso* si veda D. Javitch 1985.

¹⁸⁸ Sui diminutivi affettivi si legga l'analisi di A. Ronconi 1971, pp. 87-130.

¹⁸⁹ La metrica non è ovviamente ragione determinante per la scelta di un termine, ma anch'essa è elemento importante. Per l'analisi del diminutivo *solacium* in Catullo si veda M. Zicari 1978.

¹⁹⁰ Il *topos* dell'animale da compagnia e le sue differenti interpretazioni circolarono diffusamente in tutto il periodo umanistico-rinascimentale. Particolarmente diffusi erano gli epicedi canini: cfr. C. Spila 2002, in cui si cita il *De catella puellae* di Ariosto alle pp. 65-66. Si veda inoltre J. H. Gaisser 2002.

¹⁹¹ Cfr. l'apparato di D. Kiss in Catullusonline e D. F. S. Thomson 1997.

trascritti in Italia per lo più nella prima metà degli anni '60 del Quattrocento, a Padova o a Roma: la grafia viene corretta in *mnemosynon* da Partenio nel suo commento del 1485 e viene oggi così riportata in tutte le edizioni. Si tratta di un indizio per dedurre che anche Ariosto leggesse il testo “corretto” del carme XII, anche se non sappiamo se lo facesse a partire dal commento di Partenio o meno. È però probabile che si fosse imbattuto in quell’opera, che aveva avuto grande risonanza. Inoltre, il nostro poeta poteva aver letto nella medesima forma il ricercato grecismo nell’*Inno a Saturno* di Michele Marullo Tarcaniota, che fece largo uso di materiale catulliano dalle opere giovanili fino agli *Hymni naturales* stampati nel 1497¹⁹². Sappiamo della conoscenza e dell’ammirazione dell’Ariosto per il poeta-soldato Marullo, conosciuto personalmente a Ferrara forse nel 1499: ci è anche pervenuto un encomio composto in occasione della sua morte nel 1500, carme numero 15 nella numerazione odierna, *Ad Herculem Strozzam*. Ariosto aveva certamente colto le forme di intertestualità presenti nel testo marulliano, potrebbe perciò aver riproposto il singolo, raro termine avendo in memoria non solo Catullo, ma anche il suo contemporaneo. Il grecismo dimostra come Ariosto fosse interessato a rimodulare lessico e sintagmi tipicamente catulliani in nuovo contesto, conservando però il metro: anche *mnemosynon*, come prima *solaciolum*, è usato nella stessa sede del falecio in cui lo aveva proposto Catullo, l’unica in cui può essere ammesso data la presenza di un dattilo al suo interno¹⁹³:

herae | mnémōsŷ|nón me|ae ca|tellam (Ariosto)
 verum est | mnémōsŷ|núm me|i so|dalis (Catull. XII, 13)

Anche in questo caso è necessario notare le differenze rispetto al testo di partenza, perché il termine non figura nei carmi II e III sul *passer* o in situazioni analoghe: lo *mnemosynum* di Catullo era un fazzoletto inviatogli come regalo dagli amici Fabullo e Veranio, divenuto un ricordo della loro amicizia che gli viene poi sottratto da Asinio Marrucino¹⁹⁴. Il furto è occasione di scherzo, ma il suo autore viene comunque redarguito dal poeta, perché è di cattivo gusto rubare un simbolo del legame di *sodalitas*. Ariosto estrapola il singolo termine e lo situa in tutt’altro contesto, contaminando diversi carmi catulliani: si tratta di un mero

¹⁹² Sull’influenza di Catullo su Marullo e sul ruolo di quest’ultimo come continuatore della poesia neo-catulliana in latino dopo Pontano, si veda S. Voce 2019.

¹⁹³ Cfr. A. Fo 2018, p. 471: «Il grecismo *mnemosynum* rientrerebbe per A. Ronconi 1971, p. 143, nella stessa categoria di *moechus* [grecismo popolare]; mi sembra tuttavia più probabile che, come ritiene A. M. Morelli, appartenga alla rosa dei grecismi della conversazione colta».

¹⁹⁴ Sui problemi d’identificazione del personaggio cfr. A. Fo 2018, *ad loc.*, con tutta la bibliografia precedente.

esercizio letterario o di una consapevole rielaborazione, volta a creare un effetto di straniamento rispetto al modello?

Il verso costruito sull'esempio catulliano viene poi usato come *refrain* nell'intera poesia, ai vv. 3, 11 e 19, in chiusa, con la variazione *remittis* al posto di *catellam*, verbo ripreso forse dal medesimo carne XII di Catullo (v. 11, *mihi linteum remitte*) o dal XXV (v. 6, *remitte pallium mihi meum*).

I 'prestiti' dal *liber* continuano nel verso seguente, con un uso particolare del verbo *involo* ('volare contro'¹⁹⁵) nel senso figurato di 'rubare, trafugare'. Questa accezione viene impiegata la prima volta da Cicerone (*de orat.* 3, 122 *involaverunt*), ma si trova con l'accusativo proprio nel carne XXV di Catullo, dedicato al furto di un *pallium* del poeta da parte di Tallo.

Ariosto riprende la topica catulliana dell'animaletto dell'amata ma la modifica, perché la cagnolina è in questo caso del poeta, ricordo e consolazione (*solaciolum*) per la perdita della donna; l'animale, che gli rammenta (*mnemosynon*) il suo legame d'amore (e non una *sodalitas* come in Catullo) viene rubato – *involato* – da un ignoto. Il verbo deriva – si è detto – da un contesto ben differente, ovvero dal carne XXV, dove *involasti* occupa la medesima posizione in clausola e ha la stessa struttura prosodica dell'ariostesco *involavit*. Il 'recupero' di un solo verbo non è così stringente, ma assume interesse se si colloca nell'insieme di un componimento fortemente influenzato da Catullo anche nei versi seguenti. Lo spunto del carne III, 15 *Tam bellum mihi passerem abstulistis* trasformato ai vv. 6-7 in *tam bellam mihi tamque blandientem, / tamque molliculam abstulit catellam?* è già stato segnalato da Segre; tuttavia, importa aggiungere che *molliculam* è aggettivo presente la prima volta in Plauto¹⁹⁶, usato in seguito solo da Catullo col senso di 'licenzioso': Aurelio e Furio vengono minacciati dal poeta dopo che questi lo hanno accusato essere *parum pudicum* a causa dei suoi versi *molliculi* (Catull. XVI, 3-4: *qui me ex versiculis meis putastis, / quod sunt molliculi, parum pudicum*). Catullo separa la pudicizia dell'autore da quella dei suoi versi, che definisce egli stesso *molliculi* senza per questo degradarne il valore. L'ipocoristico *molliculus*¹⁹⁷, qui ricontestualizzato da Ariosto, gode di grande fortuna in epoca umanistica e rinascimentale¹⁹⁸: possiamo però almeno chiederci se non ci sia una nota d'ironia nel definire *mollicula* la cagnolina sottratta dall'ignoto ladro.

¹⁹⁵ Cfr. M. Lenchantin 1928, *ad loc.*: nonostante l'etimologia errata proposta da Servio, *ad Aen.* 3, 233, Th-H. 1, 383, 24) [*involare dicimus intra volam tenere*], «il passaggio da *involare in* con l'acc. nel senso di 'volare su, scendere come uccello di rapina' a quello di 'rubare' con l'acc. della cosa si spiega facilmente».

¹⁹⁶ Plauto, *Cas.* 492 e *Poen.* 367.

¹⁹⁷ La forma di 'doppio diminutivo' *mollicellus* si trova in XXV, 10, il carne che ha suggerito ad Ariosto l'uso di *involare*.

¹⁹⁸ Tra gli altri è presente, ad esempio, in Callimaco Esperiente (*epigr.* 2, 19, 7), Pontano (*Parthen.* 1, 15, 2), Landino (*Xandra* 1, 13, 13), Cotta (*carm.* 5, 12 e 11, 8), Flaminio (*carm.* 1, 55, 6 e 5, 22, 6), Molza (*varia* 148, 2), tutti in vario modo imitatori di Catullo.

Nel *liber* figurano tre componimenti connessi con episodi di furto: abbiamo visto come Ariosto abbia tratto dal c. XII il raro grecismo *mnemosynon* e abbiamo ipotizzato che l'uso transitivo del verbo *involare* in questo contesto possa derivare dal carme XXV¹⁹⁹; non ci rimane che notare, questa volta senza ausilio della critica precedente, che l'*incipit* del v. 8, l'apostrofe *furum pessime*, potrebbe derivare dall'ironico *furum optime* del carme XXXIII di Catullo. In quel caso, il poeta si scagliava contro una famiglia, un padre e un figlio, il primo dei quali è definito "il miglior ladro delle terme" (*O furum optime balneariorum*, v. 1). In Ariosto l'anonimo ladro della cagnolina diventa un *furum pessime omnium malorum*, con un ribaltamento del superlativo riferito al ladro, che perde il valore sarcastico che aveva in Catullo, in cui il verso d'esordio di stile epicizzante (vocativo più superlativo relativo) descriveva in realtà un personaggio poi oggetto di pesanti ingiurie²⁰⁰. Si completerebbe così la contaminazione dei tre carmi catulliani riguardanti il furto, ripresi in diversi modi ma ciascuno presente in una poesia che ha per fondamento la topica dell'animaletto da compagnia²⁰¹.

Le reminiscenze catulliane non si concludono qui. Citeremo ancora l'aggettivo *candidulam* del v. 9, non presente in questa forma nel *liber* ma ipocoristico di sapore catulliano²⁰², mentre *delicias* e *desiderii mei levamen* sono prestiti evidenti dal carme II (v. 1 *deliciae meae puellae*, v. 5 *desiderio meo*, v. 7 *solaciolum*), intorno al quale ruota l'intero componimento²⁰³. La *contaminatio* con il carme XII continua con la precisazione del furto compiuto *manu sinistra*, come rileva giustamente Segre.

In chiusa Ariosto augura inoltre molti mali al ladro della cagnolina, qualora non la restituisca al suo proprietario. Catullo aveva usato la stessa espressione, *di mala multa dent* (XIV, 6), indirizzandola al cliente che aveva donato la terribile antologia poetica riciclata da Calvo come dono per i Saturnali. Il tono scherzoso del carme XIV in cui si situa l'invocazione agli dèi può ulteriormente chiarire come sia da intendere l'intera poesia ariostesca: una raffinata costruzione estremamente letteraria, intrecciata da molteplici riferimenti, che prova l'abilità tecnica dell'Ariosto e il saldo legame con il *liber* catulliano. Tutto ciò avviene secondo la

¹⁹⁹ Per i rapporti tra i carmi sui furti, XII, XXV e XXXIII, si legga A. Agnesini 2012, pp. 181-188.

²⁰⁰ Cfr. A. Fo 2018, *ad loc.*

²⁰¹ In A. Barchiesi 2005 viene avanzata l'ipotesi che in epoca classica si potessero comprare *libelli* brevi, forse originariamente circolati in ristrette cerchie di amici, e che solo in seguito che tali *libelli* fossero stati riuniti, come accadde per alcune raccolte poetiche d'età ellenistica. Ovviamente, sono ancora da dimostrare l'esistenza e la circolazione in epoca rinascimentale di *libelli* contenenti esclusivamente i carmi del furto di Catullo, oppure suddivisi per tematiche, nonostante sia noto l'uso dei poeti di *florilegia* o di altri strumenti ideati per favorire la memorizzazione di passi simili.

²⁰² Figura nel latino classico in Cicerone, *Tusc.* 5, 16, 46, come rileva giustamente Segre, e ancora solo in Giovenale (10, 355), ma diventa frequente in epoca umanistica e rinascimentale.

²⁰³ Il termine *levamen* è inoltre *hapax* e forse neologismo catulliano in LXVIII, 61, per cui cfr. G. Maggiali 2008, p. 147.

tecnica allusiva classica: si dota il testo nuovo di uno spessore semantico che gli viene conferito dagli ipotesti, e nello stesso tempo si invita il lettore all'agnizione dei testi allusi per valutare l'abilità del rifacimento²⁰⁴.

La contaminazione di carmi catulliani differenti provoca uno scarto nella poesia in cui vengono immessi, perché se il contesto generale rievoca in maniera inequivocabile la topica dell'animale da compagnia della fanciulla amata, già ampiamente rivisitata nel '400, alcuni termini sono rimodellati da poesie di scherzo amichevole (c. XIV), di rimprovero (c. XII) e perfino osceni o ingiuriosi (c. XVI e c. XXV). Una simile ricchezza di materiale catulliano implica consapevolezza e abilità non comuni. Ariosto non sceglie come modello un solo carne, ma ne combina vari e differenti, rivaleggiando con l'antico nel momento in cui se ne fa trasmettitore, lo 'commenda' e lo rinnova. Non possiamo certamente parlare di memoria meccanica se verifichiamo la derivazione delle allusioni da ben sette carmi differenti, ma di una volontaria interconnessione tramite una tecnica dotta e raffinata. Eppure, il coinvolgimento affettivo presente nelle poesie del *passer* e le severe rimostranze per i furti degli altri carmi si attenuano nella ricomposizione, senza però scomparire, per lasciar spazio all'arguzia letteraria²⁰⁵. Altri esempi mostreranno come questo caso eclatante non sia isolato nella raccolta di *Carmina* pervenuti.

Carne 22, *Sine inscriptione*

Abbiamo accennato alla modalità in cui ci sono pervenuti i *Carmina* ariosteschi tramite la collezione che di essi pubblicò il Pigna e tramite un manoscritto contenente una limitata selezione. Nell'autografo ariostesco è compreso quello che nelle edizioni moderne è il carne 22, che ci consente di illustrare ulteriormente il metodo di lavoro del poeta, e forse anche di illuminare altre dinamiche intertestuali.

*<Infelix> <a>nime et miser, quid ultro
ipsum te crucias? tuos quid ultro,
ah vere miser, excitas fovesque
ignes? nec minimae tibi quietis
tantillum esse sinis, vigil diesque
noctesque ad nitidos hians ocellos,*

5

²⁰⁴ Sulla teorizzazione della moderna critica intertestuale si vedano G. Nencioni 1967, G. B. Conte 2012 e G. B. Conte - A. Barchiesi 1989. Inoltre, studi specifici sull'intertestualità in Ariosto sono in S. Jossa 1996 e M. C. Cabani 2016, mentre ormai classico e imprescindibile sull'imitazione rinascimentale è T. M. Greene 1982.

²⁰⁵ L'interpretazione sul tono generale del dittico sul *passer* è oggetto di ampio dibattito. Alcuni, come M. Zicari 1978 e A. Ronconi 1971, pp. 112-114, ritengono il carne ironico, perché Catullo non prenderebbe sul serio il dolore di Lesbia. Per altri, ultimo A. Ghiselli 2005 pp. 39-49, il diminutivo *solacium* non andrebbe a inficiare la profonda compartecipazione emotiva del poeta.

*os ad purpureum genasque molles,
 ad guttur niveum manusque leves,
 formam denique ad integram puellae,
 formam non tamen integrae puellae, 10
 ausae delicias meosque lusus ...
 Dicamne an sileam? Ah, quid ah silebo?
 AUSA EST PERFIDA ET IMPROBA ET SCELESTA,
 AUSA EST DELICIAS MEOSQUE LUSUS
 AURO VENDERE, NEC DEOS POTENTEIS 15
 PAVIT FALLERE SAEPE DEIERATOS.
 Infelix anime, ecquid impudica,
 ecquid te meretrix avara perdet?
 Respira, atque tibi potens vicensque
 te redde, utque lubet sine impudicam 20
 MOECHIS VIVERE CUM SUIS. Tibine
 OS SPURCA PLACET OBLITUM SALIVA
 ET LIVENS MEMORI NOTA PERENNE
 FOEDAE, PRO DOLOR!, OSCULATIONIS?
 An te illi ebrioli movent ocelli, 25
 illi, quos movet hic et hic et ille et
 quisquis dedecorum putetur emptor?
 Obdura, mi anime; improba et puella
 cum moechis valeat suis, puella
 igne indigna tuo. Potestne, quaeso, 30
 quod felicius ardeas deesse?²⁰⁶*

I commentatori moderni concordano nel vedere in questa poesia un'impostazione simile a quella del carne VIII di Catullo, che inizia con l'apostrofe rivolta al proprio animo (*Miser Catulle, desinas ineptire*). Le più evidenti riprese sono segnalate al verso 1, per l'auto-apostrofe (espediente abitualmente usato nella lirica in italiano prima di Ariosto e perciò non sufficiente per assicurare una derivazione catulliana), ai versi 13 (*scelesta* qualifica la donna amata da Ariosto, così come la Lesbia di Catullo in VIII, 15) e 28 (*obdura* rievoca il ritornello dei vv. 11 e 19 del medesimo carne), dove la corrispondenza è abbastanza chiara da poter parlare di allusioni a Catullo con un buon grado di certezza, anche per la rarità di questi stilemi nella letteratura latina. La difficoltà di lettura del verso 1 nell'autografo ariostesco²⁰⁷ non ne

²⁰⁶ «O animo infelice e sfortunato, perché continuare a tormentarti? O davvero infelice, a che continui a stimolare e nutrire le fiamme? Non ti concedi un attimo di breve quiete, e insonne il dì e la notte attonito contempi i suoi occhi lucenti, e le purpuree labbra, e le sue guance tenere, il collo candido, le mani lievi, e insomma tutta la bellezza pura della fanciulla; ahimé, non la bellezza di una fanciulla pura, poiché ha osato i miei piaceri e giochi... Debbo dirlo o tacerlo? Ma perché ho da tacere? Osò la perfida, malvagia, scellerata, i miei piaceri e giochi vendere per denaro, né ha tremato a ingannar gli dèi potenti, tante volte chiamati a testimoni. O animo infelice, dunque un'impudica, dunque una meretrice avida ti deve rovinare? Respira e torna a essere padrone di te, e saldo, e lascia che l'impudica viva come le piace coi suoi amanti. A te avrà da piacere una bocca imbrattata di sudicia saliva, e livida per la perenne impronta, ahimè, di sozzi baci? Te quegli occhietti han da sedurre, ebbri d'amore, che può far brillare questi, e quello, e quell'altro, e chiunque sia ritenuto acquirente di vergogne? Resisti, animo mio; e la disonesta fanciulla se la spassi coi suoi amanti, la fanciulla indegna del tuo amore. O può, dimmi, mancarti fiamma d'amore più felice?» (trad. Segre).

²⁰⁷ Nel manoscritto leggiamo solo *nime et miser quid ultro*, cfr. G. Bertoni 1933, p. 641.

impedisce la corretta interpretazione, se consideriamo che con ogni probabilità la seconda apostrofe all'animo del verso 17 riprende per analogia l'*incipit* del carme.

Il legame con il carme VIII di Catullo sembra innegabile, anche solo per il tema, ormai tipico, di un addio alla donna che ha tradito. Ariosto non ne utilizza in questo caso il metro, il trimetro giambico scazonte, ma torna al falecio, marca catulliana inequivocabile per qualsiasi imitatore. Si perde così il movimento incalzante e lineare del carme latino, reso in primo luogo dal metro adatto a dar voce a un'emozione che si palesa in ondate successive, per passare a un andamento più discorsivo²⁰⁸. Forse anche per questa scelta metrica la critica ha visto un minor fervore nella poesia ariostesca rispetto al modello latino, o meglio un tono più stemperato, perché l'amore non sembra più vera passione e tutta l'emotività dirompente della poesia catulliana rimane in superficie²⁰⁹. In ogni caso il carme è elaborato finemente dall'Ariosto, corretto e riformulato nel corso del tempo, come dimostrano le cancellature e le sostituzioni sul manoscritto²¹⁰. La presenza catulliana non si limita ai versi ricordati dai commentatori né al solo carme VIII, nonostante le riprese testuali individuate, così come l'utilizzo del falecio, costituiscano un indicatore notevole del peso del Veronese.

Già l'*excipit* del primo verso e il primo emistichio del secondo – *quid ultro ipsum te crucias?* – rielaborano un pentametro del carme LXXVI del *liber*, anch'esso, come il c. VIII, incentrato sul momento dell'addio a Lesbia, *Quare cur te iam amplius excrucies?* (v. 10) è rimodellato sul piano metrico, morfologico e lessicale, ma rispettato nella sintassi. La domanda è rivolta in entrambi i casi a sé stessi nel corso dell'accorato monologo. Ariosto usa *ultro* dove Catullo aveva *iam amplius* e rafforza l'apostrofe aggiungendo *ipsum*; infine, recupera *excrucies* eliminando il preverbio che aveva funzione intensiva. I composti di *crucio* sono particolarmente amati da Catullo e costituiscono un tecnicismo del linguaggio amoroso già presente in Plauto, altro autore ben conosciuto dal Nostro, ampiamente ripreso in età umanistica anche prima dei *Carmina* ariosteschi²¹¹. Se la topica non è di per sé significativa, perché pur essendo tipicamente

²⁰⁸ Per le varie interpretazioni del tono e del ritmo del carme di Catullo, secondo alcuni profondamente coinvolgente, secondo altri ironico-giocoso (ma l'interpretazione scherzosa è ormai poco accreditata), si vedano A. Fo 2018, *ad loc.*; P. Fedeli 1990, pp. 66-68; D. F. S. Thomson 1997, *ad loc.* e F. Bellandi 2007, *passim*; sulla sua struttura A. Traina 2015, pp. 118-121; sui precedenti comici e tragici dell'autoapostrofe si veda C. J. Fordyce 1961, *ad loc.* e A. Agnesini 2004, soprattutto pp. 43-59.

²⁰⁹ E. Bigi 1968, p. 24 afferma per esempio che «il poeta si limita ad una rappresentazione fortemente stilizzata della sua stessa inquieta passione», cfr. anche E. Pace 1961, *passim*.

²¹⁰ Per la trascrizione diplomatica del manoscritto e l'elenco delle correzioni applicate da Ariosto, di cui discuto sotto, si vedano A. Gandiglio 1926a, p. 7 e G. Bertoni 1933, pp. 641-642.

²¹¹ La presenza plautina nel *Furioso* è stata oggetto della mia tesi magistrale; recentemente si veda lo studio di C. Rivoletti 2022, incentrato sulla metateatralità plautina riutilizzata nel poema, con la relativa bibliografia.

catulliana era presente anche in molti altri contesti amorosi²¹², è considerevole la contaminazione tra carmi VIII e LXXVI, collegati tra loro per tematica, fin dai primi due versi.

Potremmo avere il sospetto che i carmi catulliani circolassero anche in sezioni suddivise per argomenti, e che perfino piccolissimi gruppi di carmi potessero essere assemblati dal *liber* fornendo così materiale da rielaborare immediatamente reperibile. Anche nell'analisi del c. 2 di Ariosto abbiamo notato come ci fossero due sottogruppi di poesie imitati, più precisamente il dittico dedicato al *passer* (c. II e c. III) e la trilogia XII, XXV e XXXIII, che ha il furto come denominatore comune. In questo caso oltre al c. VIII vediamo rimodellato il LXXVI, ovvero i due carmi d'addio a Lesbia, entrambi monologhi del poeta inseriti in due punti ben distanti del *liber* e di metro differente. La tradizione manoscritta e a stampa coeva all'Ariosto non sembra suffragare l'ipotesi della suddivisione tematica, anche se nulla esclude l'esistenza di antologie che raggruppassero i carmi secondo questo ordine, oppure una lettura individuale secondo questa modalità.

Nei versi seguenti viene proposto un altro *topos* della letteratura d'amore: il fuoco si riaccende nell'animo anche quando ogni speranza dovrebbe svanire. In questo caso la frequenza dell'immagine poetica non consente di identificare un singolo punto di riferimento. Ariosto descrive poi i sintomi d'amore del proprio animo in versi che non sembrano esprimere alcun reale struggimento, ma rievocano la bellezza della sua donna con toni e modalità evocatori di Lesbia al tempo dei *candidi soles* (Catull. VIII).

Il diminutivo *tantillum* è indicatore significativo: rarissimo in questa forma nella letteratura latina antica, è attestato solamente in Plauto, una volta in Terenzio, in Apuleio e appunto in Catullo, l'unico che lo usi in un contesto comparabile²¹³. Si ritrova poi in numerosi carmi latini di autori di tarda età umanistica o rinascimentale, gran parte dei quali sono noti imitatori di Catullo e verranno citati altre volte come ulteriori raffronti testuali nella nostra ricerca. Nel *liber* lo troviamo una sola volta nel carme XCIX, dedicato alla relazione con Giovenzio. Catullo ha rubato un bacio al giovane, scatenandone però l'ira. Per farsi perdonare, ha trascorso un'ora "in croce" (v. 4: *suffixum in summa me memini esse cruce*) a scusarsi, ma non riesce, nonostante gli sforzi, a placare nemmeno un "tantinello" il furore di Giovenzio. Lo struggimento amoroso come tortura della croce è già palesato al v. 2 di questo componimento di Ariosto. Il tono scherzoso dell'intero epigramma catulliano, sottolineato anche dal

²¹² Per fare due soli esempi, cfr. Petrarca, RVF, 284, 5: «Amor, che m'è legato e tienmi in croce» e Boiardo, *Amorum libri*, 2, 64, 5-6: «Per dritto amar e per servir di core / son preso, flagellato e posto in croce».

²¹³ Plaut. *Cas.* 825; *Rud.* 1150; *Stic.* 620; *Trin.* 60; *Truc.* 537 e 765; Ter. *Ad.*, 563; Apuleio con 11 occorrenze nelle *Metamorfosi*.

diminutivo, ripreso e collocato in analogo contesto amoroso, si riverbera però sull'intero lamento, cosicché la tormentata passione pare più frutto di un arguto gioco letterario che di vero struggimento interiore. Il diminutivo di marca catulliana apre la sezione sulla patologia d'amore, che non consente all'animo di trovare riposo a causa del continuo fissarsi sull'immagine della donna amata. Anche in seguito si intrecciano diverse 'memorie' del Veronese: sembra chiaro per esempio il riferimento al carne L, mai notato dalla critica. In quel caso il poeta latino è insonne dopo un incontro con l'amico Calvo, con cui ha scherzato e trascorso la giornata tra vino e *lusus* poetico. Giunta la notte, Catullo non trova 'quiete' (v. 10 *nec somnus tegetet quiete ocellos*) come ora l'animo di Ariosto (*nec minimae tibi quietis / tantillum esse sinis*), tormentato non per un "amico", ma da una donna²¹⁴. Sveglia notte e giorno sospira e rivede a distanza gli *ocelli* dell'amata e la sua bocca purpurea, esattamente gli stessi tratti di bellezza di Acme e Septimio nel XLV del *liber*. Tra Acme e Settimio l'amore era non solo corrisposto ma coronato da un patto sancito con gesti e parole rituali, Ariosto invece trasla immagini e linguaggio per inserirli in un contesto di affetti non ricambiati, anzi di vana passione a distanza. Se Acme poteva concretamente baciare gli occhi di Septimio con la bocca purpurea (*dulcis pueri ebrios ocellos / illo purpureo ore suaviata*, vv. 11-12), Ariosto può solo immaginarli. Ancora una volta notiamo come l'intertestualità non implichi un passivo inserimento di espressioni antiche, ma una rielaborazione attenta, che porta il poeta moderno a mettersi in competizione con il modello.

Le reminiscenze catulliane continuano con l'allusione ai carmi sul *passer* attraverso l'uso di *delicias meosque lusus*, ripetuto ai vv. 11 e 14; al verso 17 si ripete l'apostrofe iniziale all'animo, che chiude a cornice la prima parte della composizione.

Ricostruiamo con ordine la contaminazione di carmi effettuata da Ariosto. L'apostrofe all'animo che si strugge deriva dai carmi VIII e LXXVI, entrambi incentrati sull'addio a Lesbia. L'insonnia e il costante pensiero rivolto alla donna amata sono descritti intrecciando lessico o immagini risalenti a carmi di contesto ben diverso: *tantillum* si trovava in un carne per Giovenzio, *ocelli* e *os purpureum* sono nei versi dedicati agli innamorati felici Acme e Septimio, ma entrambi i riferimenti lessicali sono innestati in una situazione che evoca chiaramente il carne L, sull'insonnia causata dal *furor* poetico e dalla lontananza da Calvo. Infine, ci sono tessere del lessico ormai tipico dei carmi II e III, ma le *delicias* e il *lusus* sono

²¹⁴ È noto come in Catullo il linguaggio dell'amicizia e quello dell'amore arrivino spesso a coincidere, cfr. almeno lo studio classico di R. Reitzenstein 1912 e L. Gamberale 2012.

ora di Ariosto (e non della donna – Lesbia!) a cui vengono sottratte per essere ‘vendute’ dall’infida traditrice ancora al centro dei suoi pensieri.

Al verso 17, come si diceva, con la ripresa del distico iniziale si chiude una sezione, ma al contempo se ne apre un’altra con una nuova domanda: ora si materializza l’oggetto del delirio amoroso, la *meretrix avara*. Arriviamo così a un secondo epicentro d’intertestualità catulliana ai versi 20-22. L’invito a lasciare la donna ai suoi amanti – *sine impudicam moechis vivere cum suis*, già segnalato da Segre – costituisce un evidente richiamo al carne XI del *liber*. In quel caso Catullo inviava Furio ed Aurelio come ambasciatori presso la donna amata per annunciarle il suo addio, usando esattamente le stesse parole *cum suis vivat valeatque moechis* (v. 17). Ariosto ora non varia l’immagine imitata né il contesto in cui viene inserita, la differenza sta nella diversa attitudine dell’animo innamorato dei due poeti. Per Catullo sembra ormai un addio definitivo, per Ariosto ancora un tentativo di convincere il suo animo tormentato (cfr. Catull. VIII).

Il verso 22 è ancora più interessante ai fini della nostra ricerca, perché nell’autografo ariostesco viene introdotta un’ulteriore marca catulliana assente nella prima stesura. I vv. 22-26 sono cancellati da un rigo orizzontale e sostituiti a margine dall’Ariosto stesso: non sappiamo quando il poeta corresse questi *carmina* ma siamo certi che la grafia sia sua²¹⁵. Nella prima versione si legge dunque sotto il rigo d’espunzione *spurcatum amplius os potest placere*, mentre la correzione riprende più da vicino il verso *savia comminxit spurca saliva tua* di Catullo LXXVIIIb, 2, come segnalato anche da Segre. La collocazione dei 4 versi del LXXVIIIb è molto discussa, perché al tempo di Ariosto erano uniti al carne LXXVIII (nella tradizione manoscritta, nei primi commenti di Partenio e Palladio e nelle prime stampe), ora sono invece ritenuti versi appartenenti a un carne mutilo²¹⁶. Si è pure pensato che il ‘colpevole’ del bacio ripugnante fosse lo stesso Clodio Pulcro del c. LXXIX, fratello di Lesbia. In ogni caso, per Ariosto non c’erano problemi filologici o altre incertezze: la ripresa testuale è inequivocabile e ancor più significativa perché inserita in un secondo momento, dopo l’espunzione del verso originario. Molto probabilmente, a causa delle sue numerose riprese di carmi dedicati a Lesbia, potremmo anche pensare che Ariosto assimilasse il riferimento alla disgustosa saliva sulla

²¹⁵ La trascrizione diplomatica del manoscritto e gli appunti sull’autenticità delle sue note a margine sono in G. Bertoni 1933: «prima di tutto, diremo che queste carte presentano i caratteri dell’autografia, perché i pentimenti, le correzioni e le sostituzioni sono di tale natura da far pensare insistentemente che siano stati eseguiti proprio dall’autore. Eppoi, se sottoponiamo la scrittura a un paziente e oculato confronto con gli autografi ariostei degli anni a cui si può e si deve far risalire la composizione dei nostri carmi [...], si farà strada in noi la convinzione che l’Ariosto abbia scritto tutte le carte in riprese diverse, con intervallo di qualche tempo dall’una all’altra» (p. 637).

²¹⁶ Per un’esauritiva sintesi del dilemma sulla disposizione dei quattro versi in cui si trova il nostro richiamo cfr. A. Fo 2018, *ad. loc.* con la bibliografia precedente, ma anche D. F. S. Thomson 1997 per la storia del testo.

bocca della donna alle accuse lanciate contro la Lesbia traditrice. In un componimento che fin dall'avvio riprende il c. VIII e prosegue con richiami intertestuali al LXXVI, due carmi di addio a Lesbia, viene a innestarsi una ripresa di versi letti come riferiti a lei a fine Quattrocento²¹⁷. D'altro canto, il nesso *spurca saliva* è presente anche nel c. XCIX, in tutt'altro contesto: Catullo ha strappato un bacio a Giovenzio, che si è poi deterso le labbra come se fosse stato toccato dalla *commictae spurca saliva lupae*, dalla «sozza saliva di una bagascia inaffiata» (Catull. XCIX, 10, trad. Fo). Infine, il nesso è assente nell'intera letteratura latina, per cui possiamo essere sicuri del richiamo al *liber* di Catullo.

Al v. 25, anch'esso frutto di una correzione rispetto alla versione originaria, leggiamo *ebrioli ocelli*: questa *iunctura*, sicuramente catulliana, si trova sempre nel carne XLV, di cui sono protagonisti Acme e Septimio, incarnazione dell'amore ideale. Mentre al v. 6 Ariosto utilizzava solo il diminutivo *ocellus*, ora recupera gli *ebrios ocellos* di XLV, 11²¹⁸, aggiungendo un secondo diminutivo (*ebrioli*) secondo una modalità tipica della poesia neocatulliana quattrocentesca. La situazione, tuttavia, è ribaltata: gli *ocelli* di Settimio sono *ebrii* d'amore a mostrare il trasporto iperbolico di lui, quelli della donna di Ariosto sono *ebrioli* non di vera passione, per una altrettanto iperbolica brama di catturare tutti gli uomini che la circondano.

In chiusa di componimento torna l'apostrofe all'animo, con una perfetta *Ringkomposition* già presente nel c. VIII di Catullo, il fulcro dell'intera ricreazione ariostesca. Il verbo utilizzato è il medesimo, *obdura*, fortemente connotato nel testo classico, dove il poeta vuole resistere alla passione amorosa e il lessico esprime la tensione del suo animo (oltre a *obdurare*, si osservino anche *perfer*, *destinatus*, *obstinatus*, da mettere forse in parallelo con *respira*, *redde*, *sine* dei vv. 19-20). Nel c. VIII la prima e l'ultima parola esprimono in estrema sintesi la caratura del carne: *Miser... obdura*. Ariosto introduce al v. 1 l'aggettivo *miser* e pone il verbo quasi alla fine del componimento, ripristinando in questo modo la struttura stessa del modello, non solo singoli termini o costrutti.

L'intero monologo con il proprio animo - si è visto - è fittamente intrecciato di richiami alla lirica catulliana, ma non dobbiamo dimenticare che era un espediente risalente al teatro classico e plautino in particolare, anch'esso ben noto all'Ariosto²¹⁹. Non è forse assente una

²¹⁷ Al contrario di quanto si pensi per lo più oggi. Per esempio A. Fo 2018, *ad loc.* afferma: «a me sembra difficile che nella *pura puella* dai *pura suavia* del c. 78B possa individuarsi Lesbia, che, come nel c. 79, così sembra al centro delle ragioni di gelosia di Catullo anche nel c. 77».

²¹⁸ Il diminutivo *ebriolus* c'è solo in Plauto, *Curc.*, 191 e 294.

²¹⁹ Plauto è certamente il primo a servirsi del monologo per lo sfogo della disperazione amorosa. Catullo attinge alla produzione plautina, come dimostra A. Agnesini 2004. Per la conoscenza della commedia latina da parte di Ariosto si vedano soprattutto le introduzioni alle sue commedie: in L. Ariosto 1974 leggiamo, a proposito della *Cassaria* a p. xvii, la seguente statistica relativa al numero di volte in cui compaiono 'prelievi' da modelli comici latini: «Plauto: *Pseudolus* (14), *Bacchides* (8), *Asinaria* (7), *Epidicus* (7), *Poenulus* (7), *Mercator* (5), *Mostellaria*

vaghissima allusione al tono canzonatorio dei monologhi amorosi plautini²²⁰, pur in un carme fortemente caratterizzato dalla massiccia presenza catulliana.

Siamo dunque di fronte a una dinamica intertestuale complessa, perché Ariosto ripropone e fonde materiale catulliano risalente a molteplici carmi diversi tra loro, creando una poesia nuova, ricca di letterarietà, dove le passioni sono meno esasperate e il *lusus* portato in primo piano. Non esiste più lo struggente allontanamento dalla donna amata, né l'animo del poeta sembra realmente trafitto in croce, né i suoi rivali sono nemici concreti. Ciò che rimane è la veste poetica di Catullo, o meglio il riutilizzo di forme e stilemi tipici che riportano alcune liriche latine di Ariosto direttamente all'autore classico, con cui egli dialoga e rivaleggia.

Carme 6, *Ad Pandolphum Areostum*

Non mi pare opportuno trascrivere per intero il componimento ariostesco *Ad Pandolphum Areostum*, poiché non si tratta di una poesia diremmo “catulliana” come le precedenti. Tuttavia, un singolo inequivocabile riferimento ci permette di far luce non solo sulla tecnica imitativa ariostesca, ma anche su come si interpretasse il testo classico a inizio Cinquecento. Ci interessano i vv. 17-20, che riporto:

*Inde procax tereti timide suspensa lacerto
rara tibi furtim suavia rapta
vel leviter patula decerpit ab arbore ramos,
lacteolae ut moveat flamina grata viae*²²¹.

Siamo nel cuore di una scena bucolica, in cui il protagonista, Pandolfo Ariosto, cugino e amico d'infanzia del poeta, è libero di comporre poesia, vagare e giacere nei campi, mentre il poeta lamenta di essere stretto dai lacci di Amore. Nel distico succitato, una driade, infatuata

(5), *Rudens* (5), *Persa* (4), *Miles gloriosus* (3), *Trinummus* (3), *Captivi* (2), *Cistellaria* (2), *Curculio* (2), *Stichus* (2), *Aulularia* (1), *Casina* (1), *Truculentus* (1)», senza considerare i quasi altrettanto numerosi riferimenti alle commedie di Terenzio. Molto simile sarebbe la statistica riguardante i *Suppositi* (p. xxi). Si veda inoltre lo studio di L. Stefani 2007 che introduce l'edizione delle commedie di Ariosto, il più dettagliato e documentato in tal senso. Come si può notare da questo elenco, Ariosto traeva ispirazione anche da commedie non volgarizzate, fruendo direttamente il testo latino: per ulteriori informazioni su quali opere plautine siano pervenute in forma volgarizzata, in via manoscritta o a stampa, cfr. G. Guastella 2018. Per quanto riguarda la presenza terenziana nelle commedie, si veda G. Cupaiuolo 2015, p. 167: «Ariosto sembra essere, in particolare nei prologhi, un Terenzio che si pone, a distanza di secoli, le medesime preoccupazioni relative al rapporto che deve intercorrere fra un testo e le sue fonti, preoccupazioni che trovano soluzione in un modo non differente da quelle individuate dall'autore latino». Si vedano infine la nota precedente e C. Rivoletti 2022.

²²⁰ Sulla comicità dei dialoghi e monologhi amorosi plautini si veda ad es. A. Traina 1974, pp. 62-87. Tali reminiscenze derivanti dalla commedia sono certamente presenti anche in altre sezioni dei *Carmina* e lo saranno probabilmente anche nel *Furioso*.

²²¹ «E poi, timidamente procace, reggendosi sul suo bel braccio ti darà, rapita, pochi baci furtivi; o strapperà cheta cheta da un ampio albero rami, per farti aria, dolcemente, al petto colla sua bianca mano» (trad. Segre).

del dormiente Pandolfo, si china su di lui, lo contempla, lo bacia furtivamente²²² e infine cerca di fargli aria con rami appena strappati. La nostra attenzione va al nesso *lacteolae viae*. La traduzione proposta in Segre (che suppone una corruzione) non rispecchia il latino, Santoro corregge il testo seguendo la congettura di Gandiglio²²³ (*lacteola manu*) e volge così: «Quindi procace, timidamente sostenendosi sul braccio rotondo, ti darà furtivamente rari baci soavi, o lievemente strapperà da un albero fronzuto rami per produrre piacevoli soffi con la candida mano»²²⁴. Non ci aiuta a sciogliere il nodo il recente esame di una carta viennese su cui è copiato il carne, perché proprio questo verso è illeggibile nel finale²²⁵. In questo documento, certamente non ariostesco ma in passato ritenuto autografo, vengono riportate da un copista ignoto varianti d'autore e correzioni ad alcuni versi, tra cui il nostro v. 20. In un rigo cassato si legge infatti *aurarum ut capiti sedula murm[...]at*, mentre in interlinea c'è la versione nuova *lacteolae ut moveat flamina g[...]*. Non si risolve dunque il dubbio che assillava già il Gandiglio, dal momento che è il termine *viae* a creare problemi (illeggibile): ci si aspetterebbe, secondo l'opinione del Gandiglio, *manu*, sulla scorta di altri due *loci similes* ariosteschi che hanno *nitenti manu* e *nivea manu*. Gli ultimi editori critici, Looney e Possanza, congetturano *lacteolae... genae* immaginando le bianche guance di un *puer* imberbe come l'Alexis di Verg. *ecl.* 2, 14-17 e appoggiandosi su Poliziano, *eleg.* 5, 26, *lacteolas... genas* «although there referring to the complexion of his mistress»²²⁶.

Viae unito a *lacteolae* resta dunque ancora tutto da spiegare. “Bianco, candido” è il significato comunemente attribuito all'aggettivo, neologismo catulliano in LV, 17 (*num te lacteolae tenent puellae?*) con rarissime occorrenze nella letteratura tardoantica²²⁷, ripreso invece più di frequente nel Quattrocento. Sappiamo che Palladio introdusse una correzione nell'*editio veneta* del 1496 (cronologicamente a ridosso delle composizioni latine di Ariosto, nonostante i dubbi che rimangono sulla precisa datazione di ogni carne): *nunc te lacteolae*

²²² Anche l'espressione *rara tibi furtim suavia rapta dabit* (v. 18, cfr. Catull. LXVIII, 136) potrebbe essere reminiscenza catulliana, ma è un'immagine poetica più frequente delle altre che stiamo individuando, perciò ci limiteremo a citarla senza ricercarvi un'intenzionalità allusiva.

²²³ In realtà quella di A. Gandiglio 1926a, pp. 16-17 è più una riflessione che una congettura, eppure viene trattata come tale nei testi di Segre e di Santoro: «quello stravagante *lacteolae viae* ci disorienta del tutto, mentre ci aspetteremmo *lacteola manu*: che sarebbe restituzione corroborata dal confronto con *nitenti manu* di II, 14 e *nivea manu* di III, 22, ma pur sempre troppo lontana dalla lezione del Pigna per poterla raccomandare o accogliere». La numerazione dei carmi cui fa qui riferimento Gandiglio per il cenno a *nitenti manu* è nel frattempo cambiata: sono su Musisque Deoque i carmi 1, 14 e 1a, 34, ovvero le due versioni del carne *Ad Philiroen*.

²²⁴ Cfr. C. Segre 1954, *ad loc.* L'aggettivo *lacteolus* viene identificato come catulliano in E. Bigi 1968, p. 24 n. 2.

²²⁵ Segn. Autogr. 1/100-2 presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna: si veda A. Casadei 1991, dove si trovano la trascrizione diplomatica della carta e le note relative.

²²⁶ D. Looney - D. M. Possanza 2018, pp. 146-147: «This may be the most puzzling crux in the text of Ariosto's Latin poems. *Lacteola via* means, literally, “milky way”, more commonly, *via lactea*. No convincing explanation of what the words may mean in this context has been given».

²²⁷ Ausonio, *epist.*, 15, 46; Prudenzio, *perist.*, 3, 165, cfr. ThesLL, *ad loc.*

*tenent papillae?*²²⁸. Ora *lacteolae* riferito a *papillae* potrebbe certo riferirsi all'incarnato "bianco, candido", ma anche alla specifica funzione del seno femminile 'portatore di latte, via del latte'. È doveroso premettere che la motivazione fornita dal commentatore per l'emendamento non sarebbe oggi accettata (*emendo papillae: quia paulo ante dixit "en hic rhoseis latet papillis"*²²⁹), ma è altrettanto vero che all'epoca si trattava del secondo commento disponibile, dopo quello poco accurato di Partenio²³⁰, edito geograficamente vicino a Ferrara²³¹. L'emendamento di Palladio venne accettato da Dousa padre nel tardo Cinquecento, sulla base di un manoscritto romano, forse il Vat Lat. 7044, 1520 che oggi si ipotizza essere la copia di uno posseduto da Pontano²³².

Se accettassimo questa ricostruzione, potremmo dedurre che già nel pieno Quattrocento la lezione *lacteolae papillae*, assente in OGR ma avallata per il tono del carne LV, più che per la non decisiva presenza delle *rhoseis papillis* pochi versi prima, circolasse in Italia a poca distanza geografica e temporale dalla produzione di Ariosto. Si potrebbe azzardare allora la creazione da parte di Ariosto di un 'catulliano' *lacteolae viae*, con la sostituzione del sostantivo e con *lacteolus* che mantiene il suo valore etimologico (diminutivo di *lacteus* = "del latte"): 'le vie del latte' sarebbero così le *papillae*, i seni, e per sineddoche il petto, con audace trasferimento da una ragazza a Pandolfo Ariosto!

Un minimo sostegno per questa interpretazione può venirci da un altro passo di Catullo e da qualche ripresa umanistica di *lacteolus*.

In LXIV Arianna abbandonata sulla spiaggia *prospicit et magnis curarum fluctuat undis, / non flavo retinens subtilem vertice mitram, / non contecta levi nudatum pectus amictu,*

²²⁸ Accurata e dettagliata la trattazione del passo con la congettura *papillae* al posto di *puellae* (LV, 17) in Ramírez de Verger 2015, pp. 97-100, dove ci si sofferma anche sul possibile valore dell'aggettivo *lacteolus*, mai impiegato come corrispettivo di *candidus* in epoca classica.

²²⁹ «Correggo *papillae* perché poco prima ha detto *en hic rhoseis latet papillis*». Palladius, *Gaius Valerius Catullus*, Venezia, 1496, ad loc.

²³⁰ J. H. Gaisser 1993, p. 87: «The results (del commentario di Partenio) were imperfect, for Partenio was a man of *mediocris doctrina*, as he says himself, and his ideas about Catullus are not sophisticated either as philology or as literary criticism. [...] None the less, his commentary is a precious document, for as we leaf through its pages we can observe Catullan interpretation at its starting point».

²³¹ J. H. Gaisser 1992, p. 209: «The second complete Catullan commentary appeared in 1496. Its author, Palladius Fuscus, like Calphurnius and Parthenius, had lectured on Catullus; but, unlike his predecessors, he had no special interest in the poet. His commentary suffers as a result, and his work on Catullus is inferior in many respects to that of the previous scholars».

²³² Cfr. D. Kiss, Catullusonline, (<http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php>) ad loc.: *puellae* OGR: *papillae se ita emendasse testatus est plagiarius iste Palladius 1496, et profecto inde Marulic in MS. 78 ante a. 1525 scribens, at habuit iam 'v(etus) c(odex)' teste Petreio 1528 ca., et addidit manus prima in margine codicis MS. 113 a. 1520 conscripti (hic est profecto Codex Romanus ille, in quo haec coniectura legitur teste Lipsio probante Dousa patre 1581 56), et scribendum esse censuit Heinsius (†1681) 1742 643, profecto post Petreium; coniecerat Pontanus, nisi fallor.*

/ *non tereti strophio lactentis vincta papillas* (vv. 62-65)²³³. *Lactens* propriamente indica ‘chi succhia il latte’, ma «[it] may be used simply for ‘full of milk, and so Catullus may be used simply for the idea of swelling or fullness usual in such cases» (R. Ellis 1998², *ad loc.*)²³⁴.

Pontano più di tutti si appropria dell’aggettivo *lacteolus* (dodici occorrenze), per quel che ci interessa due volte accostato a *puella* (*hendec.* 1, 1, 15; 1, 4, 7), quattro volte a *papilla* (*coniug.* 2, 11, 11; 2, 15, 7; 3, 4, 49; *hendec.* 1, 18, 20²³⁵), quattro volte a *sinus* (*Parthen.* 1, 1, 20; *hendec.* 1, 4, 7; 1, 16, 30; 2, 18, 22)²³⁶. In almeno due di questi passi *lacteolus* potrebbe forse sottendere, più che la connotazione cromatica, la funzione del petto ‘sede, conduttore o portatore di latte’: *Parthen.* 1, 1, 20-21 *cuius* (scil. *Cicellae*) *lacteolo sinu tumentis / surgunt aureolae due papillae* e *hendec.*, 1, 4, 7 *lacteolos sinus* dove il candore del petto è già insistentemente evidenziato da *candidas papillas* (v. 5) e *pectus nitidum* (v. 10)²³⁷.

Tutte queste suggestioni potrebbero aver indotto Ariosto a creare un nuovo nesso, di ascendenza sicuramente catulliana (si ricordi la correzione del manoscritto viennese), per indicare il seno, per poi riferirlo audacemente al petto di Pandolfo Ariosto, rappresentato come protagonista bucolico e lietamente addormentato nel bosco (una scena familiare a chi leggerà il *Furioso*). Una riflessione simile (poi accantonata) forse sottende la traduzione di C. Segre 1954 «per farti aria, dolcemente, al petto colla sua bianca mano», dove certamente ‘petto’ non si può facilmente evincere, soprattutto se poi *lacteola* viene attribuito a una mano che non figura nel testo.

Le tessere provenienti dal *liber* non terminano qui, perché ai vv. 29-30 dello stesso carme VI leggiamo: *caveto / sed Nemesim*. Da Catullo in poi *caveto* è sempre in clausola in poesia, e lo troviamo nel c. L correlato proprio alla dea Nemese:

²³³ «Ha davanti allo sguardo, fluttuando in grandi onde di pena, non mantenendo la mitra sottile sul biondo suo capo, non dal velo di un manto leggero coperta sul petto, non con la fascia tornita ad avvolgere i lattei suoi seni».

²³⁴ Va almeno segnalato che nel passo catulliano Arianna ha il seno avvolto *tereti strophio*, e in LXII, 181 il fanciullo accompagnatore della sposa deve lasciarle libero il *bracchiolum teres*, specularmente al *tereti lacerto* a cui si appoggia la Driade che vagheggia Pandolfo.

²³⁵ È stato ipotizzato che proprio da Pontano derivi la congettura *papillae*, perché tutti i manoscritti che la contengono sono variamente correlati a lui e la sua produzione poetica contiene entrambe le *iuncturae*. Pontano avrebbe dunque lavorato sul testo di Catullo non solo da filologo ma anche da poeta e la sua congettura sarebbe stata poi inserita nell’edizione di Palladio e infine accettata dall’Ariosto, dato che *lacteolae viae* sarebbe imitazione del congetturale *lacteolae papillae*. Un tentativo ben documentato di ricostruzione del manoscritto posseduto da Pontano e perduto dopo la sua morte si trova in J. H. Gaisser, 2015, ma si veda anche J. H. Gaisser 1992, p. 209. Per la presenza catulliana nella poesia di Pontano si legga W. Ludwig 1989, pp. 172-180 e T. Baier 2003.

²³⁶ Sempre in autori contemporanei troviamo *lacteolo pectore* (Angeriano, *erot.* 55, 13), *lacteolas papillas* (Navagero, *Lusus* 21, 7), *lacteolum corpus* (Castiglione, *carm.* 7, 7), *lacteolis mammis* e *lacteolas papillas* (Molza, *carm.* 28, 20-21; *varia* 16, 19; *eleg.* 1, 6, 19 e 3, 4, 13).

²³⁷ Trascrivo per chiarezza l’intero segmento: *Praedico, tege candidas papillas, et pectus strophio tegente vinci. / Nam quid lacteolos sinus et ipsas / prae te fers sine linteo papillas? / An vis dicere: Basia papillas / et pectus nitidum suaviare?* (*hendec.*, 1, 4, 5-10).

ora non ci sono più due sentimenti contrapposti per una stessa donna, ma uno solo per due donne diverse. La sintesi della poesia catulliana è dunque perduta, perciò questi versi sembrano anch'essi un esercizio letterario più che un'imitazione creatrice di nuova poesia.

La locuzione *quaeris fortasse*, di evidente ascendenza catulliana, è anche in 7, 21, un carme indirizzato a Pietro Bembo, forse in risposta all'amico che gli consigliava di non dar peso ai tradimenti della sua donna. Esso venne composto probabilmente nel 1498-9, quando Bembo si trovava a Ferrara; vi sono altri spunti tratti dal Veronese degni di essere almeno menzionati, anche se non determinano un vero e proprio 'sistema intertestuale' né sono inseriti in un contesto estesamente catulliano.

Si confronti [...] *Parte carere omni malo, quam admittere quemquam / in partem: cupiat Iuppiter, ipse negem*²⁴⁴ (Ariosto, 7, 18) con [...] *non si se Iuppiter ipse petat* (Catullo, LXX, 2). Entrambi i passi fanno riferimento ai proverbiali amori adulterini di Giove. Ariosto dice di non voler sopportare nessun rivale amoroso per la sua donna, Lydia, nemmeno se fosse il re degli dèi a chiedere di condividere il letto nuziale²⁴⁵. In Catullo si tratta invece di un giuramento fatto da Lesbia al poeta: non vorrebbe unirsi (*nubere*) a nessun altro se non a lui, nemmeno se l'altro fosse Giove! Catullo esprime poi immediatamente la sua riflessione sulla vacuità delle promesse delle donne, le cui parole agli innamorati vanno scritte *in vento et rapida aqua*²⁴⁶. L'anafora di *carius* ai vv. 5-6 del medesimo componimento indirizzato a Bembo (*Quin cor, quin oculosque meos, quin erue vel quod / carius est, siquid carius esse potest*) è stilema catulliano imitato dal c. LXXXII, che si regge interamente sulla stessa ripetizione (*Quinti, si tibi vis oculos debere Catullum / aut aliud si quid carius est oculis, / eripere ei noli, multo quod carius illi / est oculis seu quid carius est oculis*²⁴⁷). Ciò che di più caro vi è degli occhi è sicuramente la donna amata, probabilmente Lesbia in Catullo e Lydia in Ariosto. L'espressione "più caro degli occhi", oggi divenuta proverbiale, in latino è quasi solo catulliana²⁴⁸, così come l'insistenza sull'anafora di *carius* comparativo è ulteriore prova della ricercata intertestualità.

²⁴⁴ Metto qui a confronto entrambe le traduzioni, perché mi sembrano entrambe lacunose per certi aspetti. «Meglio essere del tutto senza amore, che ammetterne altri a parte: lo voglia anche Giove, io lo rifiuterò» (trad. Segre). «Preferisco esser privo da ogni parte, piuttosto che ammettere qualcuno in parte: lo desideri anche Giove, io direi di no» (trad. Santoro). *Cupiat* è un desiderativo che ha Giove per soggetto: desideri pure Giove di accogliere più persone nel suo letto!

²⁴⁵ Questo passaggio è menzionato da F. Tateo 2000, p. 362, che ricorda però alcune reminiscenze properziane.

²⁴⁶ Il passaggio catulliano delle promesse degli amanti da scrivere sull'acqua, in quanto totalmente inaffidabili, riemergerà nelle ottave su Olimpia e Bireno all'inizio del canto X del *Furioso*. Si vedano le note di E. Bigi 2013, *ad loc.*, e M. Minutelli 1991 per un'analisi dell'episodio e dei suoi modelli.

²⁴⁷ È vezzo del poeta veronese porre una coppia di comparativi correlati nello stesso verso: cfr. IX, 11; XIII, 10; XLV, 15; LXXII, 6; LXXIII, 5; XCVII, 4.

²⁴⁸ L'espressione si ritrova solo nello pseudo-Quintiliano, *Decl.*, 6, 4, 13.

Più interessante, perché meno stereotipato, è il nesso *perdite amare* del v. 24²⁴⁹. Lo troviamo infatti in due soli autori classici, Catullo e Terenzio (*Haut.* 97 e *Phorm.* 82, notiamo ancora una volta il forte legame tra Ariosto e la commedia latina), mentre è più utilizzato da poeti minori contemporanei tra Quattro e Cinquecento. Nel carme XLV riscontriamo la prima ricorrenza della *iunctura* (vv. 3-4, *ni te perdite amo atque amare porro / omnes sum assidue paratus annos*), la seconda nei primi tre versi del carme CIV:

*Credis me potuisse meae maledicere vitae,
Ambobus mihi quae carior est oculis?
Non potui, nec si possem, tam perdite amarem*²⁵⁰.

Compare anche qui il comparativo di *carus* in correlazione con *oculis*, altra prova che l'incidenza catulliana non è infondata. Ancora una volta, in una poesia latina di Ariosto, anche se di argomento e tono solo genericamente catulliani, si innestano tessere intertestuali di provenienza varia, a ulteriore dimostrazione della fertilità e vitalità della tecnica ariostesca.

Un diverso esercizio letterario consiste nell'introdurre lessico catulliano in contesti totalmente differenti. Nel carme 18 *De Iulia*, Ariosto usa due singoli termini che facevano parte in Catullo del lessico pederotico per caratterizzare una donna: evidente e notevole novità rispetto al modello di partenza. Il carme propone un lungo paragone tra Saffo e Giulia, entrambe capaci di rapire gli animi con le loro melodie. L'argomento rimanda a un carme dell'*Anthologia Palatina* e l'intertestualità coinvolge anche Orazio, ma i termini *integellus* (v. 3) e *flosculus* (v. 7) rientrano nel lessico catulliano. Troviamo l'espressione *si quicquam [...] / quod castum expeteres et integellum* nel c. XV, 3-4, dove si chiede ad Aurelio di risparmiare un ragazzo (Giovenzio?) dalla sua foga sessuale. L'aggettivo non qualifica una persona ma l'aspirazione di Aurelio di salvaguardare l'oggetto dell'amore. A lui Catullo affida il ragazzo chiedendogli di non violarlo, proprio in nome della comune volontà di mantenere la sua integrità. Ariosto cambia completamente l'utilizzo del singolo termine, rarissimo e di gusto squisitamente catulliano, riferendolo a Saffo, 'intatta', non esperta in amore... come Giulia, la donna che lo ha conquistato col canto. Ci sarà forse una forma di ironia nell'impiego di un termine che, nel testo catulliano, ruotava intorno a un personaggio dalle mire tutt'altro che pudiche? Oppure dobbiamo interpretare il passo, evitando il sovraccarico di significati reconditi, come immagine speculare di due donne, Saffo e Giulia, ugualmente vereconde, egualmente e totalmente dedite

²⁴⁹ Anche questi versi sono trascritti da F. Tateo 2000, p. 363, ma l'attenzione è sempre sulla presenza di Properzio e Catullo non viene menzionato.

²⁵⁰ «Credi che io abbia potuto sparlare della mia vita, di lei, che è, per me, di entrambi gli occhi più cara? No. Né perdutamente così l'amerei, se potessi» (trad. Fo).

alla musica e al canto? Il *flosculus* del v. 7, non unico come *integellus* ma raro nell'antichità²⁵¹, rievoca l'*incipit* del c. XXIV di Catullo, *O qui flosculus es Iuventiorum*, dedicato appunto all'amore pederotico per Giovenzio, qui esplicitamente nominato. Ora sicuramente Ariosto si appropria del termine, ma gli restituisce il senso proprio, a indicare i fiorellini ('fioretti' traducono sia Segre sia Santoro), non la tenera immagine del giovane amato. Infine, altri due singoli termini catulliani sono i rarissimi *egolidus* (v. 8, *flatibus egelidis Favoni*) e *tinnulus* (vv. 14-15, *cui rex deorum sistere tinnula / permisit amnes voce*), presenti rispettivamente nel c. XLVI (v. 1, *Iam ver egelidos refert tepores*) e nel c. LXI (vv. 12-13, *nuptalia concinens / voce carmina tinnula*). L'aggettivo *egolidus*, oltre ai due passi citati, ha solo una occorrenza in Ovidio (*am.* 2, 11, 10) e anche *tinnulus* è abbastanza raro da poter affermare con un certo grado di sicurezza che la sua provenienza sia catulliana, forse frutto di una memoria inconsapevole. Entrambi sono estrapolati dai loro contesti d'origine, ma all'interno di un carme ricco di lessemi che si possono definire 'catullianismi'²⁵².

Un ultimo esempio di questo tipo d'intertestualità ci è fornito dal c. 31 *De Veronica*, un gioco di parole sul nome della donna in cui potrebbero essere individuati alcuni richiami al c. LXXXVI di Catullo. Ariosto parla di un'ignota Veronica che lo avrebbe rapito a sé stesso (v. 2, *quae mihi me tam cito surpueris*), veramente unica (v. 1 *vere unica* in sinalefe crea il gioco di parole) per *forma*, *decor*, *gratia*, *sal* e *venus*, tutti termini eminentemente catulliani. La sua peculiarità è la combinazione di grandiosa bellezza e castità: in questo Veronica è degna del suo nome, 'veramente unica' (vv. 5-6, *quaeque simul casta es, simul et pulcherrima sola, / o sola, o vero nomine digna tuo!*). Non sembra mancare qui la ben nota ironia ariostesca, che dietro un elegante e letterario elogio della donna lascia intravedere una nota amara: tutte le altre donne non sarebbero belle e caste allo stesso tempo. L'insistenza su *sola* corrobora questa lettura. Il carme catulliano cui qui l'autore allude offre invece un paragone tra Quinzia e Lesbia, unica donna, quest'ultima, in cui la bellezza è tutt'uno con il fascino e la grazia derivanti da Venere (vv. 5-6, *Lesbia formosa est, quae cum pulcherrima tota est, / tum omnibus una omnis surripuit veneres*). Entrambi i componimenti sono costituiti da sei versi in distici elegiaci, ma sono alcune coincidenze testuali a suggerire il confronto: *surripuit-surpueris*²⁵³, *pulcherrima*,

²⁵¹ Oltre a Catullo, in poesia lo utilizza solo Giovenale, 9, 127; più comune in prosa.

²⁵² Forse neologismo d'Ariosto è *refractulos* al v. 33, derivato da *refractus* con l'aggiunta di un suffisso diminutivo, - si è visto - vera marca catulliana, cfr. D. Looney - D. M. Possanza 2018, p. 187.

²⁵³ La forma con sincope *surpueris* è presente in un verso di Orazio, sicuramente modello di questo: *quae me surpuerat mihi* (*carm.* 4, 13, 20). P. Fedeli 2008, p. 554 afferma che «vien fatto di pensare che qui Orazio alluda alla descrizione catulliana dell'innamoramento nel c. 51, in particolare nei vv. 5-6 *misero quod omnis / eripit sensus mihi*». Vi sarebbe dunque una doppia allusione a Orazio e a Catullo, inconsapevole o voluta che sia.

salis (cfr. LXXXVI, 4 *nulla in tam magno est corpore mica salis*), *una-sola*, quasi tutti nella stessa sede metrica, la presenza di *venus* per definire il vero fascino delle donne (già Partenio e Palladio chiosavano *veneres* con *venustates gratias*)²⁵⁴. Dietro a un carme apparentemente stucchevole perché dedicato al gioco sul nome Veronica – *vere unica* si celano l'intertestualità catulliana e un sorriso tipicamente ariostesco sulla rarità della castità femminile²⁵⁵.

Idee catulliane reinterpretate

Fino a questo momento non abbiamo mai accennato a imitazioni di *carmina docta*. Ariosto trae da essi due spunti, ma si volge poi in altra direzione. Il primo caso è il carme *De vellere aureo* (c. 19 nelle edizioni moderne), ispirato, come annuncia il titolo, alla storia degli Argonauti presente in diversi autori classici e anche nel LXIV di Catullo. Nei commenti a nostra disposizione leggiamo che solo l'*incipit* del carme è correlato con il testo di Catullo, e non c'è molto da aggiungere ai richiami intertestuali già evidenziati da Segre (1954, *ad loc.*, a cui si rimanda) nei primissimi versi e in grassetto nel nostro testo.

O pubis iuvenes robora Thessalae,
perculsi toties qui pelagi minis,
pellem avertere Colchis
auratam cupitis tamen,
(olim pollicita est Pallas et innuba 5
vobis velivolam cum daret aequori
pinum, quam sub opaci
flexit vertice Peli)
cur non lecta manus fortiter occupat
portus Phasiacos, dum Boreae silet, 10
vestris saepe sinistri
votis, spiritus impotens? [...] (Ariosto, 19, *De vellere aureo*, 1-12)²⁵⁶.

Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos,
cum lecti iuvenes, Argivae robora pubis,
auratam optantes Colchis avertere pellem 5
ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi,
caerula verrentes abiegnis aequora palmis.
diva quibus retinens in summis urbibus arces
ipsa levi fecit volitantem flamine currum,

²⁵⁴ Cfr. Parthenius 1485 e Palladius 1496, *ad loc.*

²⁵⁵ Cfr. la ricca bibliografia sulla cosiddetta *querelle des femmes* nell'*Orlando Furioso*, per esempio D. Shemek 1989, ma soprattutto E. Weaver 2016, con relativa bibliografia.

²⁵⁶ «Voi, o giovani, nerbo della tessala gente, che, pur così spesso colpiti dalle minacce del mare, ancora la pelle d'oro bramate togliere ai Colchi (e un dì ve la promise Pallade la vergine, affidando alle onde la velivola nave, cui curvò i fianchi sotto il vertice del Pelio ombroso), perché una scelta schiera non espugna il porto di Fasi, sin che tace il soffio violento di Borea, tante volte avverso ai vostri voti? [...]» (trad. Segre).

pineae coniungens inflexae texta carinae (Catull. LXIV, 1-10)²⁵⁷.

La tematica del *carmen doctum*, chiaramente rievocato in apertura, viene variata da Ariosto, che parte dallo spunto classico per un'esortazione politica agli estensi affinché intraprendano una guerra di riconquista contro Venezia²⁵⁸. Di Catullo rimane la veste linguistica e l'impostazione epica, perché si guarda a un episodio contemporaneo come a una scena mitologica, ovvero si innalza a mito il quotidiano, secondo una modalità tutta catulliana²⁵⁹, attraverso l'impiego di termini rari e la messa in evidenza del *vellum auratum*. Esso si trova nel testo moderno in corrispondenza verticale, in *incipit* (vv. 3-4 *pellem... auratam*), mentre in Catullo è all'inizio e fine di un unico verso, con altrettanto lungo iperbato (v. 5). Se abitualmente nel latino classico si usa *aureus*, Ariosto per indicare la materia, "fatto d'oro", sceglie il più raro *auratus*, la cui prima occorrenza con questo significato è proprio di Catullo²⁶⁰, forse ad accentuare l'elemento cromatico. La dimensione politica del carme moderno emerge dal quadro iniziale centrato sui giovani tessali (v. 1), mentre il modello catulliano punta l'attenzione in *incipit* soprattutto sulla nave. L'intertestualità mostra qui come Ariosto si sia appropriato del modello piegandolo alle sue esigenze contenutistiche ed espressive²⁶¹, lasciando in piena vista il prestigioso ipotesto antico.

L'epitalamio per le nozze tra Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia (c. 53) è invece strutturato sull'esempio del c. LXII catulliano, con canto amebeo di giovani e fanciulle che accompagnano il corteo nuziale. Molto simili sono gli inviti al canto nuziale: *surgite* in Ariosto (vv. 1-2: *Surgite, iam signum venientis tibia nuptae / concinuit procul*), *consurgite* in Catullo (vv. 1-3: *Vesper adest, iuvenes, consurgite [...] surgere iam tempus*), e così il ritornello

²⁵⁷ «I pini nati sui picchi Peliaci, si dice, una volta lungo le limpide onde di Nettuno nuotarono fino ai flutti del Fasi ed agli eetèi confini quando, forse di argivi ragazzi, giovani scelti, desiderando carpire ai Colchi il vello dorato, su poppa rapida i guadi salmastri osarono correre con palme in legno d'abete spazzando le piane cerulee» (trad. Fo).

²⁵⁸ L'ipotesi del riferimento a eventi storici contemporanei è sostenuta in maniera convincente da S. Mariotti 1959, che tuttavia non individua con assoluta certezza un avvenimento specifico, pur ritenendo più probabile che si tratti della riconquista del Polesine da parte di Alfonso I d'Este nel 1509 (p. 512).

²⁵⁹ Questo procedimento poetico di Catullo viene chiaramente illustrato da G. G. Biondi 1998b.

²⁶⁰ Cfr. OLD, s.v. *Auratus*. L'aggettivo *auratus* sarà presente anche nell'epitalamio di Lucrezia Borgia al v. 108, forse un segno che questi termini rari erano ripresi in maniera programmatica e in particolare in carmi d'impostazione catulliana (come appunto il *De vellere aureo* e l'epitalamio).

²⁶¹ Secondo le indicazioni di Orazio nell'*Ars poetica*, 129-134 *rectius Iliacum carmen deducis in actus, /quam si proferres ignota indictaque primus. / Publica materies privati iuris erit, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem: / nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres; nec desilies imitator in artum* = «meglio che proporre novità inaudite, è bello saper portare sulla scena un canto dell'Iliade. È un materiale comune che diventa nostro, se non si indugia dentro il solito cerchio banale e comodo, non ci si cura di rendere parola per parola come traduttori scrupolosi, non ci si avvilitisce in una imitazione angusta» (trad. Mandrizzato). Il testo oraziano, già circolante in epoca tardo-antica e medievale, specie carolingia, è ben noto ai tempi di Ariosto; per un cenno sulla sua 'fortuna' si vedano almeno K. Friis-Jensen 2007 (sull'*ars* pp. 300-302); M. McGann 2007 e L. Golden 2010, con la bibliografia precedente.

dell'invocazione a Imene, che varia nel testo moderno: i Ferraresi ripetono *Blande Hymen, iucunde Hymen, ades, o Hymenaeae*, mentre i Romani alla fine di ogni sezione cantano *Dure Hymen, Hymenaeae, piis invise Latinis!*, perché guardano al matrimonio di Lucrezia da prospettive opposte, nel testo catulliano il ritornello viene invece replicato nella stessa forma (*Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*). La contesa per Lucrezia vede contrapposti i Ferraresi, lieti di accogliere la nuova sposa, e i Romani, tristi per il suo allontanamento. Si traccia così un parallelismo con i due cori dell'epitalamio catulliano, dove si alternavano nel canto giovani felici e fanciulle malinconiche. Il ritornello come in Catullo chiude ogni porzione di canto, ma si fa più incalzante tra i vv. 115-125, dove si trova a inizio e fine di ogni strofa. Proprio in questa parte l'aderenza al testo catulliano si fa più stringente. Come indicato nel commento di Segre, il v. 117 *ardentique viro trepidam donare puellam* è quasi un calco di Catull. LXII, 23 (*et iuveni ardenti castam donare puellam*), variato poi, aggiungerei, al v. 121 (*qui cupido iuveni cupidam sociare puellam*) con la sostituzione di *cupidam* a *castam*: i Romani sottolineano la reticenza di Lucrezia, i Ferraresi il suo desiderio²⁶²: se per i Romani il matrimonio è una condanna per la casta fanciulla, per i Ferraresi anche Lucrezia arde di desiderio per il marito. Un altro riferimento catulliano nello stesso epitalamio potrà mostrare, ancora una volta, la capacità del poeta di contaminare testi diversi ma di contenuto affine, come se avesse letto e recepito il *liber* per sezioni o argomenti. La sposa viene assimilata per bellezza a Venere nei primissimi versi:

[...] *ecce venit formosa iugato
qualis olore Venus, cum Memphim, aut alta Cythera,
aut nemus Idalium, aut Amathuntis templa revisit* (53, 2-4)²⁶³.

Non troviamo però questa similitudine all'inizio del carme LXII di Catullo, base formale dell'intero componimento, ma nel LXI, anch'esso un epitalamio, il primo dei *carmina docta*. Anche lì la sposa Iunia è paragonata a Venere, secondo una similitudine piuttosto ricorrente (*namque Iunia Manlio / qualis Idalium colens / venit ad Phrygium Venus / iudicem*, vv. 16-19), non casuale in tale contesto, e anche nel LXI ci sono i cori dei giovani e delle fanciulle che cantano il ritornello d'invocazione a Imeneo²⁶⁴. Infine, ancora dal LXI Ariosto

²⁶² Anche nell'epitalamio di Catullo LXI, 31-32 si rimarca il desiderio femminile: *ac domum dominam voca / coniugis cupidam novi*.

²⁶³ «[...] ed eccola venire, quale la bella Venere quando, aggiogati i cigni torna a vedere Memfi, o l'alta Citera, o il bosco idalio, o i templi di Amatunte» (trad. Segre).

²⁶⁴ *o Hymenaeae Hymen, / o Hymen, Hymenaeae*, vv. 39-40; 49-50; 59-60, variato in *io Hymen Hymenaeae io / io Hymen Hymenaeae*, vv. 124-125; 144-145; 149-150; 154-155; 159-160; 164-165; 169-170; 174-175; 179-180; 184-185; 189-190.

ricava la chiusa del carme, con l'invito ad abbandonare il canto per il desiderio d'entrare in casa e consumare le nozze: v. 149 *iam numeris satis est lusum* (Catull. LXI, 225 *lusimus satis*). L'epitalamio ariostesco ha prevalentemente valore politico e si discosta perciò da toni e forme dei due *carmina docta* catulliani, pur assumendone la struttura e molteplici elementi. Il poeta è consapevole della necessità di innalzare il suo canto, lo stile si fa più elevato e l'intertestualità diffusa, non solo verso Catullo ma nei confronti di diversi altri classici, come Orazio e Virgilio. La volontà di emulare e superare i modelli è palesata in quella che si potrebbe considerare una strofa metaletteraria. In Ariosto non troveremo mai, come invece in Tasso, una esplicita riflessione sulla sua opera, ma alcuni indizi nascosti nella filigrana dei testi possono aiutarci almeno a comprendere il suo rapporto con i classici. Leggiamo i vv. 29-35:

Aspicite Ausonios meditata requirere vates,
victrici qui saepe caput pressere corona. 30
Quare non facilis stat nobis palma, sodales,
qui prima alterno cantu certamina inimus;
gloria sed maior quae multo parta labore
provenit. Hoc agite, huc animum convertite, ne qua
*sit mora cum docto deceat succedere cantu*²⁶⁵. 35

Non possiamo essere certi del valore di questi versi, ma l'ipotesi di considerarli una riflessione sul *certamen* poetico tra antichi e moderni è allettante. La voce di Ariosto potrebbe qui insinuarsi nel coro dei Ferraresi in una dichiarazione poetica, celata nella raffinata filigrana intertestuale dell'epitalamio. I *vates Ausonii* sono certo i giovani romani che accompagnano Lucrezia, ma evocano al contempo la grande tradizione classica universalmente riconosciuta (vv. 29-30). Sicuramente Catullo è qui riferimento principale del poeta, e quindi potrebbe forse essere uno dei rivali cui viene lanciata la sfida: il *doctus cantus* (v. 35) è la sezione del *liber* in cui si trovano gli epitalami-modello; al v. 34 (*huc animum convertite*) ricalca l'espressione del c. LXII, v. 17 *quare nunc animos saltem convertite vestros*, dove i giovani richiamano l'impegno necessario per vincere nel canto le fanciulle, e *sodales* è il termine abitualmente usato da Catullo per definire gli amici-poeti. Al termine del nostro percorso intertestuale potremmo così rilevare una strofa in cui Ariosto espone il suo intento di gareggiare con gli antichi, come farà poi durante la sua intera esperienza poetica. Il legame con Catullo, così concreto e rilevabile nei *carmina* in latino, ma tenue nella produzione successiva, sarebbe così

²⁶⁵ «Vedete che ricercano meditati carmi i poeti romani, cui spesso cinse il capo corona di vittoria. E perciò non è facile la vittoria per noi, compagni, che affrontiamo la prima gara a canto alterno; ma più grande è la gloria che s'acquista con gran travaglio. Questo operate, a questo rivolgete la mente, che non venga frapposto alcun indugio quando tocchi rispondere con dotto canto» (trad. Segre).

confermato dal giovane Ariosto, che cela nel canto dei suoi concittadini Ferraresi una dichiarazione di poetica.

L'analisi dei carmi latini dell'Ariosto ha evidenziato un numero cospicuo di influenze catulliane, solo alcune segnalate dalla critica e comunque mai interpretate né esplorate circa i modi della transcodificazione. Tale lacuna è forse dovuta all'opinione, in parte giustificata, che questi testi siano stati scritti nella fase giovanile della carriera del poeta, meno rilevante rispetto a quella in cui produsse il capolavoro del *Furioso*²⁶⁶.

La lirica latina è tuttavia una produzione che rivela la precoce capacità di contaminare materiali letterari di differente provenienza, traslandoli in nuovi contesti. Un'operazione che richiede non solo una profonda familiarità con il testo classico a livello metrico, sintattico, lessicale e retorico, ma anche empatia verso il mondo poetico catulliano. Del *liber* Ariosto riutilizza quasi esclusivamente i carmi brevi, alcuni dei quali ispirano il contenuto e la struttura delle nuove invenzioni poetiche, mentre altri forniscono all'autore solo singole espressioni o termini isolati. Mi sono soffermato principalmente sulle tessere intertestuali più significative e certificate da una contiguità verbale: talvolta ho evidenziato un contatto con il mondo classico, altrove un'opposizione. Sono stati tralasciati i legami possibili, talora anche segnalati, ma incerti, perché non sostenuti da concrete riprese: non basta il sapore catulliano di un carme per definirlo frutto di un lavoro intertestuale, perché potrebbe essere semplicemente mediato dalla tradizione letteraria precedente²⁶⁷. Grazie alla rarità e alla ricercatezza di alcune formulazioni latine si può risalire al modello di riferimento, comprendendo anche alcune modalità di lavoro del giovane Ariosto. Esaminando parte del materiale manoscritto ho infatti chiarito che l'intertestualità catulliana non è un fenomeno isolato o frutto di una memoria meccanica, ma una voluta ripresa e ricreazione letteraria.

È doveroso a questo punto ripetere che Catullo fu certamente apprezzato e studiato quanto meno in gioventù, ma più tardi nel corso della carriera di poeta i modelli classici determinanti furono altri. Dalla poesia breve, caratterizzata dalla frequente arguzia linguistica e dall'incisività di singoli termini o espressioni attentamente collocate in particolari sedi

²⁶⁶ Troppo severo sembra in ogni caso il giudizio di G. Ponte 1975, p. 38: «come manca ogni dolore sconvolgente, nei Carmina, così la polemica resta in ambito brillante e lo spirito comico viene ridotto a misura di arguzia e sorridente mordacità; così manca il senso dell'orrido, l'amore non è veramente passione, e manca il senso del perdersi nell'essere amato, nell'intensità della dolcezza, come pure il senso dell'assoluto sconforto».

²⁶⁷ Ad esempio, il carme 4 per l'evocazione dell'età dell'oro simile a quella dei vv. 31-46 e 397-408 del LXIV di Catullo (cfr. Segre); il finale del c. 9, simile, con i suoi futuri esclamativi, al IX di Catullo (Segre); l'11 per un compianto funebre di moglie e marito, così come Catullo piangeva per la morte di Quinzia, moglie di Calvo nel XCVI; il 12 per la morte del padre, accostabile al carme CI di Catullo; presentano possibili allusioni isolate anche il 17, il 24 e il 64.

metriche, Ariosto passa al mastodontico poema epico cavalleresco. Dopo aver seguito un modello callimacheo-catulliano, egli se ne allontana e realizza il suo capolavoro scrivendo il *Furioso*, in cui di Catullo rimangono poche tracce certe oltre alla labile immagine di Arianna abbandonata nell'Olimpia del canto X, peraltro contaminata con i ricordi letterari della Didone di Virgilio e dell'Arianna di Ovidio.

Capitolo III

Contaminazioni catulliane nei *Lusus* di Andrea Navagero

Il poeta e politico veneziano Andrea Navagero (1483-1529) è uno dei molti umanisti apprezzati dai suoi contemporanei ma piuttosto trascurati dagli studiosi moderni²⁶⁸. La sua conoscenza degli autori classici non si riversa unicamente nella sua raffinatissima raccolta poetica in versi latini, i *Lusus*, ma anche in una fervida attività editoriale. Per esempio, egli collaborò con Aldo Manuzio, per il quale curò le edizioni di Cicerone, Virgilio, Quintiliano, Lucrezio e Ovidio negli anni 1513-1516. Inoltre, Navagero è il protagonista del dialogo *De poetica* di Fracastoro, a dimostrazione della sua importanza nella vita letteraria dell'epoca, specialmente in ambiente veneziano²⁶⁹. Nei suoi *Lusus* figurano alcune imitazioni stilistiche, metriche e retoriche di carmi catulliani; a lui si rivolgeva Giovanni Cotta nel carme *Ad sodales*, scritto in occasione di un suo momentaneo allontanamento dagli amici: si noti fin da subito il legame di Navagero con colui che era ritenuto il miglior erede di Catullo a inizio Cinquecento: purtroppo non sappiamo molto del rapporto tra i due, ma non è imprudente ipotizzare che ci manchino ulteriori carmi attestanti un loro scambio letterario simile a quello tra il Cotta e i fratelli Anisio. Lo stesso carme *Ad sodales* è intriso di reminiscenze catulliane condivise tra i due poeti²⁷⁰, nell'ottica della creazione una *sodalitas* che segue il solco di quella esistente tra il Veronese e i suoi amici. Marco Antonio Flaminio, anch'egli talvolta imitatore di Catullo, riconosce il valore della poesia di Navagero affermando che i suoi scritti vivranno tanti anni quanti sono gli innumerevoli baci catulliani²⁷¹.

Il nobile veneziano è ritenuto uno dei maggiori imitatori di Catullo nel Rinascimento, e si dice che potesse completare a memoria qualsiasi verso dei più grandi poeti latini, Virgilio, Orazio, Tibullo e Catullo²⁷². Egli morì in Francia, a Blois, nel corso di una missione diplomatica; molti dei suoi componimenti latini sarebbero poi stati tradotti e imitati da poeti

²⁶⁸ Per informazioni sulla vita e sull'impegno politico di Navagero si leggano R. Cremante 1986², I. Melani 2013, l'accurata introduzione di A. M. Wilson 1997 e infine la recente nota ai testi dell'antologia di G. Parenti 2020, pp. 607-663.

²⁶⁹ L'edizione critica commentata più aggiornata sul dialogo di Fracastoro è quella di E. Peruzzi 2005.

²⁷⁰ Su questo carme di Cotta e le allusioni a Catullo che in esso vengono introdotte si veda la breve discussione nel capitolo dedicato a Cotta, oltre a S. Voce 2011, pp. 128-130.

²⁷¹ Cfr. Marco Antonio Flaminio, *carm.*, 38, vv. 9-13: *Quot sunt millia multa basiorum, / quae dari sibi postulat Catullus, / quotque sunt atomi Lucretianae, / tot menses, bone Naugeri, tot annos / vivent aureoli tui libelli* (testo da M. Scorsone 1993).

²⁷² A. M. Wilson 1997, p. 25: «[...] Navagero, who is said to have been able to quote the rest of any passage of all Virgil, Horace, Catullus and Tibullus upon being given any line».

francesi, tra cui Du Bellay e Ronsard. Proprio Navagero fu perciò un tramite per la diffusione in Francia della poesia neo-catulliana divenuta una moda per il gruppo dei poeti della Pléiade nella seconda metà del Cinquecento²⁷³.

La raccolta di Andrea Navagero, riunita per la prima volta nel 1530 in un'edizione a stampa postuma, e poi integrata nel corso del tempo da componimenti a lui attribuiti da studiosi moderni, tratti da fonti a stampa o manoscritte, potrebbe essere divisa in due sezioni²⁷⁴. I primi 18 carmi sono propriamente definibili *Lusus Pastorales*, epigrammi di contenuto bucolico particolarmente innovativi proprio per la commistione tra i due generi²⁷⁵. Il resto della raccolta è molto vario per tematiche, metro e ispirazione poetica. Come precedentemente evocato, il suo nucleo è costituito da carmi riuniti dagli amici, secondo quanto avverte la premessa dei curatori del testo del 1530:

amici igitur haec quae vides et quidem pleraque imperfecta, quoniam omnino extabant vel clanculum exscripta, quum adhuc essent in litura, vel familiaribus tantum, immatura quamvis, olim tradita, veluti quasdam funeris eius reliquias, collegere²⁷⁶.

Pur non avendo potuto dare un'ultima rifinitura a molti dei propri carmi, che presentano infatti alcune oscillazioni testuali tra tradizione manoscritta e stampe, Navagero mostra una straordinaria capacità nel contaminare autori classici e moderni: spesso ricorre al linguaggio tipico dell'elegia latina, talvolta combinandolo con l'ambientazione bucolica di molti carmi²⁷⁷.

Influenza catulliana nel 'ciclo di Hyella'

Buona parte delle allusioni linguistiche e contestuali al poeta di Verona si concentrano nel 'ciclo di Hyella', una serie di componimenti sparsi all'interno della raccolta e dedicati a una delle donne amate dal poeta. Difficile stabilire se si tratti di un amore del tutto letterario o se ci

²⁷³ Sull'influenza di Catullo in Francia, anche grazie al tramite di Navagero, che fu apprezzato e tradotto da diversi poeti d'oltralpe, si vedano almeno M. Françon 1948; M. Morrison 1955, 1956 e 1963; R. Lebègue 1958; D. Stone 1981, oltre a J. H. Gaisser 1993.

²⁷⁴ Il lavoro di raccolta di nuovi testi inediti è stato intrapreso da M. A. Benassi 1940 e poi proseguito da C. Griggio 1977, ma anche Allan M. Wilson 1997 offre il suo contributo. Le correzioni di quest'ultimo ai precedenti articoli si trovano nella sua mastodontica edizione dei *Lusus* riprodotta in sole 5 copie in tutto il mondo. Grazie alla cortesia della Biblioteca Marciana di Venezia, che detiene una di esse, sono riuscito a consultare questo testo, approfondito e documentato nell'analisi delle poesie.

²⁷⁵ Seguo la suddivisione del *corpus* di *carmina* proposta da G. Ferroni 2012, a mio parere ben più convincente di un ordinamento cronologico delle poesie, che viene ipotizzato da A. Wilson 1973.

²⁷⁶ «Gli amici hanno dunque raccolto questi versi che vedi, certamente imperfetti in molti punti, poiché rimanevano del tutto o scritti su fogli sconosciuti, ancora in corso di correzione, o affidati talvolta solo agli amici, sebbene non rifiniti, come se fossero il suo lascito dopo la morte» (trad. mia).

²⁷⁷ Sulla contaminazione dei modelli classici e in particolare sull'influenza di Ovidio nel carme *De Menalca ab accessu amicae per canes excluso*, non compreso nell'*editio princeps*, si veda F. Citti 2014. In questo carme non è presente traccia di Catullo.

sia una corrispondenza con un'unica donna reale, ma la questione è piuttosto oziosa nel trattare dei versi amorosi del periodo, quasi sempre caratterizzati dalla presenza di pseudonimi. Ciò che più interessa è che in molti casi la descrizione del suo amore è ricalcata esattamente sull'esempio del Catullo innamorato di Lesbia. La poesia latina di questo genere risente anche dell'eredità letteraria degli stilnovisti e di Petrarca, oltre ad esser debitrice degli autori classici latini, tra cui rimane preminente la marca catulliana, a partire dall'opera di Pontano fino a Cinquecento inoltrato²⁷⁸. Il ciclo di Hyella nei *Lusus* è facilmente individuabile, ma manca uno studio approfondito e una traduzione italiana completa, poiché solo alcuni dei carmi sono stati volti in volgare²⁷⁹. Mi soffermerò principalmente sulla presenza catulliana, cercando di tracciare un *fil rouge* attraverso dei carmi non contigui per come ci è pervenuto il volume navageriano²⁸⁰. Come nel *liber* di Catullo le poesie dedicate a Lesbia sono per lo più separate tra loro, e allo stesso modo gli altri 'cicli' (Gellio, Giovenzio) non sono disposti in maniera ordinata, cosicché i carmi a Hyella non formano un blocco unico. Possiamo però notare una discreta uniformità metrica: cinque carmi sono in distici elegiaci, due in faleci, entrambi metri tipicamente catulliani e indice di un richiamo almeno formale alla poesia del Veronese, come già evocato precedentemente²⁸¹. Prima di inoltrarci nella traduzione e analisi di ogni singolo carme, forniamo una breve sinossi degli argomenti.

Il c. 21 propone l'incontro di Hyella e Amore in un giardino fiorito. Dopo una breve lotta, Cupido fanciullo è vinto dalle bellezze della ragazza e decide di vivere con lei e dentro di lei, rendendola un araldo d'amore. Nel secondo componimento, il c. 22, Navagero rivolge una preghiera alla Notte, unica testimone del suo amore segreto per Hyella, se si esclude una fidata nutrice. Il carme 28 descrive un autoritratto donato dal poeta alla fanciulla: il volto dipinto rivela la sintomatologia amorosa di Navagero e si instaura così un parallelismo tra raffigurazione e realtà. Nel carme 30, egli si rivolge a Paolo Canal e Pietro Bembo, suoi *sodales*, per chieder loro se abbiano composto nuove opere, se siano colti da nuove passioni e per metterli infine a conoscenza dell'amore per Hyella. Gli occhi della fanciulla sono al centro del c. 31, secondo uno stereotipo diffusissimo nella poesia amorosa rinnovato qui con vesti catulliane. Il c. 32 è

²⁷⁸ Sulla poesia di Pontano e sulla sua imitazione di Catullo si vedano A. Sainati 1972, J. H. Gaisser 1993, T. Baier 2003 e da ultimo A. Iacono 2011, con bibliografia aggiornata. Per cenni sulla continuazione del filone catulliano-pontano in Marullo e in Pierio Valeriano esiste anche il contributo, purtroppo non completato, di G. Parenti 2009.

²⁷⁹ Il c. 21 è tradotto in un'antologia, C. Muscetta-D. Ponchiroli 1971, mentre in G. Parenti 2020 c'è il c. 22.

²⁸⁰ Coglieremo così l'invito di G. Ferroni 2012, p. 76: «un piccolo 'ciclo' tutto da ricostruire perché smembrato, è quello dedicato all'amore (assai catulliano) per Hyella».

²⁸¹ Cfr. almeno J. H. Gaisser 1993, G. Parenti 1990, 2009 e 2020.

fondato su un raffinato gioco retorico e intertestuale che termina con un auspicio di concordia eterna tra i due amanti. L'ultimo componimento del ciclo, il c. 37, torna sugli occhi di Hyella, capaci di dare luce e far calar la notte.

Il testo e la numerazione dei carmi saranno quelli a cura di C. Griggio, online sul sito *Musisque deoque*, ma adotterò alcune lievi modifiche che concordano con la versione testuale presentata nel lavoro straordinariamente ricco di Allan M. Wilson (1997), che mi è spesso parso più accurato rispetto ai versi trovati in linea. Ho deciso di fornire una mia versione italiana dei carmi, a causa dell'assenza di un lavoro complessivo sui *Lusus*, ma ho consultato anche le traduzioni esistenti nelle antologie italiane e le versioni in inglese dello stesso Allan M. Wilson e di Alice Wilson nella sua edizione del 1973.

21 – *De Cupidine et Hyella*

Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos
 textit odoratis lilia cana rosis,
 ecce rosas inter latitantem invenit Amorem,
 et simul annexis floribus implicuit.
 Luctatur primo: et contra nitentibus alis 5
 indomitus tentat solvere vincla puer.
 Mox ubi lacteolas, et dignas matre papillas
 vidit, et ora ipsos nata movere deos,
 impositosque comae ambrosios ut sensit odores:
 quosque legit diti messe beatus arabs: 10
 “I - dixit - mea, quaere novum tibi mater Amorem,
 imperio sedes haec erit apta meo”²⁸².

Il Dio Amore prima resiste ai lacci di fiori con cui Hyella lo ha avvinto, poi, estasiato dalle bellezze della ragazza, avverte la madre Venere: si dovrà cercare un altro paredro, perché lui rimarrà in quel giardino con l'avvenente Hyella. Si noti l'inversione del tradizionale *topos* di Amore che colpisce e rapisce la fanciulla, perché ora il dio viene vinto dai seni, dal viso e dalla chioma di Hyella. L'intero componimento si risolve così in un elogio estremamente galante delle bellezze femminili²⁸³.

²⁸² «Mentre la mia Hyella, passeggiando senza meta per giardini fioriti, intrecciava bianchi gigli con rose profumate, ecco che incontrò Amore nascosto tra le rose, e immediatamente lo legò stretto con i fiori annodati. In un primo momento lotta: e di converso il fanciullo, con le ali tese per lo sforzo, imperterrito, cerca di sciogliere i lacci. Non appena vide i seni bianchi, degni di sua madre, e il viso creato per sedurre gli stessi dei, e non appena sentì cosparsi sulla chioma i profumi d'ambrosia e quelli che gli arabi felici raccolgono in ricca messe, disse “Vai, cerca per te un nuovo Amore, madre mia, questo sarà il luogo consacrato al mio dominio”».

²⁸³ Non è forse casuale che uno spunto per questa descrizione della bellezza di Hyella (v. 9) venga da Verg. *Aen.* 1, 403-404, *ambrosiaequae comae divinum vertice odorem / spiravere*, detto di Venere che si sottrae alla vista dopo essergli apparsa in veste di fanciulla armata di arco. Brevi appunti su questo carme si trovano in J. G. Fucilla 1938,

A ben vedere, siamo di fronte a una situazione estranea alla poesia catulliana, eppure un unico accenno linguistico è interessante: il *lacteolas papillas* del v. 7 rimanda al c. LV, 17, *Nunc te lacteolae tenent puellae?*, che era stato corretto congetturalmente da Partenio nel suo commento del 1496 in *lacteolae... papillae*. Pontano, autore di *commentarioli* a Catullo purtroppo non pervenuti, doveva aver riflettuto a lungo sulla alternanza *puellae / papillae*, e aveva imitato il verso catulliano in entrambe le forme²⁸⁴. Come ormai noto, la poesia pontaniana influenzò i successivi imitatori di Catullo, che spesso leggevano e interpretavano l'autore classico attraverso le sue rivisitazioni moderne. A differenza di quanto abbiamo rilevato in Ariosto, la tessera intertestuale catulliana non si trova in un contesto di diffusa presenza del Veronese, perciò è forse più cauto pensare che Navagero risalga qui al più vicino e ben noto Pontano. In ogni caso, dato l'interesse della questione filologica di *puellas / papillas*, a proposito della quale rinviemo all'analisi estesa nel capitolo su Ariosto, essa appare qui un elemento almeno degno di nota. Se in quel contesto avevamo ipotizzato un significato di "vie del latte" (*lacteolae viae*) per indicare il petto, senza dunque sottolineare la connotazione cromatica, nel testo di Navagero potremmo interpretare *lacteolae* anche come bianche o candide, come da significato più comune in contesto di descrizione di donna.

22 – *Ad Noctem*

Nox bona, quae tacitis terras amplexa tenebris
 dulcia iucundae furta tegis Veneris,
 dum propero in carae amplexus et mollia Hyellae
 oscula, tu nostrae sis comes una viae.
 Neve aliquis nostros possit deprehendere amores, 5
 aera coge atras densius in nebulas.
 Gaudia qui credit cuiquam sua, dignus ut unquam
 dicier illius nulla puella velit.
 Non sola occultanda cavis sunt orgia cistis,
 solave Eleusinae sacra silenda deae. 10
 Ipse etiam sua celari vult furta Cupido,
 saepius et poenas garrula lingua dedit.
 Una meos, quos et miserata est, novit amores
 officiis nutrix cognita fida suis.
 Haec, quae me foribus vigilans expectat in ipsis, 15
 inque sinum dominae sedula ducit anus.
 Hanc praeter, tu sancta, latent qua cuncta, silentque,

in particolare incentrato sulla fortuna di Navagero rivisitato o tradotto in lingua italiana, spagnola e inglese, tra cui si cita un sonetto di Ludovico Dolce per Lydia, *Mentre raccoglie hor uno, hor altro fiore*. Sull'influenza di Navagero sulle rime di Bandello si veda M. Danzi 1983.

²⁸⁴ Cfr. *Hendec.*, 1, 1, 15; 1, 4, 5-10; 1, 9, 20; 1, 16, 30; 1, 18, 20; *coniug.* 2, 11, 11; *coniug.* 2, 15, 7; *coniug.*, 3, 4, 49.

tu, dea, sis flammae conscia sola meae,
 quaeque libens adstat nostrorum testis amorum
 nobiscum tota nocte lucerna vigil²⁸⁵.

20

Un incontro notturno segreto tra l'io poetico e Hyella richiede la complicità della Notte, invocata al primo verso e in chiusura di componimento²⁸⁶. La struttura ad anello del carme vede al centro non la dea Notte, ma un'umile vecchietta, la nutrice complice dei due amanti e unica persona a conoscenza della tresca. L'aulica invocazione alla divinità finisce per fare da cornice a un elemento che crea uno scarto rispetto al resto del carme, perché comporta un abbassamento di livello dall'estrema liricità alla quotidianità. Rimossa rapidamente la nutrice dal quadro notturno (*hanc praeter*), Navagero si rivolge alla Notte e chiude l'invocazione, spostando l'attenzione nuovamente sull'atmosfera sovrumana dell'intera scena. Anche in questo caso Catullo è ben poco presente: si può menzionare solo il vago riverbero dei *furtivos hominum amores* di VII, 8 e un'isolata tessera intertestuale al v. 9, in cui si ripropone LXIV, 259: *pars obscura cavis celebrabant orgia cistis*. La prima reminiscenza potrebbe essere di grande valore, perché Navagero andrebbe a espandere un'immagine appena accennata da Catullo, anche se il legame testuale pare piuttosto esiguo (si noti però la comune evocazione del silenzio notturno, Catull. VII, 7 *cum tacet nox*). Tuttavia, i *dulcia furta Veneris* potrebbero anche richiamare i *furta Iovis* di LXVIII, 140 (*noscens omnivoli plurima furta Iovis*), dove Catullo paragonava la sua clemenza nei confronti di Lesbia (LXVIII, 136 *rara verecundae furta feremus erae*) a quella di Giunone per i tradimenti di Giove. Subito dopo gli slanci amorosi dell'amata sono detti *furtiva... munuscula* (v. 147). Si può aggiungere forse una vaga somiglianza tra il contesto del c. LXVIII, dove Allio è un intermediario per la relazione amorosa segreta, e questo carme di

²⁸⁵ «Notte favorevole, che avvolgendo le terre di tenebre silenziose protegge i dolci amori adulterini della graziosa Venere, mentre mi affretto verso gli abbracci e i suadenti baci della mia amata Hyella, sii l'unica compagna del mio percorso. E perché nessun altro possa svelare i nostri amplessi, ammassa ancor più pesanti nubi nere nel cielo. Chi rivela i propri piaceri d'amore a qualcuno, si merita che nessuna ragazza voglia esser detta sua. Non devono essere nascosti solamente i riti orgiastici nelle sacre ceste misteriche, o essere taciuti solo i misteri della dea di Eleusi. Perfino Cupido vuole che siano celati i suoi amori furtivi, e molto spesso pagò il fio una lingua troppo loquace. Solo una nutrice di riconosciuta fedeltà per i suoi servigi seppe dei miei amori, di cui ebbe anche compassione, questa che, premurosa vecchietta, mi attende facendo la guardia all'ingresso e mi conduce tra le braccia della signora. Lei esclusa, tu oh sacra dea, per cui ogni cosa è nascosta e in silenzio, tu sii la sola a conoscenza del mio fuoco d'amore, e vigile lume che volentieri è presente per tutta la notte unico testimone dei nostri amori».

²⁸⁶ La preghiera alla notte è tema epigrammatico frequente nei poeti dell'Antologia greca e fu utilizzato anche da Pontano, come sappiamo uno tra i più grandi e influenti imitatori di Catullo nel Quattrocento (*Parthen.* I, 7). Dal v. 5 del carme di Pontano Navagero pare trarre l'avvio *nox bona*. Marco Antonio Flaminio, altro poeta neolatino che trasse ispirazione da Catullo, sembra avere presente questa poesia di Navagero in *carm.* 3, 29: *Luna decus caeli, astrorum regina bicornis, / quae medio raptim laberis alta polo, / ad dominam propero, qua nec formosior umquam / pavit, nec pascet ulla puella gregem. / Tu, mea ne quisquam valeat deprendere furta, / conde precor lucem, candida diva, tuam. / Sic tibi sic proprio splendescere lumine: sic par, / et magni radiis aemula Solis eas.*

illaesum flammis non licet ire tuis,
 non ut ego assiduo, infelix, torrebitur igne:
 in cinerem primo corruet illa foco²⁹⁰.

Il dono del ritratto all'amante è una convenzione letteraria fondata su una prassi galante diffusa. Qui Navagero offre a Hyella una propria raffigurazione talmente fedele da portare i segni della sua disperazione amorosa, eppure il ritratto non potrebbe sopportare di essere arso d'amore tanto a lungo quanto lo è l'innamorato. Il carne è estremamente patetico perché la sintomatologia amorosa è finemente descritta in ogni suo aspetto; esso si conclude però con una concreta constatazione: il ritratto finirebbe in cenere alla prima fiammata. Si scioglie così l'intera metafora del fuoco amoroso, molto enfatizzata (*uritur, face, uretur, igne, lumine, flammis, torrebitur*) con una disparità di tono tra avvio e conclusione di componimento. Nulla rimane intatto se incontra la luce di Hyella: mentre il poeta brucerà per sempre, la sua raffigurazione molto semplicemente... diventerà un cumulo di cenere. L'*aprosdoketon* porta una nota concreta al termine di un componimento patetico²⁹¹ e potrebbe costituire un elemento d'ironia, perché si esce dalla metafora poetica e si crea uno scarto rispetto alle aspettative del lettore. Per quanto riguarda l'intertestualità catulliana, bisogna tuttavia essere cauti. La sintomatologia amorosa è descritta in termini non troppo distanti nella "traduzione" di Saffo del c. LI, e in particolare si badi al v. 9 con *lingua sed torpet*, che viene qui ricontestualizzato al v. 8. Tuttavia, non possiamo essere certi che Navagero faccia qui riferimento qui al solo Catullo, perché in *Heroides* 11, 82 leggiamo *torpuerat gelido lingua retenta metu*, che appare più aderente alla lezione del nostro carne. Probabilmente, siamo di fronte a una contaminazione tra più modelli, come suggerisce anche il chiaro riferimento al carne in cui Marziale rielabora, con notevoli differenze, l'epicedio del *passer* di Catullo (Mart. *epigr.*, 1, 109, 18-20: *picta Publius exprimit tabella, / in qua tam similem videbis Issam, / ut sit tam similis sibi nec ipsa*)²⁹².

²⁹⁰ «Questo piccolo quadretto che ora dono a te il primo gennaio, Hyella, mostra il mio volto: non vi è mai stato un ritratto più somigliante, è pallida la mia immagine, un pallore costante rimane sul mio viso. Non ha un cuore, e anch'io sono privo del cuore, poiché Amore stesso, strappatolo dal mio petto, lo ha consegnato in tuo potere. Non parla: così quando a me è dato contemplare il tuo volto, la lingua, trattenuta da non so qual paura, è paralizzata. Una sola cosa è differente: per una sola cosa è più lieto il ritratto, perché non brucia di quel fuoco così devastante, perché se anche bruciasse - infatti sotto la tua luce a nulla è concesso passare, senza esser arso dalle tue fiamme - non sarà, come me, consumato da un fuoco continuo: sarà ridotto in cenere alla prima vampata».

²⁹¹ Si notino i giochi etimologici con *pallor* e *cor*, il poliptoto *unum uno* e appunto l'insistenza sulla metafora del fuoco.

²⁹² Per quanto riguarda il rifacimento di Catullo da parte di Marziale, e la possibile interpretazione di Catullo da parte degli umanisti attraverso il filtro di Marziale, cfr. J. H. Gaisser 1993, pp. 236-237. Non mi sembra che questa reminiscenza del testo di Marziale in Navagero sia segnalata altrove: eppure sembrerebbe una dimostrazione della lettura affiancata di autori, Catullo e Marziale, sentiti come affini nel Rinascimento. Il contesto è qui totalmente differente rispetto a quello di Marziale, dove si piangeva la morte della cagnolina Issa con linguaggio evocativo

Da Catullo (e da Saffo) giungono gli spunti sulla descrizione degli effetti di Amore sul viso dell'innamorato, da Ovidio è preso in prestito quasi un intero verso, nonostante in quel caso Canace abbia la lingua paralizzata per il timore del padre, non per amore. Il nesso *torpere lingua* è solo in Catullo e Ovidio, perciò possiamo essere assolutamente certi dei modelli di questo passo. Forse un'altra eco catulliana si può riscontrare in *felicior uno est* del v. 9, accostabile a Catull. CVII, 7 *quis me uno vivit felicior*²⁹³; del resto questo tipo di struttura sintattica è frequente in Catullo²⁹⁴. Il carme si inserisce così nella convenzione letteraria del dono offerto all'amante diffusosi nel Rinascimento²⁹⁵, che è in questo caso arricchito da tessere intertestuali classiche.

Giungiamo ora ai carmi in cui la presenza catulliana si fa più determinante, perché riguarda al contempo l'ideazione e la strutturazione del componimento, oltre all'intertestualità linguistica. Nel carme 30 gli endecasillabi faleci sono indirizzati a Paolo Canal e Pietro Bembo, che assumono i tratti tipici degli amici di Catullo ai quali il Veronese indirizzava i propri carmi. I due letterati vengono invitati a mandare ad Andrea, assente da Venezia, i loro scritti:

30 – *Ad Canalem et Bembum*

Canale optime, tuque Bembe, nostri
 amantissimi utrique, amati utrique
 a me non minus atque utrique ocelli,
 quid rerum geritis? Valetis? Atque
 absentis memores sodalis estis?
 Quid vestrae faciunt bonae Camenae?
 Scripseruntne aliquid novi, meum post

5

del carme III di Catullo. In questo carme di Navagero, Catullo e Marziale sembrano dunque convivere, recuperati unicamente sul piano linguistico.

²⁹³ Gli ultimi due versi del c. CVII presentano un problema di tradizione testuale, per cui sono state avanzate molteplici proposte di correzione, per una sintesi cfr. A. Ghiselli 2005, pp. 153-171. A parte ciò, a proposito del nesso *me uno*, testualmente saldo, vari commentatori sentono il bisogno di fornire una spiegazione, perché una interpretazione come “chi potrebbe essere più felice di me solo” sembra non avere molto senso. Ad esempio C. J. Fordyce 1961 afferma «the addition of *unus* in this idiom is logically unjustified: it is presumably due to the analogy of the equivalent *ego unus felicissimus vivo*». M. Lenchantin De Gubernatis 1928 commenta: «*uno* unito a *me* serve a mettere in rilievo la contrapposizione in confronto a tutti gli altri uomini», D. F. S. Thomson 1997: «in such contexts, *unus* emphasizes the pronoun». Partiamo dalla possibile ripresa di Navagero per una riflessione: se il testo catulliano avesse lo stesso ablativo di limitazione presente nel carme del veneziano, e dunque *uno* non fosse da unire a *me*, potremmo intendere “più felice di me anche per una sola cosa”, ritrovando il senso nel rispetto della grammatica. Sarebbe perciò uno dei casi in cui il testo moderno aiuta a interpretare correttamente l'antico.

²⁹⁴ Cfr. LXII, 30 *quid datur a divis felici optatus hora*; LXVIII, 159-160 *et longe ante omnes mihi quae me carior ipso est / lux mea qua viva vivere dulce mihi est*; LXXXII *Quinti si tibi vis oculos debere Catullum / aut aliud si quid carius est oculis / eripere ei noli multo quod carius illi / est oculis seu quid carius est oculis*.

²⁹⁵ Per una panoramica sul tema del ritratto offerto all'amante, o da questi adorato, nella poesia del Rinascimento si veda L. Bolzoni 2008, pp. 131-133. In questa sede si offre anche una traduzione dell'intero carme a cura di F. Pich. Ho comunque preferito riportare una traduzione mia per coerenza con il resto del lavoro su Navagero. Il medesimo *topos* si legge inoltre, nell'ambito della poesia neolatina epigrammatica del Quattrocento, in Michele Marullo, *epigr.*, 3, 31. Su Catullo in Michele Marullo si veda S. Voce 2019, con bibliografia aggiornata.

discessum? Puto: nam quicquid otii
 per vestras datur occupationes,
 id vos in studiis bonis locatis. 10
 Ad me mittite si quid edidistis,
 oro: nec socium bonum negate
 vestri participem leporis esse.
 Sed quid cum Venere ipsa, amoribusque
 quam vobis bene convenit? Caletis? 15
 Amatisne? dei deaque faxint
 et feliciter, et bene ipsi ametis,
 quamque ego leviusque, leniusque.
 Heu! heu! Me miserum, mei sodales,
 quam saevo teneor furore, quam mi 20
 totus, quam gravis incubat Cupido!
 Non quod non amer: intimis medullis
 ardet me mea Hyella, perditique
 quantum quid pote perditissimum esse.
 Verum hoc me excruciat magis: potiri 25
 mea nam vetitum mihi puella.
 Quod si quando licet, nihil levatur,
 sed ferus magis excitatur ardor.
 Nam cum nec saturum recedat inde
 cor mi, nec furor expleatur unquam 30
 caris basiolis, papillulisque,
 atque his, qui miserum necant, ocellis,
 aurescit magis, et magis. quid heu! heu!
 adverso paterer deo, atque iniquo,
 si haec incommoda sunt secundo amore?²⁹⁶ 35

L'ispirazione di questo carme è tutta catulliana: Navagero chiede ai *sodales* Bembo e Canal di inviargli le loro nuove composizioni poetiche, poi di informarlo sulla loro situazione sentimentale, infine racconta del suo amore per Hyella. La domanda iniziale, al v. 4, è un calco

²⁹⁶ «Eccellente Canal e tu Bembo, entrambi così affezionati a me, e ricambiati da me con la stessa intensità, entrambi mie pupille, che fate? Come state? E vi ricordate di un compagno lontano? Come vi ispirano le vostre benevole muse? Scrissero forse qualcosa di nuovo, dopo il mio allontanamento? Credo di sì: infatti qualsiasi momento libero vi sia lasciato dai vostri impegni, lo impiegate in studi proficui. Se avete pubblicato qualcosa, inviatemelo, vi prego: non impedito a un vostro buon amico di esser partecipe della vostra grazia poetica. Ma ditemi, come va proprio con Venere e quanto sono gratificanti i vostri amori, quanto vi soddisfano, siete appagati? Ardate di desiderio? O amate? Vogliano gli dèi e le dee che voi possiate amare con gioia, pienamente, e con più leggerezza e misura di me. Oh, oh povero me, compagni miei, da quale terribile passione sono avvinto, in che modo la forza di Cupido mi schiaccia con tutto il suo peso! Non perché io non sia amato: la mia Hyella brucia per me fin nel più profondo del cuore, e perduto quanto si può essere al culmine della perdizione. In realtà è questo che mi strugge di più: mi è precluso possedere pienamente la mia donna, perché se qualche volta è possibile, nulla si attenua, anzi si scatena una passione ancor più travolgente. Infatti, poiché né il cuore torna appagato dall'incontro, né la passione è mai saziata dai dolci bacetti, dai piccoli seni, da quei graziosi occhietti che mi uccidono, me infelice, al contrario, inizia ad aumentare ancora e ancora. Che cosa ahimè potrei soffrire da parte di un dio ostile e ingiusto, se patisco questi dolori con un amore ricambiato?»

esatto del carme XXVIII di Catullo (v. 4: *quid rerum geritis?*), in cui il poeta si rivolgeva ai suoi amici Veranio e Fabullo, ormai lontani in provincia, chiedendo loro notizie. Il costruito grammaticale di pronomi neutro più genitivo è frequente nella lingua parlata, documentato dalla commedia e in Catullo, come nota giustamente Wilson, a cui sfugge però il calco dell'esatta frase *quid rerum geritis* (XXVIII, 4), una tessera linguistica evidente che attesta la derivazione squisitamente catulliana del carme. Per Navagero i *sodales* cui rivolgersi sono studiosi e poeti di spicco nella Venezia d'inizio Cinquecento e amici momentaneamente distanti, a causa di un viaggio compiuto dal poeta²⁹⁷. Dopo aver evidenziato la creazione di una cerchia simil-catulliana nella Napoli d'inizio Cinquecento, notiamo ora che non si trattava di un caso isolato nella penisola, perché anche in area veneta, pochi anni dopo, alcuni letterati si scrivono e si parlano allo stesso modo, rendendo di nuovo quotidiano il lessico poetico del loro modello.

Al v. 5 compare un'altra plausibile reminiscenza del veronese, *absentis memores sodalis estis?*, in cui Navagero auspica che i due non infrangano il legame a causa della distanza, a differenza dell'Alfeno amico di Catullo nel c. XXX (*Alfene immemor atque unanimis false sodalibus*), che lo ha tradito e dimenticato. I due amici vengono inoltre definiti *ocelli* (cfr. soprattutto Catull. L, 19 detto di Calvo) secondo una formula di familiarità neoterica ormai stereotipata nella poesia neolatina quattrocentesca, soprattutto in Pontano.

Attorno ai motivi di poesia e amore si concentra l'intero dialogo che segue. Si tratta dei due temi preferiti dello scambio letterario tra Catullo e la sua cerchia; perciò, non può essere casuale l'utilizzo di tessere provenienti dal *liber* all'interno del carme. Navagero in questo caso è sicuramente consapevole di riprendere non solo toni e strutture linguistiche, ma anche il gusto del *milieu* poetico catulliano. In quest'ottica bisogna probabilmente interpretare il *novi* del v. 7: le composizioni della cerchia di Navagero sono novità in linea con il *lepidum novum libellum* di Catullo (I, 1), hanno ambizione di rappresentare qualcosa di inedito nel panorama letterario dell'epoca. La caratterizzazione dei nuovi componimenti continua sulla linea del Veronese,

²⁹⁷ Paolo Canal (1483-1508) fu un illustre filologo di testi greci e poeta di cui sono pervenuti alcuni versi, seppur non autografi e di dubbia attribuzione. Essi sono inclusi nelle *Rime* di Giolito (1545). Per maggiori informazioni si vedano F. Lepori 1974 e B. M. Altomare 2012, con relativa bibliografia. Data la morte precoce del Canal, possiamo essere certi che questo carme del Navagero risalga ai primissimi anni del Cinquecento; probabilmente anche prima del 1506, data a partire dalla quale Bembo lasciò Venezia per Urbino. Pietro Bembo (1470-1547) è uno tra i più famosi uomini di lettere del periodo, eppure la sua produzione di *Carmina* è meno nota rispetto al resto dell'opera in volgare e alle prose in latino. In alcuni suoi versi sembrano presenti reminiscenze catulliane, su cui non mi soffermo per la loro sporadicità nella vastissima opera di Bembo, che si sviluppa poi soprattutto in lingua volgare. A Bembo il Navagero dedicò il secondo volume di orazioni di Cicerone da lui curato nel 1519 (si veda C. Vecce 1996); Bembo prese il posto di Navagero come curatore delle *Historiae Venetae* dopo la morte di quest'ultimo.

perché si tratta di opere scritte (*edidistis*) nel tempo libero, l'*otium*, e soprattutto connotate dal *lepos* (v. 13), vero e proprio termine tecnico della poesia e dell'ambiente dei *sodales* catulliani. Nel carme L di Catullo troviamo un riferimento all'*otium* proprio in uno scambio poetico con l'amico Calvo (vv. 1-2: *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis*). La condivisione della poesia viene descritta da Navagero in maniera speculare rispetto al modello classico. Si noti inoltre, dallo stesso carme L, l'accento al *lepos* di Calvo, capace di catturare e accendere l'animo di Catullo (vv. 7-8: *abii tuo lepore / incensus*).

L'intero verso 13 (*vestri participem leporis esse*) è d'altra parte una chiara imitazione di LV, 22, *dum vestri sim particeps amoris*, ma in questo caso è opportuno soffermarsi maggiormente, perché l'ipotesto catulliano presenta un problema filologico molto dibattuto. La totalità dei codici più antichi riporta infatti *sis* in luogo del *sim* di Mynors e di gran parte delle edizioni moderne, ma la correzione del *sis* dei testi più antichi in *sim* è già nel commento di Avanzi del 1495; inoltre, troviamo in molti manoscritti e testi a stampa *nostri* in luogo di *vestri*.

Princeps 1472: Tu nostri sies particeps amoris

Calurnio 1481: Tu nostri sies particeps amoris

Partenio 1485: Tu nostri sies particeps amoris

Palladio 1496: Dum vestri sim ego particeps amoris

ed. aldina 1502: dum vestri sim ego particeps amoris

ed. aldina 1515: Sis nostri quoque particeps amoris

La correzione *vestri* in luogo del *nostri* dei codici si trova prima in Palladio nel 1496 e poi nella prima edizione aldina del 1502. Il significato della *pointe* finale catulliana sarebbe “[taci pure], purché **io sia** partecipe del **vostro** amore” se accettassimo la versione dell'aldina (poi simile a quella degli editori moderni), “[taci pure], purché **tu sia** partecipe del **mio** amore” secondo la lezione di OGR, di manoscritti quattrocenteschi e della *princeps* del 1472²⁹⁸. Osservando come il poeta ripropone qui il testo catulliano (*nec socium bonum negate / vestri participem leporis esse*, dove il soggetto dell'infinitiva sarebbe il *socium bonum*, il Navagero stesso) possiamo forse dedurre che anch'egli avesse incontrato la lezione *vestri*, raramente attestata nei manoscritti. Inoltre, anche le stampe del Cinquecento comportano delle

²⁹⁸ Confronta la nota *ad loc.* di A. Fo 2018, p. 673, per una più completa analisi della questione.

oscillazioni: l'aldina del 1502 curata da Avanzi - si è detto – riporta *vestri*, mentre la seconda del 1515 propone *nostri*²⁹⁹. Canal morì però nel 1508 e Bembo partì da Venezia nel 1506, quindi l'unica aldina di possibile consultazione è la prima, dove si legge *dum vestri sim ego particeps amoris*, verso da cui Navagero avrebbe facilmente ricavato il suo *vestri participem leporis esse*³⁰⁰. Siamo insomma certi che il verso 13 sia una rivisitazione del verso 22 del c. LV: infatti la sostituzione di *leporis* ad *amoris* non riduce certo il tono catulliano del passo, anzi lo esaspera con l'aggiunta di *lepos*, termine tipico della poesia neo-catulliana oltre che sigillo poetico del *liber* stesso. Il poeta elabora dunque il proprio componimento usando un testo di Catullo in cui si doveva leggere un verso molto vicino a quello accettato oggi dalla maggior parte degli editori, *dum vestri sim particeps amoris*, mentre all'epoca in cui egli scriveva l'alternanza delle lezioni *nostri* e *vestri*, ampiamente attestata, induceva forse a privilegiare *nostri*. L'idea di mettere in comune la poesia era propria del circolo neoterico, numerosi infatti sono i casi in cui Catullo invia o riceve poesie (cc. I, XIV, LXVIII, XCV), o compone addirittura insieme con Calvo (c. L).

Chiusa la richiesta dell'invio di nuovi componimenti, si apre una lunga sezione sull'amore. Navagero chiede ai *sodales* delle loro eventuali relazioni (vv. 14-18), per poi descrivere il personale trasporto amoroso per Hyella (19-35). Il lessico utilizzato in quest'ultima sezione è in buona parte catulliano, eppure Navagero innova rispetto allo scambio amoroso della relazione Catullo-Lesbia, pur rievocando l'atmosfera del circolo del I sec. a. C., in cui era dovere dei *sodales* raccontare dei propri amori (cc. VI e LV)³⁰¹. Lo struggimento del poeta non è causato dal fatto che Hyella non lo ricambi, perché la fanciulla arde d'amore fin nelle profondità del suo essere (*intimis medullis / ardet me mea Hyella*) e quanto perduto quanto possibile (*perditeque / quantum quid pote perditissimum esse*). Entrambe le espressioni menzionate tra parentesi sono di ascendenza catulliana, e meritano un approfondimento³⁰². L'immagine delle fiamme che divorano il midollo umano è usata in contesto amoroso in Catullo XXXV, 15 (*misellae / ignes interiorem edunt medullam*), in XLV, 16 (*ignis mollibus ardet in medullis*), in LXIV, 93 (*imis exarsit tota medullis*) e infine in C, 7 (*cum vesana meas torreret flamma medullas*). L'espressione *perdite amare* è impiegata nel medesimo XLV al v. 3 (*ni te perdite amo atque amare porro*) e in CIV, 3 (*Non potui, nec, si possem, tam perdite amarem*),

²⁹⁹ Altro problema filologico riguarda la possibile unione tra carne LV e LVIIIb, entrambi rivolti a Camerio. Nell'Aldina del 1502 si trovano contigui, ma diversi indizi portano a credere che le due poesie vadano divise. Per una trattazione completa della questione dell'unione o divisione delle due sezioni rinvio alle note di A. Fo 2018.

³⁰⁰ Difficile altresì stabilire con esattezza quale manoscritto potesse essere utilizzato da Navagero in questo caso, qualora non si trattasse di un testo a stampa.

³⁰¹ Cfr., sull'argomento della condivisione degli amori tra amici, A. M. Morelli 2016a.

³⁰² Cfr. anche A. M. Wilson 1997, p. 546.

ma la struttura dell'intera frase di Navagero *perditeque / quantum quid pote perditissimum esse* richiama il verso 5 del carme XLV (*quantum qui pote plurimum perire*), dedicato all'amore tra Acme e Septimio e modello di diversi spunti per il ciclo di Hyella di Navagero. Si noti l'enfasi su *perdite* (nel *liber* riferito sempre all'uomo, mentre qui alla donna), che viene ripreso al superlativo, forma rarissima nel latino classico³⁰³ ed assente nel modello, e che costituisce perciò un'ulteriore innovazione, seppur sulla base dell'esempio antico. Anche se meno pertinente perchè fuori contesto, non sfugge l'espressione *leviusque, leniusque* (v. 18), che rimanda a Catullo LXXXIV, 7-8: *hoc misso in Syriam requierant omnibus aures: / audibant eadem haec leniter et leviter*. In quel caso il poeta si riferiva alla pace sonora ritrovata grazie alla partenza di Arrio, che aspirava ogni parola creando suoni sgradevoli. Il nesso è abbastanza raro da far pensare che la derivazione sia sicura³⁰⁴.

L'insistenza sull'intertestualità catulliana in un carme volutamente fondato su tematiche tipiche del *liber*, quali *sodalitas* e amore, mostra come il poeta veneziano voglia ricreare un nuovo ciclo sulla sua relazione con Hyella, richiamandosi soprattutto ai carmi riguardanti Lesbia, ma riprendendo di frequente anche altri componimenti di Catullo. In Navagero la passione appare però meno contrastata e, forse, anche meno intensa. Tuttavia, dal punto di vista linguistico i richiami al *liber* abbracciano ogni sua sezione, con una predilezione per i carmi brevi comune a tutta la poesia neo-catulliana³⁰⁵.

Tornando all'esame delle singole reminiscenze linguistiche, al v. 25 il verbo *excrucior* è un'altra evidente e stereotipata marca del Veronese, proveniente dal celebre c. LXXXV (v. 2: *nescio, sed fieri sentio et excrucior*), eppure Navagero utilizza il verbo attribuendogli un significato ben differente rispetto a quello che assumeva nel contesto originario. Se nel c. LXXXV l'animo del poeta era "crocifisso"³⁰⁶ a causa del dissidio interno tra odio e amore, qui l'*excrucior* esprime la disperazione di non poter appagare pienamente l'amore per Hyella, dato che nessun gesto può smorzare le fiamme che bruciano fino al midollo. Nonostante il suo sentimento sia contraccambiato, Navagero si strugge perché il suo amore non è mai soddisfatto.

³⁰³ Presente solo in Cic., *Verr.* II, 3, 65; forse in Cic., *Vat.* 11, in cui però c'è incertezza filologica.

³⁰⁴ I due avverbi accostati si trovano insieme esclusivamente in Cic., *Att.* 13, 21a, 3 e Gell. 18, 9, 7. Il vero significato del carme sulle aspirate di Arrio fu riscoperto in epoca umanistica, probabilmente nel perduto commento di Catullo scritto da Pontano, poi riutilizzato da Partenio e da Poliziano nei suoi *Miscellanea*, 19; sull'intera questione della riscoperta della corretta interpretazione del carme delle aspirate cui si vedano G. Germano 2005, pp. 378-380 e R. Fabbri 1987, pp. 176-179.

³⁰⁵ I *carmina docta*, pur talvolta ripresi per qualche singola tessera testuale, sono ovviamente rispetto ai carmi brevi più difficili da comprendere a causa dei numerosi problemi filologici e anche per gusti e stile più distanti dalle preferenze poetiche rinascimentali. Noteremo tuttavia in conclusione come Navagero rievochi vagamente l'atmosfera dei *docta*, con la loro *poikilia*, in alcune sue poesie, pur non ritraendo direttamente i medesimi argomenti.

³⁰⁶ Uso la traduzione di A. Fo 2018.

Si noti qui una netta divaricazione rispetto alla tradizione poetica elegiaca, in cui l'amore era per lo più non corrisposto e sicuramente non coronato da una soddisfazione carnale. Nel carme navageriano il lamento è ancora più profondo, perché non si tratta di ricevere qualcosa in cambio da Hyella – lei, infatti, ama tanto quanto il poeta – ma dell'eterna mancanza di pace del cuore innamorato (*Quod si quando licet, nihil levatur, / sed ferus magis excitatur ardor*, vv. 27-28).

Concludo l'analisi dell'intertestualità catulliana nel c. 30 di Navagero notando come egli accumuli dei diminutivi, sulle orme del poeta latino, in chiusura di componimento: si veda il caso di *ocellum*, presente nel *liber* del veronese, di *basiolum*, che nella latinità classica figura solo in Petron. 85, 6 e Apul. *met.* 10, 21, ma è certamente costruito sulla base di *saviolum* di XCIX, 2 e 14³⁰⁷, mentre *papillula* è un diminutivo pontaniano che nasce dal *papilla* attestato diverse volte in Catullo (LV, 12; LXI, 105; LXIV, 65; LXVI, 81). La grande abbondanza di ipocoristici nella poesia neocatulliana è infatti dovuta anche all'influenza di Pontano, che riutilizzò il lessico classico e introdusse neologismi sull'esempio di Catullo³⁰⁸. La ripetizione di *magis-magis* al v. 33 è forse un richiamo a XXXVIII, 1-3 (*Malest [...] et magis magis in dies et horas*), perché come Catullo usava la geminazione per esprimere pateticamente la sua sofferenza amorosa, così Navagero descrive l'effetto degli occhi dell'amata su di lui (*furor [...] augescit magis, et magis*).

Gli *ocelli* di Hyella sono elemento costitutivo del prossimo carme analizzato, il quinto del ciclo. Anche in questo caso è un carme in endecasillabi faleci, in cui il poeta spiega da dove provenga il suo tormentoso amore; gli occhi di Hyella sono la scintilla da cui il fuoco si propaga nel poeta, il quale si augura di poterli baciare migliaia e migliaia di volte. Se gli dèi glielo concederanno, affronterà poi senza esitazione persino la morte³⁰⁹.

32³¹⁰ – *In Hyellae ocellos*

Quamvis te peream aequae, Hyella, totam,
nec pars sit, mea lux, tui ulla, quae me
saevo non penitus perurat igne,
fulgentes tamen illi, amabilesque
illi, sideribus pares ocelli,
nostri maxima causa sunt furoris.
O cari nimis, o benigni ocelli,

5

³⁰⁷ Sul lessico catulliano dei baci si vedano almeno U. Carratello 1995 e soprattutto E. Wolff 2005.

³⁰⁸ Su cui si vedano per esempio le note di A. Iacono 2011 e J. H. Gaisser 2015.

³⁰⁹ Su questo carme del Navagero, in passato a torto attribuito a Cotta, cfr. anche V. Mistruzzi 1924, pp. 72-73.

³¹⁰ Il carme è il 31 in Griggio, il 32 in A. M. Wilson, da cui traggio in questo caso la numerazione.

o dulci mihi melle dulciores,
 quando vos misero mihi licebit
 usque ad millia millies trecenta, 10
 aut ultra haec etiam, suaviari?
 Di concedite mi hoc, misello amanti,
 dein nil grave perpeti recuso,
 quin et si peream, lubens peribo³¹¹.

Non possiamo certo attribuire a Catullo la nascita del *topos* degli occhi veicolo d'amore: eppure, il poeta veronese è ben presente nella memoria di Navagero durante la costruzione del carne. Al primo verso l'accezione di *pereo* come "amare fino alla morte" è sempre nel già citato XLV, 5 *quantum qui pote plurimum perire*, ma è attestato altrove nella letteratura latina, come suggerito nella nota *ad loc.* di Wilson³¹². L'immagine del bruciare intensamente nell'intimo per amore (*penitus perurere*) non è presente in questa forma nel *liber*, eppure è evidente un certo sapore catulliano se la confrontiamo con le espressioni dei cc. XLV (vv. 15-16: *ut multo mihi maior acriorque / ignis mollibus ardet in medullis*), C (v. 7 *cum vesana meas torreret flamma medullas*), LXXII (v. 5 *impensius uror*), LXI (vv. 170-171: *pectore uritur intimo / flamma, sed penite magis*)³¹³. L'intertestualità è ancora più diffusa nella seconda metà del carne, dove Wilson suggerisce giustamente che Navagero combina due passi catulliani per creare il verso 8, *o dulci mihi melle dulciores*. In XCIX, 2 infatti Catullo dice di aver rubato a Giovenzio un *saviohum dulci dulcius ambrosia*, mentre il c. XLVIII, sempre del ciclo di Giovenzio, si apre con il distico *Mellitot oculos tuos, Iuventi, / si quis me sinat usque basiare*. Notiamo come il poeta si avvalga di espressioni particolari e caratteristiche del linguaggio catulliano ma non si limiti ai carmi di Lesbia per ricreare un ciclo di Hyella, chiaramente ispirato per tipologia a quello del veronese. Al contrario, la trasposizione della narrazione dell'amore tra Catullo e Lesbia in una nuova storia d'amore avviene soprattutto per mezzo di allusioni verbali dai carmi dedicati agli amici (abbiamo più volte rimarcato legami con il c. XLV) e persino delle poesie omoerotiche per Giovenzio. Navagero dimostra così non solo la

³¹¹ «Sebbene io mi strugga d'amore per la tua intera figura, Hyella, e non vi sia alcuna parte di te, mia luce, che non mi bruci continuamente nel profondo d'un fuoco inestinguibile, tuttavia quegli occhi splendenti, seducenti, proprio loro, simili a stelle, sono la causa più intensa della mia passione. Oh fin troppo cari, oh benevoli occhietti, oh per me più dolci del dolce miele, quando, infelice, mi sarà consentito baciarvi trecento milioni di volte e ancora di più? Oh dèi, concedete questo a me, povero innamorato; poi non rifiuto di sopportare una qualsiasi sofferenza, e perfino se dovrò morire, morirò volentieri».

³¹² A. M. Wilson 1997, p. 558, dove si cita anche XXXV, 12 *illum deperit impotente amore*. Per le attestazioni di *pereo* nel senso di 'morire per amore' cfr. *ThesL* 10, 1, 1333, 53 ss.

³¹³ Va forse notato anche il *tota* in forte rilievo in clausola al v. 1, che richiama alla memoria Lesbia *quae* [...] *pulcherrima tota est* (LXXXVI, 5) contrapposta a Quinzia che non può essere considerata 'bella' nell'insieme (LXXXVI, 3 *totum illud 'formosa' nego*), e che *peream*, nella stessa sede metrica nel primo e nell'ultimo verso, chiude a cornice il componimento nel segno della passione catulliana.

Di, facite haec longos concordia duret in annos,
tamque bonos mutant secula nulla animos³¹⁶. 10

Anche il penultimo carme del ciclo dedicato a Hyella mostra una ricombinazione di motivi catulliani per celebrare l'amore del poeta per la sua donna in un momento felice della relazione. La poesia, in distici elegiaci, è costruita su due anafore entrambe modellate sull'esempio classico: *dispeream nisi e carius ut*. Nel primo caso si tratta di un carme su Lesbia, il XCII, dove al verso 2 si legge *dispeream nisi amat* e al v. 4 si riprende la formula con *dispeream nisi amo*. Catullo crea così un parallelismo tra il proprio sentimento e quello di Lesbia, che sono speculari e di ugual grado ai suoi occhi di innamorato³¹⁷. Il verbo *dispereo* perde forse parte del *pathos* che aveva nel modello classico, così come l'ormai noto cliché del "più caro degli occhi, più caro della vita", propriamente catulliano ma già riscritto in epoca moderna³¹⁸. Come Catullo, anche Navagero gioca con i pronomi per descrivere la concordia con Hyella, che pare corrispondere pienamente il suo sentimento: l'insistenza nel corso dell'intero carme sull'alternanza del *tu-ego* sottolinea, grazie a un raffinato bilanciamento linguistico, la *concordia* del v. 9. La chiusa del carme riecheggia certamente il v. 3 del carme CIX di Catullo, dove il poeta invoca gli dèi affinché Lesbia presti fede alle sue parole, ovvero che la sua promessa di amore eterno sia mantenuta (*di magni, facite ut vere promittere possit*, ma si considerino anche i versi successivi: *atque id sincere dicat et ex animo, / ut liceat nobis tota perducere vita / aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*, 4-6). Il contesto è dunque estremamente simile, ma mentre in Catullo rimaneva il dubbio sulla reale volontà e sincerità di Lesbia, in Navagero nulla vela la concordia tra i due amanti. La preghiera agli dèi mira solo a mantenere lo *status quo* della relazione, mentre nel testo classico il poeta auspicava che le promesse di Lesbia non fossero vane. Notiamo ancora una volta come lo struggimento interiore dell'amore catulliano non venga riproposto nel ciclo di Hyella di Navagero, nonostante esso

³¹⁶ «Che possa io morire se tu non mi sei più cara della stessa vita, e dell'anima, e dei miei occhi, mia Hyella. Che possa io morire se io non sono a te più caro della stessa vita, dell'anima, dei tuoi occhi, mia Hyella. Non basta: vorrei poter avere qualcosa di più caro di questi (occhi), perché tu potessi essere ancora più cara per me. Anche tu vorresti lo stesso, che ci potesse essere qualcosa di più caro di essi, perché io potessi essere ancor più caro per te. Dei, fate in modo che questa concordia rimanga per lunghi anni, e i secoli non cambino così forti affetti».

³¹⁷ Trascrivo l'intero carme XCII perché risulti immediatamente evidente la similarità della struttura *Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam / de me: Lesbia me dispeream nisi amat. / Quo signo? Quia sunt totidem mea: deprecor illam / assidue, verum dispeream nisi amo*. Altrettanto evidente è nel carme di Navagero l'ostentazione un po' manieristica della ripetizione che si prolunga fino al v. 8.

³¹⁸ Nel *liber* catulliano si vedano i carmi XIV, LXXXII e CIV. A. M. Wilson 1997, p. 562, nelle note dedicate a questo carme cita tra gli altri imitatori Pontano (*Parthen.* 1, 5, 12; 1, 23, 2; 1, 26, 3) e Marcantonio Flaminio (*carmin.* 1, 1, 10; 2, 29, 3 e 6-7; 4, 46, 6; 5, 4, 4; 5, 49, 22; 9, 6, 4-5).

ricalchi molti tratti della vicenda di Lesbia³¹⁹. Così come avviene nel caso di Ariosto, le passioni del poeta sono certamente stemperate e il filtro delle numerosissime allusioni ai classici cela e riduce la compartecipazione dell'autore alla relazione amorosa delle sue poesie. Non possiamo esser certi che la poesia di Navagero descriva una relazione fittizia³²⁰, ma i diversi indizi che abbiamo riportato fanno supporre che la veste estremamente letteraria di questi componimenti nasconda un rapporto non così incostante, combattuto, o quanto meno che Navagero non esprima il proprio dissidio interiore nei modi di Catullo.

38³²¹ – *De Hyella*

Nil tecum mihi iam, Phoebe est, nil Nox mihi tecum,
a vobis non est noxve, diesve mihi.
Quantum ad me, ut libet, auricomu Sol igneus axe
exeat Eoae Tethyos e gremio,
ut libet, inducat tacitas Nox atra tenebras: 5
fert mihi noctem oculis, fert mihi Hyella diem.
Nam quoties a me nitidos avertit ocellos,
ipsa in luce etiam nox tenebrosa premit.
At quoties in me nitidos convertit ocellos,
candida et in media fit mihi nocte dies³²². 10

L'ultimo carme del ciclo di Hyella è basato su un modulo letterario ormai stereotipato sia nella letteratura classica sia in quella italiana, da Petrarca in poi: gli occhi dell'amata sono in grado di trasformare la notte in giorno, ma fanno calare la tenebra quando lo sguardo è distolto. La convenzionalità del tema è già stata rilevata da Wilson, che offre gran parte dei dovuti riferimenti³²³. Di conseguenza, non mi soffermo oltre, dato che l'intertestualità catulliana non è marcatamente presente in questo carme, se non forse nel diminutivo *ocelle* e nel nesso *candida dies*, probabile variazione dei *candidi soles* di VIII, 3 e 8.

³¹⁹ Cfr. nota *ad loc.* di A. Fo 2018 al carme CIX, p. 1182: «l'investimento passionale del poeta è profondo, e si esprime attraverso un'espressività intenzionalmente ridondante».

³²⁰ A. M. Wilson 1997, p. 421 esamina la questione, in una nota al carme 21, pur senza giungere a conclusioni definitive. Anche a mio parere non possiamo affermare con certezza che dietro allo pseudonimo di Hyella si celasse una persona reale, così come non possiamo essere sicuri che i tratti della sua figura siano unicamente letterari. Wilson ipotizza che dietro a Hyella si celi una certa Isabella, sulla base di un manoscritto di Jesi che riporta tale nome in luogo dello pseudonimo. Altrove, (p. 533) Wilson afferma per Neaera, un altro degli pseudonimi femminili nei *Lusus*, che «whether Navagero's girl is real or imagined is not apparent».

³²¹ Seguo di nuovo la numerazione A. M. Wilson.

³²² «Io, Febo, non ho più niente a che fare con te, niente ho a che fare con te, Notte, non da voi vengono per me notte o giorno. Per quanto mi riguarda, Sole infuocato con il suo carro ricoperto d'oro esca pure come gli piace dal grembo di Teti figlia dell'Aurora, Notte oscura faccia pure calare come le piace tenebre silenziose: è Hyella che porta a me con i suoi occhi notte e giorno. Infatti, tutte le volte che distoglie da me gli occhi splendenti, nel cuore stesso del giorno mi opprime la notte tenebrosa. Ma tutte le volte che rivolge i suoi occhi splendenti su di me, un chiaro giorno risplende per me anche nel bel mezzo della notte».

³²³ A. M. Wilson 1997, p. 593 cita Petrarca, *Rime sparse*, 248 e 192.

In conclusione, ho evidenziato come diversi dei carmi dedicati alla fanciulla che si cela dietro allo pseudonimo di Hyella, vera o letteraria che sia, siano ispirati ai carmi del *liber* di Catullo, di cui riprendono tessere linguistiche e immagini poetiche reinserite all'interno di endecasillabi faleci o distici elegiaci, ovvero i metri tipici della poesia catulliana e neocatulliana. Tuttavia, al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, le reminiscenze non riguardano unicamente i carmi di Lesbia: la tecnica intertestuale adottata dal Navagero gli consente di trarre materiale da contesti totalmente differenti per riadattarlo alla lirica amorosa. Non esiste, insomma, una linearità assoluta tra il contesto di provenienza del materiale d'imitazione e quello dei nuovi versi, anzi proprio in questo scarto dall'ipotesto risalta l'innovazione. Calchi provenienti da diverse tipologie di affetti, ovvero amore eterosessuale, omosessuale, amicizia e *sodalitas* intellettuale, vengono contaminati in un unico *lusus* straordinariamente raffinato e curato dal punto di vista letterario.

Un amore non esclusivo

Hyella è senza dubbio la protagonista della maggior parte delle sezioni amorose dei *Lusus*, ma la fanciulla che si cela dietro a tale pseudonimo non è la sola passione di Navagero. Tenuto conto, come sempre, della non scontata identificazione tra io-poetico e io-reale, si veda quanto descritto nel carme in cui entra in scena una donna diversa, Neaera:

29 – *Ad Somnum*

Beate somne, nocte qui hesterna mihi tot attulisti gaudia, utinam deorum rector ille caelitum te e' coetu eorum miserit, quae saepius mortalibus vera assolent mitti futuri nuntia.	5
Tu, quae furenti surdior freto meas superba contemnit preces, facilem Neaeram praebuisti: quin mihi mille obtulit sponte oscula, oscula, quae Hymetti dulciora sint favis, quae suaviora nectare.	10
Vere beate somne, quod si saepius his dive me afficias bonis, felicior caelestibus deis ero, summo nec inferior Iove.	15
At tu, proterva, quolibet fuge, eripe complexibus tete meis: si somnus iste me frequens reviserit, tenebo te, invitam licet.	20
Quin dura sis, sis quamlibet ferox: eris	

et mitis, et facilis tamen³²⁴.

Da notare la particolare conformazione metrica di trimetri e dimetri giambici, che si trova in Orazio (*Epodes*, 1-10) ma è estranea alla poesia di Catullo e neo-catulliana, quest'ultima quasi sempre composta in endecasillabi faleci o distici elegiaci. Inoltre, l'invocazione al sonno e il sogno erotico sono *topoi* della letteratura classica e anche di quella italiana: ne esistono rivisitazioni di autori di poco antecedenti a Navagero come Pontano (cfr. *Hendec.* 2, 11) e Angeriano (*erot.* 131), mentre sono assenti dal *liber*³²⁵. Nondimeno il linguaggio usato dal poeta veneziano in questo carme trae diversi spunti da Catullo e costituisce un voluto richiamo al classico, o meglio una sua contaminazione con altri modelli metrici e contenutistici.

Neaera³²⁶ è solitamente ritrosa, eppure in sogno il poeta la vede arrendevole e dolcissima: il v. 10 è una delle tantissime riscritture moderne dei celeberrimi versi dei baci di Catullo V (7-8: *Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera...*)³²⁷, che viene fatto risalire a un momento felice della relazione con Lesbia. Catulliana è anche l'insistenza sui comparativi (*dulciore... suaviore... saepius... felicior... inferior*) nel giro di pochi versi, che va a ricreare una dinamica poetica comune a molte poesie del veronese. L'intero carme mostra una raffinata costruzione retorica: si noti la geminazione *oscula / oscula* ai vv. 10-11, l'anafora

³²⁴ «Dolce Sonno, che la scorsa notte mi hai arrecato gioie così numerose: oh magari lo stesso signore degli dèi celesti ti avesse mandato dal loro concilio, dalla schiera di quelli che sono solitamente inviati ai mortali come annunciatori veritieri del futuro! Tu mi hai offerto Neaera compiacente, proprio lei che, altera, disprezza le mie preghiere più sorda del mare tempestoso: di sua volontà mi ha dato mille baci, baci che sono più dolci dei mieli dell'Imetto, più deliziosi del nettare. Sogno veramente dolce, tanto che, o dio, se mi procurerai più spesso questi beni, io sarò più beato degli dèi celesti, non inferiore al sommo Giove. Ma tu, proterva, fuggi pure dove vuoi, tu, tu allontanati dai miei abbracci: se questo sogno tornerà a mostrarmi di frequente, io ti avrò, anche se contro la tua volontà. Anzi sii pure ostile, sii indomabile finché vuoi: sarai però anche gentile e arrendevole».

³²⁵ Uno sul tema del sogno erotico è in E. Milburn 2004, che accenna brevemente al carme latino di Navagero. Una completa rassegna delle poesie incentrate su questo *topos* nella letteratura italiana è in S. Carrai 1990, in cui si cita anche una poesia italiana di Navagero a p. 155. Si tratta di un sonetto edito per la prima volta nelle *Rime* di Giolito del 1545: «Sonno, ch'all'affannate e stanche menti / d'ogni fatica lor riposo sei, deh moveti a pietà de' dolor miei / e porgi qualche pace a' miei tormenti. / Lasso, le notti mie son sì dolenti / che quando più riposo haver devrei, / allhor più piango e mi doglio di lei, / che sprezza gli angosciosi miei lamenti. / Tu ch'acqueti ogni pena acerba e rea, / vien, Sonno, ad acquetar i miei martiri / et vinci quel ch'ogn'altro vince, Amore, / così sempre sian lieti i tuoi desiri / e il sen de la tua bella Pasithea / sempre spiri d'ambrosia un dolce odore» (ho corretto la punteggiatura rispetto a quella presente nella cinquecentesca). Il *corpus* delle 18 poesie in volgare di Navagero giunte fino a noi è stato edito in parte all'interno delle *Rime di diversi* di Giolito del 1545 e poi dai fratelli Volpi (Volpi 1718), per essere infine integrato in M. A. Benassi 1940, pp. 251-254. L'edizione critica delle *Rime* di Giolito è stata curata da F. Tomasi-P. Zaja 2001. Catullo sembra influire ben poco sulla lirica in italiano di Navagero. Su Angeriano e il suo *Erotopaignion*, pubblicato nel 1517 a Firenze, si veda l'edizione dello stesso A. M. Wilson 1995.

³²⁶ Stesso nome della donna di Ligdamo, ignoto poeta del *corpus* tibulliano cui si attribuiscono 6 carmi a Neaera. Lo stesso nome ha la protagonista di Hor. *epod.* 15. Si vedano F. Navarro Antolín 1996, R. Perrelli 2002 e L. Lenaz 2018.

³²⁷ Tra le numerose, segnaliamo Pontano, *Parthen.* 1, 1, 30 *millia basiationum*; Angeriano, *Erot.* 145, 12 *basia milia darem*; Marullo, *Epigr.* 2, 37, 6 *oscula mille*.

di *quae* e infine nel v. 13, *vere beate somne*, che rinforza ripetendolo l'*incipit beate somne* nella stessa modalità del c. VIII di Catullo, che ripropone il v. 3 *fulsere quondam candidi tibi soles* al v. 8, *fulsere vere candidi tibi soles*, dove l'avverbio *vere* mostra il sospiro finale del poeta che rimpiange il passato³²⁸. Lo stesso avverbio viene introdotto da Navagero per focalizzare il prodigio del sogno capace di rendere l'uomo simile agli dèi, permettendogli di entrare in contatto anche carnale con l'amata, trasformando il desiderio frustrato in realtà. La ripresa di un solo avverbio in un contesto volutamente catulliano costituisce un'ulteriore allusione intertestuale, celata in filigrana, che arricchisce il verso e poteva essere notata dal lettore estremamente colto cui Navagero si rivolgeva, conoscitore del *liber* e dunque capace di apprezzare una tale ricercatezza.

Altre singole reminiscenze arricchiscono la raffinata costruzione letteraria dell'intero carne, che non si limita a introdurre un'atmosfera catulliana nel contesto del *topos* del sogno, ma sfrutta il tema per utilizzare una terminologia improntata sui carmi per Lesbia; inoltre, il poeta sembra volerne riprodurre anche il contesto referenziale. Il fatto che Neaera sia refrattaria all'amore nella realtà, ovvero fuori dal sogno, ricalca lo stesso atteggiamento di Lesbia nei confronti del Catullo ormai certo dell'abbandono nel c. VIII: l'aggettivo *invitus* (v. 20 *invitam* in Navagero, v. 13 *nec rogabit invitam* in Catullo) è determinante per il riconoscimento dell'allusione al modello³²⁹. Infine, un ultimo plausibile riferimento ci permette di far luce su come fosse letto e interpretato il testo catulliano nel Cinquecento. La ritrosia di Neaera, che fuori dal sogno è *dura* e *ferox*, è stigmatizzata con lo stesso linguaggio del c. LX di Catullo, in cui il poeta lamenta la durezza di cuore e la ferocia disumana di chi non ha prestato ascolto alla sua supplica (*tam mente dura... fero corde*). Il motivo del parto ferino e della bestialità di cuore è piuttosto ricorrente nella letteratura antica prima di Catullo, a partire dalla *Medea* di Euripide, definita *λέαινα*, ma il raffronto della coppia di aggettivi *dura* e *ferox* induce piuttosto a sentirvi un'allusione al c. LX. In esso, la perfidia della donna è comparata alla ferocia di una leonessa africana e alla spietatezza di Scilla, il mostro marino. Eppure, il c. LX presenta un problema interpretativo: chi è il destinatario? Come lo leggeva Navagero? La critica moderna tende a ritenere che si tratti di una poesia riferita al momento finale della relazione con Lesbia³³⁰, ma la questione resta dibattuta e all'epoca delle prime edizioni a stampa di Catullo, quando il Veneziano scriveva, non sembra esserci evidenza assoluta. Si veda per esempio, tra i

³²⁸ Così suggerisce A. M. Wilson 1997, p. 537.

³²⁹ Il richiamo viene suggerito anche da G. Parenti 2020 nella nota *ad loc.* al nostro carne, uno di quelli antologizzati.

³³⁰ Così pensa A. Fo 2018, *ad loc.* e con lui molti altri, si veda in particolare P. Fornaro 2005.

contemporanei di Navagero, il caso di Partenio, che nel suo commento a Catullo del 1491 intitolava il carme in questione *Ad Camerium*, escludendo dunque Lesbia come destinatario, mentre nelle prime edizioni aldine non c'è soluzione di continuità tra questi versi e il carme *ad Rufum* che li precede. Dal momento che ogni riferimento intertestuale del testo di Navagero appare tratto da poesie dedicate a Lesbia, possiamo forse ipotizzare che anch'egli interpretasse il c. LX di Catullo come rivolto alla donna amata?

Infine, si noti come i riferimenti a Catullo non siano esclusivamente concentrati nel ciclo di Hyella, anzi, come Navagero utilizzi diffusamente il linguaggio del Veronese riservato alla poesia per Lesbia in un carme in cui si sogna un contatto carnale con un'altra donna, Neaera. Ora, anche Catullo aveva descritto la sua passione per un partner diverso, Giovenzio, ma Navagero aveva alluso anche a quei carmi per cantare la propria donna, mentre in questo caso, stranamente, non vi fa ricorso.

Un altro carme amoroso per una diversa fanciulla, Lycinna, esibisce dei rimandi a Catullo diluiti però in una lunga elegia di tono petrarchesco, con riferimenti stereotipati e stilemi

già frequenti nei carmi d'amore dell'epoca e in particolare nei poeti neo-catulliani³³¹. Troviamo dunque nuovamente l'"amare più degli occhi" (vv. 13-14 *et te plusquam oculos amavi amoque / et te plusquam oculos amo et amabo*) e la ritrosia della ragazza ai gesti d'amore del poeta che ricorda quella di Giovenzio nei confronti di Catullo nel carme XCIX (vv. 17 *nec vis, improba, basiem <hos> ocellos* e 20 *nec vis, improba, ut haec labella sugam*). In generale il corteggiamento è incentrato su immagini petrarchesche, tra cui gli occhi capaci di far innamorare e l'alternanza tra pace e guerra nella relazione amorosa, che spinge alla ricerca di un punto d'approdo comune (v. 50 *ambo amemus et una amemus ambo*, di cui si noti la struttura chiasmica). In effetti molti altri singoli termini o immagini (v. 21 *syrios liquores*; vv. 17, 23 e 35

³³¹ Si tratta del carme 61 dell'ed. a cura di Griggio, 62 A. M. Wilson, che trascrivo e traduco qui per comodità del lettore, senza metterlo interamente a testo in quanto non vi sono sufficienti reminiscenze catulliane per un'analisi estesa. *Quo quo, blanda animi mei voluptas, / quo refers nitidos, Lycinna, vultus? / Quo vultus nitidos refers, Lycinna? / Succensesne mihi? Dei volucris / iratas mihi sentiam sagittas, / iratam mihi sentiam Dionem / si prae te tetigit meum cubile, / si prae te ulla mihi, Lycinna, amata est. / Iam semel tibi me Venus dicavit, / dicarunt Pueri truces pharetrae / et natus tibi me ipse et ipsa mater / vinxerunt gravibus simul catenis / et te plusquam oculos amavi amoque / et te plusquam oculos amo et amabo, / dum mors me in tenuem resolvat umbram. / At tu irata mihi reflectis ora / nec vis, improba, basiem <hos> ocellos, / possunt qui in mediis diem tenebris, / possunt qui in medio die tenebras; / nec vis, improba, ut haec labella sugam, / stillant quae syrios mihi liquores, / stillant quae ambrosiam recensque nectar. / Si non vis, neque basiabo ocellos, / si non vis, neque iam labella sugam, / dum nec tu roseam, Lycinna, frontem / avertas mihi candidosque vultus. / Nil, heu, nil precibus meis movetur, / quin et perstat adhuc Lycinna; quis nam / in me, quis rigido feratur ense? / Fors tantos nece finiam dolores. / Sed iam maestae abeant procul querelae, / ira et bella valet, pax adesto. / Iam pax est mihi cum mea puella / cur in me nitidos Lycinna vultus, / in me sidereos reflexa ocellos / longas post tenebras diem reduxit. / Sed quod nunc, mea vita, commoramur? / Quin iunctis simul artius labellis / excursant tremulae per ora linguae / et sonent querulae osculationes? / Tum morsus leniter genasque et ora / collumque et teneras notent papillas. / Hos inter teneros, Lycinna, lusus, / inter illecebras proterviores / et noctes simul et dies iubemur / ductare. Hoc Paphiae imperant tabellae, / sanxere hanc Charites Amorque legem, / hanc inter pariles Dione amantes / quod cum nos pariles, Lycinna, amantes / ambo amemus et una amemus ambo, / servanda est Charitum simulque Amoris / servanda et Veneris iubentis est lex.* «Dove dove, dolce piacere del mio animo, dove, Licinna, rivolgiti gli sguardi splendenti? Dove rivolgiti gli sguardi splendenti, Licinna? Sei in collera con me? Che io possa provare sulla mia pelle le frecce furenti del dio alato, che io possa provare la furia di Venere stessa, se una qualche ragazza, te esclusa, ha toccato il mio letto, se, te esclusa, Licinna, io amo una qualche ragazza. Ormai una volta per tutte Venere mi ha consacrato a te, mi hanno consacrato le terribili farette del fanciullo, e figlio e madre in persona insieme mi hanno legato a te con pesanti catene, e ho amato e amo te più dei miei occhi, e amo e amerò te più dei miei occhi, finché la morte non mi dissiperà in un'ombra sottile. Ma tu continui a ritrarre il viso arrabbiato e non vuoi, crudele, che ti baci gli occhietti, che possono far spuntare il giorno nel pieno delle tenebre, il buio nel pieno del giorno; né vuoi, crudele, ch'io succhi queste labbrucce che trasudano per me unguento sirio, che trasudano ambrosia e nettare appena stillato. Se non vuoi non ti bacerò gli occhietti, se non vuoi non ti succhierò più le labbrucce, purché tu, Licinna, non distolga da me la fronte rosea e il volto candido. Ahimè, non è per nulla, per nulla smossa dalle mie preghiere, certo continua a comportarsi così Licinna; chi ora, chi rigirerà la dura spada dentro di me? Probabilmente porrò fine a così gravi dolori con la morte. Ma se ne vadano lontano, sù, le tristi lamentele, addio, rabbia e guerre, cominci la pace. Infatti, pace è fatta tra me e la mia ragazza, perché verso di me Licinna lo splendente volto, verso di me volgendo gli occhi celestiali ha riportato il giorno, dopo lunghe tenebre. Ma che cosa stiamo ora aspettando, vita mia? Perché, congiunte ancor più strette le labbra non corrono e corrono le lingue saettanti nella bocca, e risuonano rumorosi baci? Ora i miei leggeri morsi lascino piccoli segni sulle guance e sul viso, sul collo e sui teneri seni. Siamo invitati, Licinna, a trascorrere notti e giorni tra dolci giochi, tra sfrenati divertimenti. Questo ordinano le tavole di Pafò, le Cariti e Amore hanno sancito questa legge, questa Dione l'ha stabilita tra coloro che si amano di amore reciproco, ovvero che, Licinna, poiché ci amiamo di amore reciproco, amiamo entrambi ed entrambi siamo amati allo stesso modo, deve essere rispettata la legge delle Cariti e di Amore, deve essere rispettata la legge che Venere impone». Ho accolto a testo alcune correzioni presenti nell'ed. di Wilson, perché mi sembra meno corretta quella di Griggio adottata sul sito *Musisque Deoque*, ho anche in alcuni casi corretto la punteggiatura del carme.

ocellos; vv. 20 e 24 *labella sugam*) alludono non direttamente a Catullo, ma piuttosto alla poesia neolatina che sulla base di quel modello era fiorita in diverse parti d'Italia, prima nella Napoli di Pontano³³² e poi nel resto della penisola, fino alla Venezia di Navagero. Rispetto all'ipotesto classico, lo stile di quest'ultimo sembra caratterizzato dalle numerose ripetizioni e dai parallelismi, che si susseguono spesso per molti versi consecutivi.

Reminiscenze catulliane sparse

La critica ha notato dei cenni al *liber* anche nel carme mitopoietico dedicato al fiume Vanzo³³³, nelle vicinanze di Padova, che alluderebbe al c. XXXI di Catullo, *Paene insularum, Sirmio, insularumque / ocelle*, in cui il poeta gioiva per il ritorno in patria dopo il viaggio in Bitinia. Navagero invoca le sorelle Naiadi a uscire dalle loro dimore fluviali per iniziare delle danze rituali che glorifichino la bellezza della località. La reminiscenza, se esiste, è piuttosto labile dal punto di vista testuale, eppure possiamo accettare una qualche presenza del gusto catulliano per il contesto votivo, per il richiamo alla divinità e appunto per il tentativo di elevare una località cara al poeta a luogo di culto letterario.

Altri due brevi epigrammi di Navagero sembrano contenere allusioni abbastanza chiare all'opera catulliana, nonostante in questo caso l'intertestualità sia più una reminiscenza occasionale che non frutto di un sistema ben delineato, come nel caso del ciclo di Hyella. Il primo (56 Griggio) è un distico rivolto al Trissino, accusato di puzzare come un caprone, anzi, sarebbe più corretto dire che il caprone puzzi di Trissino!

Decipitur quicumque hircum te dicunt olere,
Trissine: non tu hircum, te magis hircus olet³³⁴.

Non sappiamo quale fosse la circostanza che spingesse Navagero a farsi beffe di colui che con ogni probabilità è Gian Giorgio Trissino, il noto autore di opere letterarie di diverso genere, contemporaneo al Nostro³³⁵. Nel ventiquattresimo libro del suo poema eroico, *L'Italia*

³³² Pontano ha *Syrios liquores* in *Erid.*, 1, 14, 61 e *Syrium liquorem* in *Hendec.*, 1, 13, 38. *Ocelli* è utilizzato con enorme frequenza nella poesia neolatina e diventa uno stilema tipicamente neocatulliano, mentre il sintagma *sugere labella* si trova già in Pontano, *Hendec.*, 2, 36, 8-9; 1, 21, 1; 2, 2, 16; *Parthen.*, 1, 11, 11.

³³³ Si tratta del carme 49 Griggio, 31 Alice Wilson e Allan Wilson, assente in Sodano; non è compreso nella *princeps* ma pubblicato per la prima volta in un volume edito da Lorenzo Pignoria nel 1625 e dedicato alle origini di Padova (L. Pignoria 1625). In G. Ferroni 2012, p. 81, si definisce concisamente il carme «molto catulliano», perché l'interesse primario di quella ricerca non è il discernimento dei modelli; per E. Lamma 1908, p. 289 la composizione è «alquanto diluita, sebbene non priva di un certo calore di immagini espresse con pregevole forma».

³³⁴ «Sbaglia chiunque dica che puzzi come un caprone, Trissino: non tu puzzi di caprone, piuttosto un caprone puzzava di te».

³³⁵ Su di lui si veda almeno M. Danzi 2001, con relativa bibliografia.

Liberata dai Gothi, il Trissino citava Navagero tra i letterati di spicco del periodo, proprio al fianco di altri poeti neo-catulliani:

e l'ottimo Pontano e 'l Sannazaro
 e 'l Sadoletto col Flaminio e 'l Bembo,
 e 'l Fracastoro e 'l Navagero e 'l Cotta
 e l'Altilio, il Conternio, il Vida e 'l Molza³³⁶.

Non sappiamo dunque se vi fosse un qualche reale dissapore tra i due o se si tratti di uno scherzo letterario formulato come reminiscenza dotta dei cc. LXIX e LXXI di Catullo (LXIX, 5-6: *tibi fertur / valle sub alarum trux habitare caper* e LXXI, 1: *si cui iure bono sacer alarum obstitit hircus*). In quel caso, il destinatario del poeta è Rufo, un vero e proprio rivale, e l'ingiuria sembra far riferimento a un diverbio reale, non giocoso, mentre non possiamo al momento ricostruire con assoluta certezza il tono dell'epigramma di Navagero. Si ricordino infine i toni scommatici e le chiusure ad effetto di molti epigrammi di Catullo, di Marziale e d'epoca umanistica, che influenzano questo tipo di distici almeno dal punto di vista formale. Peraltro, Griggio mantiene due versioni del medesimo carne, 56 e 67 nella sua edizione, sulla base del ms. J 48 inf., fol. 27r dell'Ambrosiana di Milano³³⁷. La seconda (67) è priva del nome di Trissino, che viene sostituito con quello di Cadmo, leggendario fondatore della rocca di Tebe (un nome che potrebbe nascondere un altro esponente della cerchia di amici del poeta?):

Mentitur qui, Cadme, hircum te dicit olere:
 non tu, Cadme, hircum, te magis hircus olet.

Credo sia molto probabile che si tratti di un esercizio letterario in cui, che sia per scherzo o per una canzonatura reale, Navagero ha deciso di adattare il nome del destinatario a seconda delle occasioni; per questo motivo, il carne ci è pervenuto con due varianti d'autore.

Un secondo breve epigramma, il 51, propone una sferzante beffa, rimodulata anch'essa sull'esempio linguistico e contenutistico di diversi carmi catulliani in un componimento originale.

Vatum pessimus omnium Secundus,
 felicissima Sirmio insularum est.
 Hanc laudat numeris tamen trecentis
 vatum pessimus omnium Secundus,

³³⁶ Gian Giorgio Trissino, *L'Italia Liberata dai Gothi*, 24. Ho preso il testo dal sito Biblioteca Italiana, [<http://www.bibliotecaitaliana.it/catalogo>] consultato l'ultima volta il 21/12/2022.

³³⁷ C. Griggio 1977, p. 113. Cfr. anche A. M. Wilson 1997, pp. 738-740. A me pare che un epigramma di questo genere ben si presti al cambiamento di destinatario secondo necessità grazie alla variazione di un solo piede.

iam miserrima Sirmio insularum est³³⁸.

Non siamo certi dell'identità del destinatario, Secondo, dato che l'umanista olandese Jean Second (1511-1536), autore di carmi fortemente modellati sull'esempio catulliano e sui suoi imitatori italiani, era appena diciottenne al momento della morte di Navagero e nulla di suo fu pubblicato durante la vita del Veneziano³³⁹. I due potrebbero essersi incontrati in Francia attorno al 1528, ma non abbiamo notizie certe al riguardo; dovrò approfondire ulteriormente lo studio storico dell'opera navageriana per proporre un'identificazione del Secondo del carne, che ipotizzo sia un imitatore di Catullo, se ha anch'egli cantato le bellezze di Sirmione. In ogni caso, Navagero attua una contaminazione tra i cc. XLIX, XXXI e XII del Veronese: sul primo si imposta l'intero epigramma. Si tratta del carne indirizzato a Cicerone, che viene (ironicamente) esaltato da Catullo (vv. 5-7: *agit [scil. gratias] pessimus omnium poeta, / tanto pessimus omnium poeta / quanto tu optimus omnium patronus*). Del carne XXXI viene rievocato l'*incipit* (*Paene insularum, Sirmio, insularumque ocellum*), mentre il numerale trecento, con valore iperbolico, ricorre più volte nel *liber* di Catullo. In particolare, viene utilizzato per il numero di versi in XII, 10-11 (*Quare aut hendecasyllabos trecentos / expecta*), dove l'autore minaccia Asinio Marrucino di scagliargli contro innumerevoli endecasillabi, se questi non gli restituirà il *linteum* rubato. Data la coesistenza in uno stesso breve epigramma di una ripresa contestuale – frequenti sono in Catullo i rimproveri ad altri poetastri per la viziosa prolissità (vedi per esempio i cc. XXII e XXXVI) – e linguistica, possiamo essere certi che si tratti di una volontaria contaminazione da parte del veneziano. Sorge però un dubbio: come veniva interpretato nel Cinquecento il carne XLIX per Cicerone? Mentre oggi la critica si divide tra chi ritiene di scorgere un pressoché ovvio sarcasmo nel *fulmen* in clausola e chi non vede ironia, a inizio Cinquecento i commenti propendono tutti per un'interpretazione seria dell'elogio³⁴⁰. Partenio per esempio afferma, nel commento del 1485 più volte ristampato, che

³³⁸ «Secondo è il peggiore di tutti i poeti, Sirmione è la migliore di tutte le isole. Questa, tuttavia, esalta il peggiore di tutti i poeti, Secondo, con trecento versi: ormai Sirmione è la peggiore di tutte le isole».

³³⁹ Si potrebbe più facilmente trattare di uno pseudonimo: A. M. Wilson non esclude che si parli davvero dell'umanista olandese, ma la cronologia mi sembra piuttosto forzata. Jean Second ha attratto le attenzioni di molti studiosi per la sua pedissequa e dichiarata imitazione catulliana nei *Basia*, su cui si vedano W. Ludwig 1989 e 1990, E. Schäfer 2004. Per quanto riguarda i suoi contatti con gli umanisti italiani si legga P. Galand-Hallyn 2009, pp. 665-686. In ogni caso, la raccolta dei *Basia* fu iniziata solo negli anni '30 del Cinquecento, quindi Navagero, se si riferisce a lui, dovrebbe pensare a un qualche componimento precedente.

³⁴⁰ Sull'interpretazione moderna di questo carne si veda A. Fo 2018, p. 629: «Sette versi. Ma su queste trentadue parole è precipitata una valanga di bibliografia, impegnata a stabilire (o piuttosto a tentare di indovinare) in quale occasione e in che modo precisamente faccia il suo ingresso nel teatrino del *liber* un personaggio come Cicerone, e quali rapporti potessero intercorrere tra lui e Catullo. Il tutto, per essere poi costretti a concludere: “non si sa”. Gli studiosi sono, e forse resteranno sempre, divisi tra quelli secondo cui questo breve componimento è un

Catullo qui *maximas agit gratias ac modestissime*; lo stesso farà Palladio pochi anni più tardi (1496). Navagero utilizza un calco da quel carne, *vatum pessimus omnium*, senza lasciar spazio al tono potenzialmente ironico che aveva in Catullo, in accordo con l'interpretazione 'seria' di cui poteva disporre.

Da questa constatazione deriva una logica conseguenza: la splendida Sirmione, cantata dal pessimo Secondo, diventa davvero un luogo terribile. La chiusa fulminante è tipicamente catulliana, così come la frustrazione delle attese dell'*incipit*, da cui ci si attenderebbe un carne di elogio della cittadina. Si noti infine che anche questo breve epigramma è composto in endecasillabi faleci, ovvero il verso reputato come più catulliano in quell'epoca: nello spazio di pochi versi osserviamo la *summa* dell'intertestualità catulliana in Navagero, linguistica, contenutistica, metrica e retorica, ma sempre introdotta da variazioni rispetto ai testi di partenza.

Un aspetto della poesia catulliana frequente nel *liber* ma finora raramente reimpiegato nella produzione navageriana è l'oscenità sessuale. Da quanto ci è pervenuto delle poesie del Veneziano, dobbiamo ammettere come questi non sembri interessato a quella tipologia poetica classica tanto quanto i suoi contemporanei, almeno per quanto riguarda gli imitatori cinquecenteschi³⁴¹. Eppure, un carne a lui attribuito, assente nella *princeps*, presenta una forte allusività catulliana in contesto apertamente osceno. Si tratta del carne 60 dell'edizione di Griggio (61 per A. M. Wilson 1997), redatto in endecasillabi faleci, presente in ben quattro manoscritti³⁴², e forse escluso dall'edizione curata dagli amici del 1530 proprio a causa del suo contenuto, che mal si confaceva al candore stilistico e tematico dei *Lusus*.

Quid nam, pessima, quid fugis puella?
 Nostrae pondera num times columnae?
 An credor potius parum paratus
 et parum tibi mentulatus esse.
 Ne recte fuge, ne puella, ne ne!

5

autentico omaggio e quelli (in maggioranza), secondo cui è una intenzionalmente esagerata presa in giro, di un'ironia a volte ritenuta semplicemente spiritosa, altre invece addirittura amara».

³⁴¹ Decisamente interessati all'aspetto osceno sono invece nel Quattrocento il Panormita, che con il suo *Hermaphroditus* rievoca però soprattutto Marziale e i *Carmina Priapea* al fianco e più di Catullo, e Pacifico Massimi con il suo *Hecatelegium*, su cui si veda la recentissima e ben documentata monografia di A. Bettoni 2021. Per l'*Hermaphroditus* si vedano l'edizione a cura di D. Coppini 1990 e R. Béhar 2015, ma in particolar modo all'influenza di Catullo si dedica L. Charlet 2005.

³⁴² Il carne era noto a M. A. Benassi 1940, p. 243, che lo esclude dal suo articolo affermando però la paternità navageriana: «Per passare ai componimenti di carattere erotico, non posso qui pubblicare, dato il colorito loro di una oscenità cruda, gli endecasillabi faleci dell'Ambros. C 112 inf. che cominciano *Quid nam pessima, quid fugis puella?* (v. 13), e che dimostrano non esser poi la musa del Navagero così candida come si volle nei secoli scorsi». I manoscritti che riportano il carne sono appunto il Ms. C 112 inf., fol. 123r dell'Ambrosiana di Milano; i Vaticani Cod. Vat. lat. 5383, fol. 167v. e Cod. Vat. lat. 6250, fol. 84v., e il ms. 6575 della University Library di Wroclaw, scritto in Italia. Per maggiori informazioni cfr. A. M. Wilson 1997, pp. 766-767.

di ragni”³⁴⁷. Navagero modifica l’utilizzo dell’aggettivo *araneosus*, in Catullo non concordato direttamente con il membro maschile, per instaurare una nuova metafora: altra dimostrazione dell’abilità stilistica del letterato veneziano, che contamina versi di varia provenienza perfino in un carne osceno. Notiamo inoltre come coesista l’imitazione di un *carmen doctum* (il LXIII sull’evirazione di Attis) e di uno d’invettiva, dal linguaggio triviale, nel giro di pochi versi. Lo sguardo di Navagero sul *liber* non tralascia, dunque, nessuna sezione.

Il verbo *titillo* solitamente non assume né in età classica né in epoca umanistica questa accezione erotica oscena, che sembra essere un’innovazione di Navagero, mentre il v. 9 (*crisatum caput exeret cucullo*) è sicuramente reminiscenza di Pontano, *Hendec.* 1, 7, 18: *cui rubro caput horreat cucullo*. L’ultimo tratto poetico che pare ispirato a Catullo, prima della divertente e sconcertante chiusa³⁴⁸, è il diminutivo *turgidulus*, che troviamo all’ultimo verso del c. III riferito agli occhietti di Lesbia (v. 18, *flendo turgiduli rubent ocelli*). Si tratta di un utilizzo sicuramente allusivo, pur con tono fortemente dissacrante: un tenero aggettivo, che chiude l’accorato epicedio per la morte del *passer*, descrive ora il membro maschile eretto in un carne osceno! Considerando l’estrema rarità di questo diminutivo in epoca classica³⁴⁹, e il fatto che gli umanisti precedenti a Navagero lo riutilizzano esclusivamente riferito agli *ocelli*, come in Catullo, alle guance o alle *papillae* delle ragazze³⁵⁰, ma mai in contesto osceno, possiamo essere sicuri della volontà di Navagero di rovesciare il significato del termine per introdurre un cenno di parodia linguistica.

Nonostante questo carne sia stato spesso trascurato a causa del suo contenuto, esso è la dimostrazione di come anche i componimenti ‘sconci’ del *liber* potessero fornire dei materiali per delle riscritture, e di come Navagero sia in grado di contaminare diversi livelli di linguaggio per variarne i toni e inserirli in contesti estranei al modello di partenza. L’epigramma in faleci richiama prima di tutto quell’atmosfera di scherno e di beffa presente nei carmi più scurrili di Catullo, ma il linguaggio utilizzato deriva da un *carmen doctum*, da uno per Lesbia e da uno d’invettiva, a dimostrazione dell’abilità combinatoria del veneziano. L’assenza di questo carne

³⁴⁷ Trad. di A. Fo 2018, p. 51.

³⁴⁸ Non escluderei del tutto, dietro questi versi, la memoria di Catull. XIII, dove Catullo immagina che il suo ospite Fabullo desidererà diventare ‘tutto naso’ odorando il profumo che Venere e Amorini hanno donato a Lesbia (*quod tu cum olfacies, deos rogabis, / totum ut te faciant, Fabulle, nasum*, vv. 13-14).

³⁴⁹ Oltre a Catullo, la forma diminutiva si trova solo in *Anth. lat.*, 874a, 4: *Cortice turgidulo rumpunt in palmite gemmae*.

³⁵⁰ Cfr. per esempio Landino, *Xandra* 1, 26, 42: *Plenas turgidulasve si papillas*; Pontano, *coniug.* 2, 9, 4: *Turgidulosque oculos turgidulasque genas* e *coniug.* 2, 15, 8: *En tibi turgidulo plena mamilla sinu*; Pontano, *carm. app.* 18, 7: *Fletu turgidulos habens ocellos*; Callimaco Esperiente, *carm.* 13, 9: *Aspice turgidulos sanies ceu fecit ocellos*; Bembo, *carm.* 8, 61: *Et quae turgidulos flendo corrumpit ocellos*; e da ultimo, come vedremo, Molza, *varia*, 16, 24: *Turgidulo victus lumine pulchra tui*.

dall'edizione *princeps* dei *Lusus* apre molti interrogativi sulla possibile perdita di altri componimenti scurrili di poeti cinquecenteschi, con la conseguente sottovalutazione della produttività degli autori classici per quel che pertiene la poesia erotica e pornografica.

Carmi sul cagnolino Borgetto

Se buona parte delle attestazioni linguistiche e contenutistiche afferenti al poeta Veronese si trovano nel “ciclo di Hyella”, l'intertestualità catulliana è rilevabile anche in un secondo gruppo di poesie, più esiguo per dimensioni ma assai vivace per la ricchezza delle contaminazioni tra diversi passi del *liber*: si tratta degli epicedi per il cagnolino Borgetto, l'animale da compagnia del poeta Antonio Tebaldeo (1463-1537)³⁵¹. Il genere poetico dell'epicedio canino costituisce una vera e propria moda nel Rinascimento³⁵² e consta di svariati precedenti classici, tra cui il Catullo dei carmi sul *passer* figura come uno dei più illustri. Questa sottogenere della lirica in volgare e in latino si colloca sul confine tra la parodia e il rifacimento colto dei classici per quanto riguarda la tecnica compositiva, fortemente improntata proprio sull'esempio di Catullo e dell'Antologia Palatina, con suggestioni che derivano da Virgilio e da Marziale.³⁵³ Tutte le poesie di questo tipo si giocano sul rapporto tra imitazione e variazione dei modelli, mentre dal punto di vista del genere si tratta di componimenti dal carattere

³⁵¹ Navagero doveva aver conosciuto Tebaldeo, poeta di una generazione precedente alla sua, alla corte di Ferrara e a Bologna, cfr. A. M. Wilson 1997, pp. 633-634. Epigrammi funerari in onore di Borgetto furono composti anche da Angelo Colocci, *Borgetti canis urna haec est*, su cui vedi M. Fava 1972; Guido Postumo Silvestri, *In obitum Borgetti Canis Thebaldei*, su cui si veda R. Renier 1894, p. 252; Ercole Strozzi, *Borgetti Canis Epicedium...* in *Strozii Poetae Pater et Filius*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513, foll. 45r-48v.

³⁵² Esiste un'intera monografia dedicata a questo sottogenere: C. Spila 2002. L'autore raccoglie e contestualizza brevemente ogni singolo carme incentrato sul lamento per la perdita di un cane e ne individua i modelli letterari classici: oltre ai carmi II e III di Catullo, anche Antologia Palatina VII, Marziale 11, 69 e Lussorio Afro, *Epigrammaton Liber*, XLIII. Sull'influenza dell'Antologia Palatina nella poesia italiana vedi il classico J. Hutton 1935; sul possibile debito dei carmi II e III di Catullo nei confronti dell'Antologia vedi C. J. Fordyce 1961 (con numerose ristampe) e le sue considerazioni sul carme III a pp. 92-96: «Catullus may have had some of these, or others like them, in mind [epigrammi dell'Antologia], but the simple emotion which turns the lament for the dead pet into a love-lyric, and makes commonplace and colloquial language into poetry, owes nothing to any predecessor».

³⁵³ Tra i carmi contenuti nel volume di C. Spila 2002 vi è una qualche allusività a Catullo in Panfilo Sasso, *Piangete amanti, che piange colei*, p. 6; Ludovico Ariosto, *De catella puellae*, p. 66; Cesare Rinaldi, *Gioia de la mia gioia*, p. 81; Giusto Lipsio, *O Luctum et lacrymas! meus Saphyrus*, p. 90. Parodie proprio dei componimenti di Ariosto e Navagero, e dunque catulliani per antifrasi, sono i due carmi di Giovanni Giacomo Ricci, *L'Ariosto in morte di Melampo e Andreas Naugerius in Obitu Melampi*, pp. 93-94. L'influenza di Catullo sugli epicedi canini si estende però oltre i limiti dello studio di Spila, per esempio nei carmi di Francesco Maria Molza, *eleg.* I, 6 *Susiae catellae interitus*, di Marco Antonio Flaminio, *carm.* I, 35 *Catella ad Reginaldum Polum* e I, 36 *Catella in Madium* e infine di Giulio Cesare Scaligero, *epigr.*, *De Catella Balbinae*, che figura solo in edizioni antiche. Questa rassegna non ha la pretesa di raccogliere la totalità degli epicedi canini ‘catulliani’ del Rinascimento, ma i carmi citati sono tra i più fortemente influenzati dai due componimenti sul *passer*, la cui struttura e linguaggio poetico sono essenziali per la creazione e lo sviluppo di questo sottogenere. Un elenco di 7 epitaffi si trova anche alla n. 34 p. 200 di P. Pettenuti Pellegrino 2010, pp. 181-250.

Miselle o canis, o miser catelle,
 nigras parvulus ut timebis umbras,
 ut saepe et dominum tuum requires,
 cui pro deliciis iocisque longum
 heu! Desiderium tui relinquis!³⁵⁸

15

Il carme III di Catullo, rimodellato sia sul piano formale sia su quello tematico, ha fortemente condizionato la riscrittura navageriana, a cui non mancano tuttavia spazi di originalità. L'utilizzo dello stesso metro, l'endecasillabo falecio, è ulteriore conferma dello stretto legame con il carme antico. Non troviamo invece significative innovazioni contenutistiche, perché Navagero si inserisce in una tradizione di genere dai caratteri ormai stereotipati, dove al lamento per la perdita dell'animaletto si somma il tenero ricordo del tempo trascorso in sua compagnia, come già nei carmi di Catullo dedicati al *passer*³⁵⁹.

Il componimento presenta un'evidente particolarità nella struttura: un inciso di sette versi interrompe il periodo che si apre al verso 1 per concludersi al 13 (*Borgettus catellus... abii*). Il primo verso non è di derivazione strettamente catulliana, ma il diminutivo *catellus* e l'aggettivo *lepidus* suggeriscono immediatamente l'accostamento al poeta classico³⁶⁰. Il termine *blanditias* non è presente in Catullo ma appartiene pur sempre al lessico amoroso, specie elegiaco, mentre l'intensivo di *protervus* non è classico, ma appare come chiara marca

³⁵⁸ «Borgetto, quel grazioso cagnolino le cui lusinghe assai insistenti e i giochi il padrone stesso amava tanto quanto si può amare qualcosa di simile (non c'è da meravigliarsi: proprio lui riconosceva il suo padrone come una bimba di due anni la cara mamma, e ora gli si nascondeva tra le braccia, ora gli saltava addosso con delicatezza giocando qua e là, e si avvicinava con bocca famelica, sollevate d'un tratto le zampe e rimasto su due piedi stava fermo accanto alla tavola del padrone, e proprio a lui con guaiti toccanti chiedeva cibo), ora, rapito da un destino rovinoso e maligno, se n'è andato verso i tenebrosi Mani. O cane poverello, o povero cagnolino, quanto avrai paura, cucciolotto, delle cupe ombre! Quanto spesso continuerai a cercare il tuo padrone! A lui lasci solo, in luogo di amenità e giochi, ahimé, un perpetuo senso di vuoto!».

³⁵⁹ Cfr. C. Spila 2002, p. XX: «rispetto alla matrice "situazionale" del modello catulliano, la vicenda di questa lirica si profila nel segno di una maggiore estensione patetica, anche ossessiva (come nel caso di Ariosto), ovvero, in altri casi, di maggiore interesse drammatico. La motivazione commovente della morte rimanda certamente a Catullo, ma insieme ne consegue una saturazione semantica della situazione di partenza».

³⁶⁰ In *Catellus ille* si può forse intravedere un seppur vago richiamo (anche fonico) al *Phasellus ille* di Catull. IV, 1 con lo spostamento enfatico in clausola del deittico.

d'imitazione catulliana in Pontano³⁶¹, che Navagero certamente conosceva e apprezzava³⁶². Il riferimento al Veronese ha dunque un filtro moderno e la contaminazione tra diversi modelli, non solo quelli antichi su cui la critica si sofferma più di frequente, è uno dei tratti significativi e interessanti della lirica cinquecentesca³⁶³.

L'intertestualità con il carme III di Catullo si fa più incalzante nel lungo inciso, dove il cagnolino riconosce il padrone come il *passer* riconosceva Lesbia: *dominum suum ipse norat / caram bima velut puella matrem* è un calco quasi letterale dei vv. 6-7 di Catullo: *suamque norat / ipsam tam bene quam puella matrem*. La similitudine tra i due animali da compagnia e un infante che riconosce la madre è instaurata allo stesso modo in entrambi i carmi, con l'aggiunta però da parte di Navagero dei due attributi *caram* e *bima*. I due aggettivi marcano lo slancio affettivo dell'intero passo, sfruttando una potenzialità connaturata al modello³⁶⁴. Le clausole *norat* e *matrem* sono speculari, ma *ipse* in Catullo identifica la padrona, mentre in Navagero è lo stesso cane Borgetto. Il distico successivo, *et nunc illius in sinu latebat, / nunc blande assiliebat huc et illuc*, è anch'esso calco quasi esatto dei versi 8-9 di Catullo III: *nec sese a gremio illius movebat, / sed circumsiliens modo huc modo illuc / ad solam dominam usque pipiabat*. I due diversi composti di *salio*, *assilio* e *circumsilio*, rispondono al diverso atteggiarsi dei due animali, perché il cane salta verso l'alto mentre il *passer* gira attorno alla padrona. Per la riscrittura del v. 7 *in sinu latebat* Navagero ha sicuramente presente anche il carme II, v. 2 *quem in sinu tenere*, ma anche in questo caso la lieve modificazione del verbo si adatta all'azione di un cane che si accuccia nascondendosi (*lateo*) tra le braccia del padrone. Navagero apporta dunque una serie di modifiche minime al modello per fissare il ricordo di specifiche

³⁶¹ Pontano, *Hendec.* 2, 36, 27, lo utilizza anch'egli come intensivo: *Ludas delitias venustiores, / dicas blanditias procaciores, / fingas nequitiam proterviozem, / et ludos, age, fac licentiores, / et noctem quoque duc amantiorem, / dum lassis sopor instet ex ocellis* (vv. 25-30). Dopo Pontano, che lo utilizza in un carme in cui – come si vede – abbondano gli intensivi di tipo catulliano, compare sempre con funzione asseverativa, non comparativa, solo un'altra volta in Navagero (c. 61, vv. 43-46: *Hos inter teneros, Lycinna, lusus, / inter illecebras proterviores / et noctes simul et dies iubemur / ductare*) e in Molza, altro poeta che imita Catullo (*carm.* 28, 7-10: *Multam nos igitur decet salutem / curis dicere, sensibus receptae / si quae nos stimulant proterviores; varia*, 165, 12: *hos addunt animos proterviores*), ma in contesti estranei. La valenza stilistica degli intensivi in Catullo è analizzata e messa in luce da A. Ghiselli 2012, pp. 72-84; come marca catulliana sono riutilizzati di frequente, vedi ad esempio M. Bonvicini 1986. Nel latino classico la forma comparativa *protervior* si trova solo nell'*Ilias latina* di età neroniana, vv. 136-137: *Hic tunc Thersites, quo non deformior alter / venerat ad Troiam nec lingua protervior ulli* (su cui si veda M. Scaffai 1997, *ad loc.*).

³⁶² Pontano fu il primo e più importante poeta neocatulliano, e sappiamo che possedette e annotò almeno un manoscritto di Catullo: W. Ludwig 1989; J. H. Gaisser 1993, soprattutto pp. 220-233; T. Baier 2003; J. H. Gaisser 2015.

³⁶³ Un esempio di studio approfondito che discerne le fonti classiche attraverso e accanto a quelle moderne è stato svolto sulla poesia di Callimaco Esperiente da D. Coppini 1987. Nell'opera di Esperiente la presenza di Catullo è peraltro determinante: vedi nota *supra* e cfr. S. Pittaluga 2019 e C. Fossati 2019.

³⁶⁴ La poesia catulliana nel suo complesso è stata definita "poesia degli affetti" da molti critici. Tra i tanti, vedi almeno A. Traina 1982.

abitudini e azioni di Borgetto. Per questo, infine, propone quattro versi, 9-12, in cui il modello catulliano è del tutto assente, ideati specificatamente per un cane (le due zampe, la bocca famelica, il salto sul tavolo e il latrato).

Al termine dell'inciso, lunghissimo in rapporto all'estensione del carne e proprio per questo dotato di una sua forza tematica e psicologica, il periodo si conclude con un nuovo richiamo al c. III di Catullo. Borgetto, ritratto nei suoi comportamenti abituali e nei momenti di gioia vicino al padrone e ora consegnato per sempre all'affetto del ricordo, si è avviato verso l'ultimo cammino: *nunc... / ad Manes abiit tenebricosos*. Lo stesso percorso faceva il *passer* di Lesbia, inoltratosi per un cammino tenebroso dopo la breve, accorata rievocazione del poeta: *nunc it per iter tenebricosum* (v. 11). Un ultimo saluto a Borgetto chiude il componimento, anch'esso costruito su una forte intertestualità catulliana. Se abbiamo più volte rimarcato come l'uso dei diminutivi vada a inserirsi in una linea imitativa abituale per i poeti neocatulliani, non sfugga nel verso *Miselle o canis, o miser catelle* il ricercato parallelismo, che fa risaltare la dolcezza anche fonica dei diminutivi utilizzati, variati uno sull'aggettivo, l'altro sul nome, a incorniciare il verso. Inoltre, è possibile intravedere un gioco linguistico sul carne VIII di Catullo, perché *miser catelle* sembra una rivisitazione del celebre *miser Catulle, desinas ineptire*: in questo caso Navagero si distacca ironicamente dal modello, dove il *pathos* era reale e il poeta stesso era al centro della scena. Qui il cagnolino ne prende il posto: che si tratti di un ulteriore segno del capovolgimento in chiave ironica dei carmi catulliani in questi epicedi? In chiusa l'autore rincorre l'ormai sbiadita immagine del cagnolino del Tebaldeo, che lascerà al padrone solo un grande vuoto dopo averlo allietato *deliciis iocisque*. Il *passer* di Lesbia era definito *deliciae meae puellae* e anch'esso era gradito alla ragazza per i suoi giochi nel c. II, v. 6 *carum nescio quid lubet iocari*.

Bisogna notare come il poeta veneziano non sembri dare il minimo credito all'interpretazione oscena del modello classico avanzata da alcuni suoi contemporanei, su tutti prima Pontano e poi Poliziano, e oggi unanimemente respinta³⁶⁵. Il dibattito sul vero senso del carne si era aperto proprio negli anni in cui Navagero scriveva, ma leggendo il suo componimento pare che egli non accolga un possibile doppio senso, anzi accentua la tensione

³⁶⁵ Sul primato cronologico di Pontano poeta sui *Miscellanea* di Poliziano per l'interpretazione oscena dei carmi del *passer*, si veda A. M. Morelli 2016b, n. 48 a p. 680: «sua (del Pontano poeta: cfr. *Parthen.* 1, 5 e Gaisser 2015, p. 72, con ulteriore bibliografia) è la prima interpretazione 'oscena' dei due carmi sul passero, comunemente attribuita dalla *vulgata* critica moderna ai *Miscellanea* di Poliziano». Per la medesima interpretazione in epoca rinascimentale si veda anche J. H. Gaisser 1993; questo tipo di lettura è dovuto soprattutto alla riproposizione dell'epicedio catulliano in Marziale, 1, 109, citato anche da Poliziano a giustificazione della sua interpretazione: ma se Marziale voleva giocare su un doppio senso, questo non significa che Catullo facesse lo stesso. Una puntuale analisi del rapporto tra i carmi del *passer* di Catullo, il loro rifacimento da parte di Marziale e l'interpretazione oscena è in M. Citroni 1995, pp. 188 ss.

drammatica della scena e si sofferma sul ricordo del cane morto, amplificando così una sezione del c. III. Che si tratti di un'aspezzazione ironica dello stratagemma poetico? Per Navagero è solamente una raffinata costruzione letteraria, in linea con la moda dell'epoca, o vi è una compartecipazione almeno parziale con il dolore di Tebaldeo, così come fu per Catullo nei confronti di Lesbia?

Per tentare di rispondere a tali quesiti, riassumiamo brevemente: Navagero contamina i componimenti catulliani sul *passer*, lascia da parte qualsiasi interpretazione oscena e introduce variazioni in alcuni punti, per adattare il lessico e le immagini a un diverso animale. Si pone così nell'ambito di una tradizione di epicedi ormai consolidata, ma si avvicina notevolmente al modello primario, ancor più di quanto avesse fatto con il ciclo di Hyella, la nuova Lesbia. Le discussioni sul patetismo dei carmi catulliani del *passer* sono ancora aperte e la critica si divide tra chi nota in essi un forte aspetto scherzoso e chi riconosce un vero *pathos* nelle parole di Catullo³⁶⁶. Gli stessi dubbi possono valere per il carme di Navagero, per cui a mio avviso si può proporre lo stesso patetismo smorzato che abbiamo evidenziato nel ciclo di Hyella. Il coinvolgimento può essere solo parziale, tanto più dal momento che il pianto per la perdita riguarda ora l'animaletto di un altro poeta, Tebaldeo, e non si inserisce nella storia personale. Soprattutto l'occasione della morte dell'animale non diventa, come in Catullo, un'opportunità per entrare in sintonia con l'amata. L'intera costruzione risulta perciò eminentemente letteraria, innovativa nelle forme, come si è visto molto raffinate, ma non nei contenuti né nel sentimento soggiacente al compianto funebre. Come molti suoi contemporanei e predecessori, ma anche in modo simile a quanto affermato da alcuni critici moderni, Navagero vede nel c. III una sfumatura ironica, anzi la esaspera, ampliando la distanza tra il patetismo apparente e il reale distacco emotivo dalla materia. Oggi, buona parte della critica catulliana crede che nei carmi II e III Catullo sia realmente in empatia con Lesbia e senta il suo dolore profondo, esprimendolo liricamente. Nell'ipotesi non vi sarebbe dunque l'ironia di cui pare pervaso il carme navageriano ed evidente in molti altri rifacimenti quattro-cinquecenteschi delle poesie del *passer*.

Il secondo e il terzo componimento di Navagero sul cagnolino Borgetto, questa volta incentrati sulla lapide della sua tomba, risultano uniti dalla Benassi sotto la designazione di

³⁶⁶ Una discussione sulle diverse interpretazioni del carme III si trova in A. Ghiselli 2005, pp. 135-151. L'autore discute e controbatte la tesi della chiave di lettura ironica o addirittura parodica ravvisata in altri importanti studi, quali A. Ronconi 1971, pp. 180 ss. e P. Fedeli 1990, pp. 48 ss.

una lapide, e non di un canto ricco di implicazioni affettive, reali o ironiche che siano. Possiamo dunque stabilire che l'intertestualità catulliana, nel contesto degli epicedi canini tanto in voga nel Cinquecento, servisse a introdurre compartecipazione emotiva nelle poesie? Nel momento in cui Catullo è quasi assente dal punto di vista linguistico, mancano anche i suoi toni, l'emotività del suo immaginario poetico. Non sembra questa una poesia degli affetti, al contrario del precedente carne su Borgetto e del seguente, ma una semplice epigrafe funeraria, estremamente dotta ma priva di partecipazione profonda. Sono invece presenti richiami a Virgilio³⁷³, mentre Catullo ha qui ben poco spazio.

La sua presenza è invece determinante in quella che sembrava essere la seconda parte del medesimo componimento per la Benassi e Griggio, mentre si tratta di una sezione separata per Allan Wilson:

53

Et domino fidum et lepidum bellumque catellum
 Borgettum, quo non blandior ullus erat,
 quocum animum oblectabat erus curasque levabat,
 eripuerè avida Fata proterva manu;
 eripuerè omnes una lususque iocosque, 5
 eripuerè ipsum deliciarum oculum.
 Ipse autem, desiderio dum maeret inani
 et queritur duris cuncta licere deis,
 ut quodcunque potest tenebroso vindicet Orco
 aeternum et tumulo et carmine fecit erus³⁷⁴. 10

L'*et* iniziale a prima vista potrebbe indurci a pensare al collegamento con un antecedente, ma *et* ha qui valore anaforico, asseverativo (e si noti la chiusa speculare *et tumulo et carmine*), non funge quindi da connettore con un'espressione precedente. Dall'ultimo verso deduciamo che si tratta al contempo di una vera epigrafe e di un epitaffio, dunque ben diverso dal carne precedente e fors'anche ricco di una forte nota metaletteraria, perché Navagero pare offrire il suo tributo a Tebaldeo stesso, capace di rendere immortale il cane grazie alla sua poesia. Si tratta dunque di un epitaffio autonomo, diverso dal precedente nello stile, nella struttura e soprattutto nel *color* catulliano che percorre tutti i versi e determina una chiara presenza di *pathos*, reale o ironico che sia.

³⁷³ Per esempio si veda Verg. *Aen.* 6, 883-884 *manibus date lilia plenis / purpureos spargam flores*, il famosissimo compianto funebre per Marcello, e Verg. *georg.* 4, 337 *caesariem effusae nitidam per candida colla*.

³⁷⁴ «Per il padrone e fedele e dolce grazioso cagnolino Borgetto, che nessuno superava in grazia, con cui il padrone allietava l'animo e alleggeriva le preoccupazioni, il destino sprezzante ti strappò via con mano rapace, strappò via insieme ogni divertimento e ogni gioco, strappò via la fonte di ogni gioia. Proprio il padrone, mentre si duole per un vano senso di mancanza e lamenta che ogni cosa sia lecita agli dèi crudeli, per sottrarlo come può al tenebroso Orco, lo ha reso eterno e con il sepolcro e con il canto».

La caratterizzazione iniziale di Borgetto rimanda chiaramente all'immaginario del *liber*, dove parole chiave sono *fides* e *lepos*, e più precisamente al carne III del *passer* per l'aggettivo *bellus* (v. 15 *tam bellum mihi passerem abstulistis*). Anche il ruolo di Borgetto è lo stesso dell'animaletto di Lesbia, divertire e consolare. In particolare, viene rimodellato l'ultimo verso del carne II, *et tristis animi levare curas*, in *animum oblectabat erus curasque levabat*. L'anafora del verbo *eripio*, con la sua forza semantica ('strappare con violenza' detto anche di furti o omicidi) e con il rilievo dell'*incipit*, aumenta la carica patetica del carne³⁷⁵. I *lusus* e i *iocos* del v. 5 richiamano i medesimi componimenti del *passer*, così come *tenebroso Orco* (confronta Catull. III, 13-14 *malae tenebrae / Orci*), ma Navagero innova nel finale introducendo una riflessione implicita sulla poesia eternatrice. L'inserimento del richiamo al *tumulum* all'ultimo verso sembrerebbe una prova a favore dell'unitarietà dei due carmi, dal momento che il *tumulum* è l'oggetto del primo componimento. Tuttavia, ciò che più importa è l'elegante elogio della poesia di Tebaldeo, perché è stato l'*erus* a rendere immortale il suo animale da compagnia fondando una prassi letteraria di epicedi poi seguita da altri poeti. Del resto, la chiusura ad anello sul tema del *tumulus* è già perfettamente ed autonomamente realizzata nel carne 52 in cui all'*hic tumulus canis* iniziale risponde il finale *tumulum si meruere canes*.

Si noti infine come la forte dipendenza intertestuale da Catullo riguardi esclusivamente il secondo carne, e ciò potrebbe costituire una ulteriore 'prova' per separare l'epigrafe in due componimenti distinti. La critica ritiene che i carmi su Borgetto risalgano a un periodo giovanile dell'attività di Navagero, che effettivamente qui si attiene al modello con una diligenza un po' pedissequa, senza mostrare la libertà innovativa e ricreatrice presente in altre poesie³⁷⁶. L'inserimento nella prassi letteraria degli epicedi – e degli epicedi canini in particolare – probabilmente influisce sulla scrittura del Veneziano, più attento a non uscire dal canone contemporaneo che a fornire immagini innovative. Il tono sembra decisamente giocoso, ma non sappiamo se Navagero interpretasse i carmi sull'animaletto di Lesbia come reale espressione del sentimento di Catullo o li leggesse come un semplice *lusus*, un gioco letterario. Ovviamente è difficile dare una risposta definitiva al problema dell'interpretazione dei versi di Navagero e soprattutto di Catullo, perché molto dipende anche dalla sensibilità individuale: per quanto ci riguarda, negli epicedi navageriani le emozioni sembrano assolutamente letterarie e sembra

³⁷⁵ Si noti a margine anche la ripresa di *protervus* e *avidus* del c. 43 (*blanditias proterviores*, v. 2; *avido... ore*, v. 9), li riferiti al cagnolino e inseriti in un'atmosfera giocosa, qui invece con connotazione fortemente negativa.

³⁷⁶ Anche Ercole Strozzi scrisse sulla morte di Borgetto (*Borgetti Canis Epicedium...* in *Strozii Poetae Pater et Filius*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513, foll. 45r-48v), perciò il cane doveva essere morto prima del 1508, data di morte di Strozzi. Navagero compose dunque gli epicedi poco più che ventenne.

esserci uno scarto ironico tra il raffinatissimo linguaggio utilizzato e il reale distacco dalla materia dei carmi.

La presenza di Catullo nei carmi latini del veneziano è determinante per buona parte dei componimenti di soggetto vario nella seconda sezione dei *Lusus*, ma praticamente assente nelle liriche in italiano pervenute, leggibili nell'edizione settecentesca di Volpi, cui si aggiungono alcuni componimenti pubblicati nello studio della Benassi. Fino a questo momento, sembra che l'imitazione catulliana sia ben più diffusa nella poesia neolatina degli autori italiani rispetto a quanto accada nella loro produzione in volgare: Cotta, Ariosto e Navagero utilizzano le tessere provenienti dal *liber* quasi esclusivamente nella produzione latina, spesso anche proponendo un'intertestualità sistematica e molto ricercata. Il veneziano dimostra di saper contaminare carmi di diverso contesto e tono senza escludere alcuna sezione dell'opera catulliana, nemmeno i carmi apertamente osceni o d'ingiuria. Inoltre, per quanto poco ci sia rimasto, possiamo intravedere nella Venezia d'inizio Cinquecento una cerchia di poeti che si scambiavano versi ispirati a Catullo, Navagero *in primis*, come se avessero avuto lo scopo, serio o giocoso che sia, di far rivivere brevemente la *sodalitas* antica nell'Italia moderna.

Capitolo IV

Il Catullo sconcio e scommatico in alcuni carmi di Francesco Maria Molza

Così come Cotta era stato incoronato dai contemporanei *novus Catullus*, Francesco Maria Molza ebbe come autori di riferimento e ispiratori poetici Tibullo e Petrarca³⁷⁷, come leggiamo in un ben noto epigramma del Flaminio in onore del Modenese³⁷⁸. Effettivamente, alla lettura delle *Elegiae* di Molza più rari appaiono i riferimenti a Catullo, che sembra rimanere in secondo piano, solo saltuariamente alluso, e con cui non si crea un vero sistema intertestuale come era accaduto per Cotta. Peraltro, lo stesso Cotta era per Molza un altro modello autorevole, al fianco degli antichi³⁷⁹. Nei suoi quattro libri di *Elegiae*, giunti al pubblico solo postumi, nel 1544³⁸⁰, troviamo comunque qualche occasionale richiamo verbale al *liber* in poesie spesso lunghe e complesse, dal linguaggio ricercato e di contenuto assolutamente estraneo ai temi catulliani³⁸¹.

Tuttavia, possiamo individuare la presenza del Veronese in un ristretto gruppo di carmi in endecasillabi faleci, il verso ‘catulliano’ per eccellenza fin dalla poesia quattrocentesca, nei quali Molza riutilizza apertamente metrica, linguaggio e stile. Questi carmi sono contenuti nel terzo volume dell’edizione di Pierantonio Serassi³⁸², che raccoglie gli inediti dell’autore trovati tra i suoi manoscritti³⁸³. Non disponiamo, per questi pochi carmi in endecasillabi, delle varianti

³⁷⁷ Da ultimo sull’influenza di Petrarca sulla lirica neolatina di questo periodo vedi M. Scorsone 2004.

³⁷⁸ Si tratta di Marcantonio Flaminio, *carm.* 2, 19, 1-4: *Postera dum numeros dulces mirabitur aetas / sive Tibulle, tuos, sive, Petrarca, tuos, / tu quoque, Molsa, pari semper celebrabere fama / vel potius titulo duplice maior eris.* Cfr. il commento brillante di G. Parenti 2020, p. 216: «Tibullo era stato qualcosa di più che un modello letterario fra i tanti; era stato il consanguineo spirituale di Molza. Egli condivide con lui l’apertura cordiale sul mondo, la disposizione dell’animo semplice e affettuosa [...], il controllo formale e l’equilibrio sentimentale [...]. Il rapporto a due non favorisce gli intrighi, i capricci e i dispetti che complicano il gioco degli affetti negli altri elegiaci [...]. Alla ricerca della perfetta felicità dei sensi corrisponde il desiderio, caratteristicamente tibulliano, di fuga verso un altrove incontaminato».

³⁷⁹ La Beatrice di Molza assume lo pseudonimo di Licori, la donna dei carmi d’amore del Cotta, probabilmente discendente letteraria della Licori di Gallo. L’elegia *ad Furniam* è per esempio rimodellata sul carne del *conde papillas* di Cotta, che ho citato sopra, come già evidenziato da C. Fantazzi 1980 e G. Parenti 2020, p. 218: «che la Beatrice di Molza prenda, nella redazione Borgiana delle elegie, lo pseudonimo di Licori, appartenente all’onomastica del breve canzoniere di Cotta, è un manifesto omaggio al giovane scolaro di Pontano, dal quale egli aveva appreso la tipica maniera di contaminazione latino-volgare, per aggiornarla al gusto meno eterodosso dei petrarchisti contemporanei».

³⁸⁰ Troviamo informazioni sulla sua vita in M. Scorsone-R. Sodano 1999, pp. 115-140; A. Barbieri 2014; F. Pignatti 2011; e ovviamente nell’antologia G. Parenti 2020, pp. 215-230.

³⁸¹ Alcuni riferimenti a Catullo sono menzionati nelle note dell’antologia di G. Parenti 2020, mentre lo studio più recente e dettagliato sul Molza è la tesi di dottorato di Franco Pignatti (F. Pignatti 2018), la quale, tuttavia, si concentra sull’edizione e il commento dei testi in volgare. Non ho potuto purtroppo consultare questo lavoro, che è giunto alla disponibilità del pubblico solo di recente presso l’Università di Ginevra.

³⁸² P. Serassi 1747-1754.

³⁸³ Dalla prefazione di P. Serassi 1747-1754, vol. 3, p. VI: «Si vuol però avvertire, che alcune di queste Poesie non furono dall’Autore ridotte alla perfezion loro, e che nè anco tutte si possono credere del Molza, benchè trovate tra’ suoi manoscritti, e la maggior parte di sua mano».

d'autore contenute, per i carmi in distici, in manoscritti ignoti al Serassi³⁸⁴. Dobbiamo perciò accontentarci dello stato del testo proposto nell'edizione settecentesca, accettando al contempo la paternità molziana, anche se non sappiamo da quali originali Serassi ricopiò gli inediti. Per la nostra analisi, ci basiamo sull'introduzione al Molza nell'edizione recente dell'antologia di Parenti, che ammette di non sapere «quale sia stata la sorte degli originali trascritti da Vicini [l'amico di Serassi che aveva raccolto le carte molziane e le aveva a lui concesse in vista dell'edizione] e messi a disposizione di Serassi»³⁸⁵.

Le poesie di cui parleremo sono in ogni caso ben poche, perché anche negli epigrammi inediti pubblicati nello stesso terzo volume è poco presente Catullo, così come nelle elegie. Non esiste certamente, come è accaduto per gli altri autori esaminati, una sistematicità delle allusioni a Catullo né un'esplicita dichiarazione di dipendenza diretta dal Veronese. I carmi in endecasillabi sono solamente otto, alle pagine 191 e 218-222 di Serassi 1754.

Nel primo (p. 191), l'unico esplicito riferimento a Catullo chiude una feroce invettiva contro Pietro Corsi, membro dell'Accademia Romana e collega del Molza, ma da lui aspramente attaccato per la terribile qualità dei suoi versi accompagnata da una eccessiva autostima³⁸⁶. Al termine di una serie di impropri³⁸⁷, il poeta conclude esclamando:

O saeclum insipiens et infacetum!

con una riscrittura letterale di Catullo XLIII, 8. In questo caso il Molza introduce il verso così com'era nell'originale e nella stessa posizione, pur utilizzandolo come chiusa di un attacco contro un cattivo poeta, mentre nel carme di Catullo era rivolto all'apprezzamento della presunta bellezza di Ameana al paragone della bellezza vera di Lesbia. Viene dunque stravolto

³⁸⁴ Per la storia del testo dei *carmina* di Molza si veda l'introduzione di G. Parenti 2020, pp. 218-230.

³⁸⁵ G. Parenti 2020, p. 225.

³⁸⁶ Sul loro rapporto vedi F. Baiocchi 1905, pp. 78 ssg.

³⁸⁷ *Qua tandem miserum te in urbe reris, / Cursi vivere? qui tuis Camoenis / insulsis fateor, nimisque ineptis, / dum res Itala fluctibus laborat / bellorum assiduis, parum modeste / quaesitum iveris ingeni pudendam / laudem, qua stolidos tibi favere / Belgas nescio quos miselle, cogas. / Ten fatis decuit, malum, sinisteris / probis flentibus omnibus bonisque / ridere, et solita loquacitate / cygnis obstrepere anserem canoris? / Facesse hinc potius procul maligne, / tu cum moribus his, nec eleganti / versu, nec placida eloquutione! / Ten quisquam putet esse diligendum, / aut sana satis eruditione? / O saeclum insipiens et infacetum!* «Ma allora, in quale città tu, un infelice, pensi di vivere, o Corsi?, tu che, con le tue stupide Camene, lo confesso, troppo maldestre, mentre lo stato dell'Italia è tormentato dai marosi ininterrotti delle guerre, con poca discrezione, sei andato a cercare una lode vergognosa del tuo ingegno con la quale tu, poveretto, costringa ad apprezzarti non so quali sciocchi Belgi. Forse che è stato decoroso che tu, malvagio, con i fati avversi ridessi, mentre tutti i giusti e i buoni piangono, e che con la solita verbosità un'oca schiamazzasse verso i cigni canori? Vattene piuttosto lontano da qui, malvagio, tu con questi tuoi costumi, con il tuo verso inelegante con il tuo stile non limpido. Qualcuno potrebbe mai pensare che tu meriti di essere apprezzato o che tu abbia una abbastanza solida cultura? Oh, epoca insipida e insulsa!». Le traduzioni del Molza sono mie.

il contesto, mentre non vi è la minima variazione nel verso di Catullo utilizzato. Non va dimenticato però che nel c. XXII, 14 *infaceto... infacetior rure* è Suffeno, di solito uomo elegante e fine, che diventa rozzo e volgare quando si impegna a fare poesia. Molza ha dunque innestato sul verso del c. XLIII la valutazione catulliana di Suffeno a partire da *infacetus*, peraltro di uso limitato nel periodo classico (in poesia solo in Mart. 5, 78, 29, un invito a cena riecheggiante Catull. XIII). Si tratta tuttavia di una singola tessera intertestuale isolata all'interno di un carme, mentre in alcuni dei successivi, due per la precisione, le allusioni a Catullo si fanno preponderanti.

Non avendo avuto altra pubblicazione se non nel terzo libro di Serassi, questi componimenti riscossero scarsa attenzione nel Cinquecento. Si tratta inoltre, e per lo più, di carmi fortemente osceni, il che ci permette di aprire una brevissima sezione riguardante un'intertestualità catulliana più rara rispetto ai temi comuni del ciclo di Lesbia e dei carmi per gli amici, poiché la terminologia erotica è esplicita e nel linguaggio di Catullo vengono scritte poesie che si accostano piuttosto al gusto e allo stile di Marziale, dei Priapea o del Panormita.

Serassi 1754, p. 218, senza titolo:

Affixus roseis tuis papillis	
Neretus ³⁸⁸ licet incubet, velitque	
tecum continuas iacere noctes	
inter nequitias beatiores,	
quarum praedicat esse te magistram,	5
quam glubis probe, Romuli iuventus;	
illum ni properans tamen remittis	
insulsissima moecha, duriores	
quas pendas subito, scias daturam	
te poenas mihi, Bentioque ³⁸⁹ nostro,	10
qui membrorior ut putatur, aequo	
mox in te arietet, et patentiorem	
Orci faucibus impiger malignis	
sic reddat, merito ut queas vocari	
pars cunni brevior tui, puella.	15
Quare, putida, tam bonum sodalem	

³⁸⁸ Destinatario, insieme con Trifone Benci nominato poco sotto, di un altro carme di probabile paternità molziana presente in M. Scorsone-R. Sodano 1999, p. 191. Il Vattasso (1910) rinvenne questo componimento nel codice Vat. lat. 5383, che contiene l'unica versione autografa dei carmi di Molza. La nota dell'ed. M. Scorsone-R. Sodano 1999 conferma l'attribuzione del carme al Molza. In esso egli si rivolge ai due sodali Trifone Benci e Neretti e vi troviamo una seconda attestazione, dopo quella del Flaminio sopra discussa, della predilezione del Molza per Tibullo: vv. 13-16 *Neretti, propera, novemque Musis / indicas subito solutiores / lusus, quos numeris Tibullianis, Peligno aut mage condiant lepore* («O Neretti, affrettati e mostra alle nove Muse subito scherzi alquanto lascivi, che ornino di ritmi tibulliani o ancor di più di grazia peligna»). La lezione mi sembra in parte scorretta, perché vorrebbe l'imperativo di indicò concordemente a propera; altrove, il nome di Neretti è menzionato con una sola 't'.

³⁸⁹ Trifone Benci, poeta e amico intimo di Molza, su cui s. v. A. Prosperi 1966; pochi dei suoi componimenti sono pervenuti, leggibili in D. Atanagi 1565.

dicto, si sapis, ocyus remitte,
 nam quantum est hominum venustiorum,
 nobis numina si benigna dedant,
 Neretum tamen optimum negarint, 20
 totum id continuo aestimemus assis.³⁹⁰

Molza si rivolge qui a un'ignota ragazza di malaffare che trattiene un certo Neretti, evidentemente amico del poeta, affinché lo liberi al più presto, minacciandola e insultandola pesantemente. Il contesto rimanda immediatamente al carme LV di Catullo, in cui egli voleva ritrovare l'amico Camerio, allora latitante, forse perché coinvolto da graziose prostitute alle quali Catullo chiedeva di restituirlo: "*Camerium mihi, pessimae puellae!*" / *Quaedam inquit: "nudum reclude <pectus>: / em! hic in roseis latet papillis"* (vv. 10-12³⁹¹), tuttavia non mancano contaminazioni con diversi altri carmi. L'unica tessera linguistica proveniente dal LV è infatti al verso 1, mentre il prosieguito del carme mescola materiale proveniente da componimenti osceni o d'invettiva, che ben si adattano al contesto, ma anche da poemetti d'amore, a testimonianza di una capacità di fruizione complessiva del classico da parte di Molza. Egli non si limita insomma a trasferire parole o espressioni tratte da un contesto simile a quello del nuovo carme, ma estende l'utilizzo dell'imitazione all'intero repertorio proposto dall'autore qui preponderante, Catullo.

Termine di ascendenza elegiaca, ma non catulliana è *nequitia*, solitamente inteso come "infedeltà" o "lascivia" della donna nei poeti classici³⁹², ma qui assunto, secondo il modello di Pontano e dei poeti umanisti contemporanei di Molza, come "voluttà", con una accezione dunque più positiva rispetto a quanto proposto dai modelli³⁹³. Il nostro poeta definisce le

³⁹⁰«Neretti ti stia pure disteso sopra, attaccato ai tuoi rosei seni, e voglia pure giacere con te ogni notte tra piacevolissime dissolutezze, delle quali la gioventù discendente da Romolo, che tu scortichi come si deve, va dicendo che tu sia maestra; tuttavia se non ti affretti a restituirlo, stupidissima puttana, sappi che pagherai a me delle pene alquanto dure, che tu sconti fin da subito, a me e al nostro Benci, che siccome è ritenuto piuttosto ben dotato, presto allo stesso modo ti penetrerà come un ariete, e, infaticabile, ti renderà più aperta delle terribili porte dell'Orco, tanto che a ragione tu possa, ragazza, essere chiamata la parte più piccola della tua vagina. Perciò te lo ordino, lercia, se sei saggia restituisci alla svelta un così caro compagno, infatti se gli dèi favorevoli ci dessero l'intera schiera degli uomini gradevoli, ma ci negassero il sublime Neretti, tutto ciò allora non dobbiamo stimarlo neanche un soldo!».

³⁹¹ ««Fuori a me il mio Camerio, sgualdrinelle!» Al che, una "a me denuda il petto: ecco, latita qui, fra i rosei seni!"» (trad. Fo). Sulla *constitutio textus* e l'analisi di questo carme, problematico sia dal punto di vista filologico sia da quello interpretativo, vedi A. Fo 2018, pp. 666-674, con tutta la bibliografia precedente.

³⁹² Per esempio Properzio 2, 5, 2. Interessantissima l'attestazione della *nequitia* come tratto prettamente femminile, una sorta di infedeltà e malizia pericolosa in Seneca, *Medea*, 266-268 *Tu, tu malorum machinatrix facinorum, / cui feminae nequitia, ad audendum omnia / robur virile est.*

³⁹³ Vedi per esempio Pontano, *Parthen.* 1, 15, 4: *Tota Venus, tota est Fannia nequitia*; Marullo, *epigr.* 4, 2, 3: *Tota nequitiaeque amorque*; interessante il giudizio assolutamente positivo del Poliziano nei confronti di Marullo, da lui paragonato a Catullo in persona, anzi persino più tenero di Catullo grazie alle *delitias, facetiasque, / lusus, nequitias, sales, lepores* (Poliziano, *epigr.* 30, vv. 10-11); infine, vedi il carme di Nicolò D'Arco per la morte del poeta neocatulliano Cotta, elogiato e compianto: *numeri*, 14, vv. 1-2: *Pyrrhe, coronato iuuet indulxisse Phalerno / et mentem dulci tradere nequitiae.*

nequitiae molto piacevoli³⁹⁴, utilizzando un intensivo di gusto catulliano, e possiamo per questo esser certi del valore ormai positivo acquisito dal termine in campo amoroso. Assistiamo perciò a un cambiamento netto nel valore di un lessema tipicamente elegiaco dalle sue attestazioni più antiche (ad es. il famosissimo frammento di Cornelio Gallo, fr. 2, 1 *Tristia nequitia... a Lycori tua*), passando, per una prima sfumatura in senso positivo in Marziale³⁹⁵, a questo utilizzo da parte del Molza, che lo inserisce in un carme che propone un *incipit* elegiaco per poi trasformarsi in epigramma scommatico. Qui è effettivamente evidente la rilettura di Catullo attraverso Marziale e Pontano ampiamente studiata e ben documentata dalla Gaisser³⁹⁶, perché tessere di linguaggio catulliano vengono integrate con materiale del Marziale imitatore di Catullo e del Pontano contaminatore di entrambi i classici.

Nei versi successivi si trova un'espressione variata da Catull. VI, 6 (*viduas iacere noctes*), inserita in un contesto amoroso il cui protagonista, Flavio, vuole tenere nascoste le proprie relazioni, mentre subito dopo, al v. 6, Molza si mantiene fedele al testo di LVIII, 5 (*glubit magnanimi Remi nepotes*), riprendendo una metafora oscena unica nella letteratura latina³⁹⁷. La critica catulliana tende ormai a riconoscere che nel contesto il verbo *glubo*, il cui valore non traslato sarebbe «privare (per esempio un seme, un chicco) della sua pellicola», «scortecciare», ma anche «tirare via la pelle a un capo di bestiame, scorticare»³⁹⁸, indichi con metafora amplificante gli atti sessuali di Lesbia con i suoi amanti³⁹⁹. Siamo assolutamente certi che qui il modenese Molza allude direttamente a Catullo, perché la ripresa è abbastanza letterale (simile anche il riferimento alla discendenza romana, *Romuli iuventus*) e soprattutto perché il verbo *glubo* non si trova altrove né tra i classici né tra i moderni⁴⁰⁰. Si tratta perciò di un caso rarissimo in cui l'autore moderno è l'unico che riprenda l'*hapax* classico riutilizzandolo con il medesimo significato osceno - ovviamente questo tipo di linguaggio era più raramente

³⁹⁴ *Beatiores* ricorre tre volte in Catullo (IX, 10; X, 17 e XLV, 25), sempre in clausola, due volte su tre con valore intensivo. Da notare nel carme di Molza la presenza anche di *duriores e patientiorem* in clausola, uno intensivo, l'altro comparativo, e di *membrosior* anch'esso intensivo ad inizio verso. *Membrosior* è solo in *Priap.* 1, 3 per la presentazione del dio: *Non soror hoc habitat Phoebi, non Vesta sacello, / nec quae de patrio uertice nata dea est, / sed ruber hortorum custos, membrorior aequo, / qui tectum nullis uestibus inguen habet. / Aut igitur tunicam parti praetende tegendae.*

³⁹⁵ L'interessante attestazione del termine si trova in un epigramma in cui Marziale sta parodiando Catullo: 7, 14, 3-4: *Non quales teneri ploravit amica Catulli / Lesbia, nequitiis passeris orba sui.*

³⁹⁶ J. H. Gaisser 1993, pp. 200-254.

³⁹⁷ Sulla complessa questione testuale di Catull. LVIII, 5, con le alternative *magnanimi/magnanimos*, rinviamo all'apparato di D. Kiss in catullusonline.org.

³⁹⁸ Cito dalla nota in A. Fo 2018, p. 685.

³⁹⁹ Per un'analisi di questa metafora in Catullo si veda J. Weiner 2018.

⁴⁰⁰ L'unica eccezione è il composto *deglubo* in un epigramma osceno di Ausonio, *epigrammata*, 79, 7, sicuramente di più difficile accessibilità nel Rinascimento rispetto al testo di Catullo. Su Ausonio e i suoi epigrammi vedi la più recente edizione con traduzione di L. Canali 2007 e F. Benedetti 1980.

impiegato dai poeti neolatini, maggiormente inclini a comporre carmi d'amore, pur sull'esempio dei classici.

Potremmo aggiungere la variazione del nesso *moecha putida* (Catull. XLII, 11-12 e 19-20 *Moecha putida, redde codicillos, / redde, putida moecha, codicillos!*) da Molza frazionato in *insulsissima*⁴⁰¹ *moecha* al v. 8 e *putida* al v. 16 con variazione ulteriore di *redde* in *remitte* e *si sapiet* prestito da XXXV, 7 (*quare, si sapiet, viam vorabit*), espressione del parlato frequente solo nella commedia, poi in Marziale⁴⁰².

Il verso 18, poi, è un calco letterale di Catullo III, 2, l'epicedio per il *passer* di Lesbia, (vv. 1-2 *Lugete, o Veneres Cupidinesque / et quantum est hominum venustiorum*), così come il v. 21 (*totum id continuo aestimemus assis*), che in chiusa ripropone l'esortazione di un altro celeberrimo canto per Lesbia: V, 1-3: *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus / rumoresque senum severiorum / omnes unius aestimemus assis*⁴⁰³. In questi due casi Molza rende talmente evidenti le tessere intertestuali utilizzate da costruire quasi un centone catulliano. Bisogna rimarcare lo sviluppo del carme, che esibisce e mantiene il linguaggio amoroso nei primi cinque versi, per poi sterzare bruscamente nella sezione scommatica e volgare a partire dal verbo *glubo*, e infine si addolcisce nuovamente sul finale, al pensiero del ritorno dell'amato sodale Nereto, proprio grazie anche al riutilizzo di espressioni dei carmi di Lesbia. La ricomposizione di Molza, che nell'ultima sezione segue molto da vicino il suo modello, diventa tanto innovativa perché, pur esplicitando il gioco intertestuale, egli esprime i suoi pensieri con linguaggio differente a seconda di dove si posa il suo pensiero: se su Nereto, il linguaggio è affettuoso, se sulla *moecha*, diviene scommatico.

Il secondo carme che ci interessa è una violenta invettiva contro un ignoto poeta, in cui Molza decide di utilizzare il linguaggio catulliano trasferendo espressioni aiscrologiche in un nuovo contesto.

⁴⁰¹ *Insulsus* è aggettivo abbastanza raro in poesia, al superlativo solo in Catull. XVII, 12, Mart. 12, 55, 2 e Priap. 10, 1, in contesti decisamente scurrili.

⁴⁰² Cfr. G. G. Biondi 1998a, p. 52: «*si sapiet* è «Ausdruck der Umgangssprache» per il Kroll che rimanda a Plaut. *Rud.* 1391 *si sapiet, tacebis* e Ter. *Ad.* 565 *continebit si sapiet manus*, «colloquial phrase» per il Fordyce che, oltre al citato passo terenziano, rinvia a Plaut. *Bacch.* 1001-2 *non dabis si sapiet; verum si das maxime / ne ille alium gerulum quaerat, si sapiet, sibi...*; per *quare si sapiet*, in particolare, cf. Priap. 52, 11 sg. che è un concentrato di memorie catulliane: *quare si sapiet malum cavebit, / cum tantum sciet esse mentularum*).

⁴⁰³ Anche *aestimemus assis*, che potrebbe apparire banale e proverbiale, ha in latino paternità catulliana solo in V, 3 con la variante di XLII, 13 *non assis facis?* rivolto alla *moecha* che non vuole restituire i codicilli; si veda anche Priap. 8 *Matronae procul hinc abite castae: / turpe est vos legere impudica uerba. / Non assis faciunt euntque recta: / nimirum sapiunt videntque magnam / matronae quoque mentulam libenter*.

Serassi 1754, p. 220, senza titolo

Quidam nec minimo Poeta naso
 Nec sana satis eruditione,
 Incerto genitus miser parente,
 Gressu Flaminiam terit superbo.
 Nec se quam sequitur gravis Quiritum 5
 Frontis percipit improbus querela.
 Illi scilicet exfututa coniux,
 Verum insulsior omnibus puellis,
 Quam nunc fex populi procax fatigat,
 Seu mater pretio parata parvo 10
 Aegri carnificis torum subire,
 Hos addunt animos proterviores.
 Me carpit clam igitur, measque nugas
 Vix assis putat esse faciendas:
 At carpat licet usque et usque et usque, 15
 Assis nec faciat nihil laboro.
 Quicquid vult potius Cynedus excors,
 Quam nobis iterum suos amores,
 Quos ludit calamo nimis cacato,
 Fessis auribus ingerat misellus, 20
 Ipsis vel ratibus parum ferendus,
 Quae flavi prope Tybridis retentae
 Litus sordidulis vadis quiescunt⁴⁰⁴.

Non sappiamo in questo caso identificare con sicurezza il poeta a cui sono rivolti questi insulti⁴⁰⁵, ma dobbiamo soffermarci sulla forte intertestualità catulliana che domina fin dal primo verso, un chiaro rifacimento di XLIII, 1 (*Salve, nec minima puella naso*), dove Catullo esprimeva il suo disappunto per un poco lusinghiero paragone tra Lesbia e una ragazza dagli evidenti difetti fisici⁴⁰⁶. Ed è proprio questo il carme che si conclude con l'esclamazione *O saeclum insipiens et infacetum!*, già riproposta da Molza nel primo carme preso in esame (vedi

⁴⁰⁴ «Un certo poeta dal naso non piccolo, dalla cultura non abbastanza accurata, nato misero da padre incerto, calpesta la Flaminia con andatura superba. E non avverte quanto grave riprovazione della fronte dei Quiriti lo segua, sciagurato. Ha, s'intende, una moglie sfinita dal sesso, certamente più sciocca di qualsiasi ragazza, che ora l'insolente feccia del popolo molesta, o una madre pronta per una piccola somma ad avvicinarsi al letto di un carnefice malato; esse fomentano questa sua troppo sfrontata baldanzosità. Dunque mi attacca furtivamente, e ritiene che le mie poesie debbano essere a malapena stimate un soldo. Ma mi attacchi pure ancora e ancora e ancora, non mi preoccupa per nulla che mi stimi un soldo. Qualsiasi cosa voglia lo stupido cinedo, oltre a cercare ripetutamente di infilare nelle mie orecchie stremate i suoi amori, di cui scrive con la sua penna troppo sozza di merda, indegno, non merita di essere trasportato neanche con quelle zattere che, trattenute vicino alla sponda del Tevere dorato, riposano nei bassifondi tutti lerci della spiaggia».

⁴⁰⁵ Probabilmente lo stesso Corsi contro cui egli si scagliava nel carme citato in avvio. Così almeno ipotizza F. Baiocchi 1905, p. 131.

⁴⁰⁶ Si tratta dell'Ameana cui sono rivolti anche gli strali del c. XLI, compagna di Mamurra, bersaglio di diversi carmi catulliani.

supra). L'attacco è virulento fin da subito, perché viene messa in dubbio l'identità del padre del poeta (v. 3) e ne sono evidenziate l'ignoranza (v. 2) e la vacua arroganza (vv. 4-6), che ricordano, seppur senza richiami lessicali, la boria del Suffeno di Catullo XXII, che si ammira e gode delle proprie composizioni (*aeque est beatus ac poema cum scribit: / tam gaudet in se tamque se ipse miratur*, vv. 16-17), ma agli occhi del lettore appare un *caprimulgus*, un *fossor* (v. 10), *infaceto est infacetior rure / simul poemata attigit* (vv. 14-15). L'invettiva prosegue coinvolgendo anche la moglie di questo bellimbusto, definita *exfututa coniux, insulsior omnis puellis*. Il participio, che sta per "stremato dagli eccessi sessuali"⁴⁰⁷, è presente con il medesimo significato in Catullo VI, 13 (*cur? non tam latera ecfututa pandas*⁴⁰⁸) ed è sufficientemente raro da consentire di identificare proprio il Veronese come sicuro modello⁴⁰⁹. In ogni caso questi versi ostentano la plateale volgarità di certi carmi del *liber* che tratteggiano situazioni familiari degradate fino all'incesto, ad esempio quella di Gellio (cc. LXXIV, LXXX, LXXXVIII e LXXXIX) o di Gallo (c. LXXVIII). A questo si può aggiungere l'*aegri carnificis torus* (v. 11) per cui è disponibile la madre del protagonista, che richiama alla mente la presumibile disponibilità di qualsiasi amante di Emilio anche a *aegroti culum lingere carnificis* di Catull. XCVII (vv. 11-12 *quem si qua attingit, non illam posse putemus / aegroti culum lingere carnificis*). Il nesso *aegrotus carnifex* è solo catulliano⁴¹⁰ inserito in un attacco, contro uno spregevole donnaiolo che non ha ritegno a classificarsi *venustus* (v. 9), di eccezionale violenza espressiva dove «oltre che come prototipo di rozzezza e brutalità... il boia... sembra chiamato in causa in quanto essere spregevole già per la sua mansione. In più, dato il contesto, la malattia evocata deve per forza risultare di quelle che forzano allo sgravarsi degli intestini» (A. Fo 2018, *ad loc.*).

Il lettore di Molza viene poi messo a conoscenza della vera colpa di quest'uomo, ovvero l'aver giudicato di scarso valore le *nugae* del poeta (vv. 13-14), con un capovolgimento del carne proemiale di Catullo che proclamava apertamente il valore delle 'poesiole' (I, 3 *namque tu [scil. Cornelius] solebas / meas esse aliquid putare nugas*). Alla denigrazione della sua opera da parte del poetastro, proclamata attraverso uno stilema del Veronese (*facere assis* dal carne V, per cui vd. *supra*, ancora più pressante anche per l'anafora, vv. 14 e 16), Molza scaglia contro i *lusus* dell'avversario la notissima e impietosa qualifica riservata agli Annali di Volusio,

⁴⁰⁷ Così A. M. Morelli 2016a, p. 69.

⁴⁰⁸ *Ecfututa* è congettura ottocentesca del Lachmann, mentre nella *princeps* del 1472 e nelle cinquecentine leggiamo appunto *exfututa*, grafia usata anche dal Molza, mentre OGR hanno *et futura*, privo di significato.

⁴⁰⁹ *Ecfutuo* è attestato solo un'altra volta nei *Priapea* 26, 7, mentre tra i contemporanei di Molza lo utilizzano Poliziano (*epigr.* 51, 8) e Niccolò D'Arco, *numeri* 57, 3, quest'ultimo all'interno di un carne apertamente catulliano, come vedremo in seguito.

⁴¹⁰ Anche il solo termine *carnifex* in poesia è raro.

il peggiore dei poeti (Catull. XXXVI, 1 e 20 *annales Volusi, cacata carta*⁴¹¹), di cui varia l'allitterazione con *cacato calamo* e accentua il disgusto con l'aggiunta di *nimis* (v. 18). Da notare poi che il fastidio per i versi d'amore stipati a forza nelle orecchie stremate ribalta una nota brama di Catullo, che vuole conoscere e condividere dei versi proprio riguardanti la situazione amorosa degli amici. Il motivo catulliano viene in questo caso invertito: dei diminutivi come *misellus*, *sordidulis* e comparativi intensivi come *insulsior* e *proterviores* costituiscono anch'essi un ulteriore indicatore di derivazione catulliana; infine, il Veronese utilizzava di frequente il termine *cinaedus* come insulto (per es. cc. X, 24; XVI, 2; XXV, 1; XXIX, 5 e 9), così come fa Molza qui per rincarare la dose (*cynaedus* si avvicina morfologicamente alla forma greca originaria del termine).

A parte questi due componimenti, nella poesia di Molza non sembra esserci una sistematica allusività catulliana, nonostante numerose siano le tessere linguistiche isolate provenienti dal *liber* che vengono reinserite in contesti totalmente differenti per stile, contenuti e metro⁴¹². Su di esse non mi soffermo sia per limiti di spazio, sia per non correre il rischio di sopravvalutare tali presenze, certamente non determinanti, nel sostrato poetico di Molza. Egli venne sempre detto poeta di gusto e stile tibulliano, con fortissime ascendenze virgiliane e una cospicua presenza di materiale oraziano. Catullo gioca dunque un ruolo di secondo piano, e per questo abbiamo deciso di passare ad autori in cui egli è più presente e determinante.

⁴¹¹ A. Fo 2018, *ad loc.*, discute, dialogando con la bibliografia precedente, tutti i problemi relativi all'interpretazione del verso e del carne nel suo complesso.

⁴¹² Tra le allusioni isolate più interessanti vi sono quella alla chioma di Berenice in *elegiae*, I, 3 *De coma Furniae* v. 20 (*flavo vertice caesaries*, cfr. Catull. LXVI, 8-9 e *Bereniceo uertice caesariem / fulgentem clare*); le tessere linguistiche nel carne *De Susiae catellae interitus*, *elegiae* I, 6, vv. 18-19 (*Turbata et flavo vertice caesaries, / Lacteolas tereti strophio cum exuta papillas*: cfr. Catull. LXIV, 65 *non tereti strophio lactentis uincta papillas* e v. 70 (*lux properat candidiore nota*, cfr. Catull. CVII, 6 o *lucem candidiore nota!*). Diverse altre espressioni certamente di derivazione catulliana vengono individuate nelle note dei carmi antologizzati da G. Parenti 2020, pp. 231-335. Tuttavia, ci pare che si tratti di allusioni meccaniche, in cui singole espressioni vengono utilizzate senza che ci sia il fine di creare un sistema intertestuale definito nei confronti del classico, come avviene per altri autori come Virgilio e Tibullo.

Capitolo V

Il manierismo catulliano nei *Numeri* di Nicolò D'Arco

Nel Cinquecento italiano uno dei poeti i cui carmi sono più intrisi di stilemi catulliani è Nicolò d'Arco (1479-1546)⁴¹³, attivo tra Trentino, Veneto e Lombardia e autore di una raccolta denominata *Numeri* dagli amici Giovanni Fruticeno e Stefano Laureo, che ne curarono l'edizione postuma: un titolo inclusivo che ne esplicita fin da subito la grande varietà metrica e tematica. Interamente in latino, la raccolta contiene per lo più componimenti d'occasione, indirizzati a fanciulle amate, a compagni di studi e a personaggi di spicco dell'epoca. I carmi sono connotati da una marcata dipendenza da svariati modelli classici, ricontestualizzati e riscritti in maniera raffinata per descrivere momenti di vita personale e della cerchia di amici o parenti. Nei *Numeri* si trovano anche diversi componimenti politici, alcuni commissionati dalla corte mantovana dei Gonzaga – il conte d'Arco ebbe come prima moglie Giulia Gonzaga, figlia di Francesco di Novellara – e talvolta utili per calarsi nel contesto storico e politico dell'epoca, pervaso dalle rivalità tra le varie fazioni italiane e straniere che miravano al controllo della penisola, ma anche dalle latenti tensioni tra dottrine protestanti e riforma cattolica⁴¹⁴. La

⁴¹³ La data di nascita dell'autore non è certa, anzi le ipotesi oscillano tra il 1479 e il 1493, con ovvie conseguenze sulla data di composizione di molti suoi carmi e sui supporti testuali utilizzati da Nicolò per gli autori classici. Si veda a tal riguardo M. Welber 1999, pp. 68-72, in cui si propende per il 1479, ma «nell'attesa di una ragionata ed aggiornata rilettura delle tante poesie d'occasione del d'Arco e dei contatti in esse evocati», che possa dare una soluzione definitiva al dubbio. Anche F. Cairns 2005 e G. Rill 1961 propendono per la datazione bassa. L'obiettivo della mia ricerca è osservare l'imitazione e la presenza catulliana, perciò mi sono affidato, per le notizie biografiche, alla bibliografia precedente, che quasi unanimemente considera il 1479 la data di nascita corretta.

⁴¹⁴ Scarsa è la bibliografia sui *Numeri*; non esistono lavori complessivi di commento, ma solo studi che indagano ambiti circoscritti. Si vedano soprattutto l'introduzione all'edizione del manoscritto che riporta molti dei carmi superstiti di M. Welber 1996, e lo studio dello stesso M. Welber 1999. Per un inquadramento socio-politico del d'Arco e della sua poesia tra gli stati del nord Italia, si vedano gli approfondimenti di F. Cairns, 1995, 2005 e 2011. Uno studio specifico su un singolo carme di D'Arco (il 22), corredato di bibliografia aggiornata, è di M. Venuti 2021; S. Carrai 1998 analizza la presenza di d'Arco come personaggio di un'egloga di Ariosto e il riuso da parte di quest'ultimo di alcuni carmi del d'Arco. A. Casadei 2004 smentisce il Carrai, affermando che l'egloga in questione sarebbe dello stesso Nicolò d'Arco, non di Ariosto. O. Portuese 2011 ipotizza, almeno per i carmi scritti dopo il 1535, la consultazione dell'edizione Trincavelliana di Catullo, che recepiva una congettura al carme 67 del *liber* proposta da Francesco Pucci; per ipotesi sulla committenza di alcuni carmi si veda F. Cairns 2011, dove si menziona inoltre il fatto che «his oeuvre includes erotic verses of a fairly explicit character and in general it is minimally affected by Christian values. And yet Nicolò also composed a small but significant number of religious pieces, including hymns, some of them suitable for liturgical use, and some perhaps used in that context» (p. 84). Di contro, G. Rill 1961 fa breve cenno al fatto che «Alcune opere che l'Arco lesse o che comunque possedette (Vergerio, Calvino, Savonarola, Bibbia tedesca, Reuchlin, Althamer) fecero supporre nell'A. un particolare interesse per dottrine eterodosse, e si congetturò che durante il suo esilio fosse stato accusato d'eresia». Più datati ma ancora utili sono gli studi di A. Pranzelores 1899, 1901a e 1901b, ristampato in edizione anastatica con una nuova introduzione nel 1992, V. Zanolini 1902 e E. Franceschini 1961. Una raccolta dell'intera bibliografia, seppur senza alcuna menzione degli studi di Welber, si trova nell'antologia di G. Parenti 2020, pp. 1213-1269, dove vengono commentati e tradotti alcuni carmi, dopo una breve introduzione sull'autore.

raccolta è anche fonte di notizie biografiche e rivelatrice dei legami letterari tra gli umanisti del nord Italia all'inizio del Cinquecento⁴¹⁵.

Bisogna ricordare che i *Numeri* non sono stati ideati per essere pubblicati nella forma in cui li conosciamo: la *princeps* fu stampata nel 1546 all'insaputa dell'autore⁴¹⁶, pochi mesi prima della sua morte, e possediamo solo un manoscritto almeno parzialmente autografo, di difficile collocazione nella storia del testo⁴¹⁷. Si trattava, forse, del “cantiere di un umanista”, ovvero di un progetto *in fieri*, di un brogliaccio di lavoro o di una raccolta dove si annotavano correzioni e modifiche ai carmi usciti nella mantovana del 1546? Non sappiamo nemmeno se il titolo fosse autoriale o - più probabilmente - attribuito dagli amici che pubblicarono l'edizione del '46, né abbiamo elementi per stabilire con sicurezza quale fosse l'intenzione di d'Arco, ovvero se avesse davvero la volontà di pubblicare i suoi scritti. Si ipotizza al contrario che sia stata proprio l'edizione “pirata” degli amici a spingere il poeta a un progetto editoriale poi non portato a termine: l'Ashburnhamiano-Laurenziano 266, fonte primaria dei carmi, contiene molte poesie assenti nell'edizione mantovana, dove d'altra parte figurano circa settanta componimenti non riportati nel manoscritto, probabilmente a causa dell'incompiutezza del progetto⁴¹⁸. Infine, si ritiene che la produzione di Nicolò fosse assai più vasta di quanto sia rimasto nell'attuale edizione dei *Numeri*.

Rimangono dunque molte incertezze sullo stato dei versi del d'Arco, oltre che delle difficoltà oggettive nel delineare il suo stile e le caratteristiche di un *corpus* poetico evolutosi nel corso del tempo: allo stato attuale l'unico dato certo attiene al carattere occasionale delle poesie, che hanno spesso dedicatari a noi ignoti, oltre ad alcune personalità di spicco del periodo in area lombardo-veneta o nel più ampio panorama europeo⁴¹⁹. L'altro dato inequivocabile

⁴¹⁵ Sui legami con la cerchia di Fracastoro e l'ambiente veronese, limitrofo a quello gardesano eppur distante politicamente, si veda F. Cairns 1995.

⁴¹⁶ G. Fruticeno, S. Lauro, *Nicolai Archii Comitum Numeri*, Mantova, Venturino Ruffinelli, 1546. Alla carta 1v dell'edizione il Fruticeno dedica l'edizione a Scipione, figlio di Nicolò, chiedendogli di intercedere con il padre affinché il furto dei carmi venga perdonato. Sembra dunque che il conte non fosse a conoscenza del progetto di pubblicazione.

⁴¹⁷ Testi, traduzione e numerazione dei carmi sono tratti da M. Welber 1996, con alcune modifiche e correzioni nei punti in cui mi è sembrato opportuno intervenire; su questa edizione si fonda anche la digitalizzazione dell'opera nel sito *Musisque Deoque* (al momento non più disponibile a testo intero nell'indice degli autori del sito). La lista dei testimoni utilizzati da Welber, tra stampe e manoscritti, si trova a p. lix; dell'autografia del manoscritto egli discute ampiamente nell'introduzione, affermando a p. xxviii che «il manoscritto Ashburnhamiano-Laurenziano n.° 266 è tuttora l'unico testimone della registrazione autografa - se ed in quanto è autografo - di una parte dell'attività letteraria di Nicolò».

⁴¹⁸ Cfr. M. Welber, 1996, pp. xxv-xxxix, per informazioni dettagliate sulla vicenda editoriale dei *Numeri* e per tutte le incertezze riguardanti cronologia, progettualità e finitezza della loro stesura.

⁴¹⁹ Tra le molte personalità pubbliche celebrate da Nicolò si possono menzionare il Duca Federico di Mantova (cc. 3 e 207), l'Imperatore Massimiliano (c. 37), Sigismondo d'Este (c. 42), Bernardo Cles (c. 203), l'imperatore Carlo V (c. 236), Alfonso Avalos (c. 295). Innumerevoli sono invece gli amici e i poeti a cui vengono dedicati dei versi, molti dei quali destinatari di carmi che esaminerò.

riguarda l'ispirazione classicista, talvolta esplicita in chiave parodica, di gran parte di questi versi.

Per quanto concerne il presente lavoro, mi limito a seguire una buona parte dei sentieri intertestuali catulliani, consapevole di dover trascurare per ragioni di spazio molti stilemi singoli o tessere linguistiche isolate, disseminate in carmi anche lontani dal modello del veronese⁴²⁰. Le citazioni e allusioni classiche sono ancora una volta la materia viva su cui si innalza la nuova poesia: ovviamente, non mi soffermerò, se non saltuariamente, sugli innumerevoli richiami agli altri classici latini, mentre tenterò di stabilire la genealogia di imitazione nel caso delle allusioni catulliane, ovvero di comprendere se Nicolò imiti, al fianco di Catullo, i poeti italiani che prima di lui lo avevano riportato in vita nei loro versi.

L'invocazione a Catullo

I due numi tutelari invocati in uno dei primi componimenti - non è escluso che dovesse costituire una sorta di carne proemiale se il progetto editoriale fosse giunto a compimento, come suggerisce Parenti⁴²¹ - sono Catullo e Pontano, il grande archetipo della poesia neocatulliana del periodo⁴²². Già da questa dichiarazione iniziale in distici elegiaci si evince non solo un interesse per il Veronese, ma anche un'adesione profonda alla 'maniera catulliana' diffusasi tra Quattrocento e Cinquecento, di cui Pontano, *leader* della cerchia partenopea, era stato uno dei massimi esponenti. Inoltre, si tratta di due poeti i cui componimenti mantengono un forte impianto autobiografico: «se, al di là dalla maestria indispensabile a un così intenso sperimentalismo, si volesse indicare il nucleo profondo che riduce a unità una produzione all'apparenza dispersiva, questo sarà da ravvisare senz'altro nell'intima necessità di dare

⁴²⁰ Cfr. M. Welber, 1999, p. 103: «le “quasi citazioni”, inoltre, sono spesso poco più che parole od etichette, assunte soltanto per dichiarare rapidamente la solidità di un'educazione, ed inseguire il poeta in questo esercizio non è molto produttivo, ed a volte quasi irriverente nei confronti dei classici: si possono, ad esempio, trascurare in tutta tranquillità clausole come “*namque tu solebas*”, che aggiunge una pennellata catulliana superflua a carmi già abbastanza catulliani». Non sappiamo però quanto sia 'improduttivo' ricercare ogni legame intertestuale, perché, come quasi sempre accade nella lirica neolatina del periodo, numerosissimi sono i richiami ai classici e grande è il rischio di soffermarsi troppo a lungo su elementi non determinanti. Tuttavia questa ricerca non è ancora stata compiuta sistematicamente, non possiamo perciò trarre conclusioni a priori. Per quanto riguarda le singole clausole 'trascurabili', nel presente studio tento di soffermarmi sui passi dove l'imitazione catulliana si infittisce o dove appare particolarmente rappresentativa del gusto di Nicolò.

⁴²¹ G. Parenti 2020, p. 1215: «una *invocatio operis*, probabilmente destinata a far da prologo a tutta la raccolta, chiama entrambi ad assisterlo [*scil.* Catullo e Pontano], perché in essi è la fonte prima della sua ispirazione».

⁴²² Già V. Zanolini 1902, p. 79, ha sottolineato il debito di Nicolò verso Pontano: «Allo studio degli antichi Nicolò d'Arco congiunse la lettura dei contemporanei, anzitutto di quelli che godevano maggior fama di eleganti poeti. Già dai suoi primi carmi apparisce quale venerazione nutrì per Pontano: lo poneva a paro di Catullo, lui voleva seguire per entro ai boschetti delle muse» (Zanolini sta commentando proprio il carme di cui tratto ora, ma non indica molte altre allusioni nei *Numeri*. Vi è solo un breve elenco a p. 80).

presente nel carme 40, in cui il d'Arco si spinge fino a definire Cotta non solo sodale, ma "suo fratello", con le stesse parole con cui Catullo aveva pianto il proprio vero fratello: 40, 3-4 *illa mihi misero te, frater, ademit, / o Cotta, et Musarum decus et Veneris*, ricalcato su Catull. LXVIII, 20 *o misero frater adempte mihi*. Si noti anche più oltre nello stesso carme 40 il verso 10, *saecula te in nostro carmine pervolvent*, tratto dalla lode della Smirna di Cinna in Catull. XCV, 6 *Zmyrnam cana diu saecula pervolvent*. L'intertestualità catulliana sembra insomma farsi insistente proprio nel momento in cui si ricorda il poeta che più di tutti era stato indicato ad inizio Cinquecento come erede dei Mani catulliani. Inoltre, in un trittico di carmi, numerati 122, 123 e 124 nell'ed. Welber e rivolti a un certo Zoilo, il poeta si difende dalle misteriose accuse del detrattore (*in detractorem Nicolai comitis Archi auctoris huius libelli*), che evidentemente aveva comparato alcuni versi dei *Numeri* proprio a quelli di Cotta, forse tacciandoli di plagio. Il conte d'Arco si dice rattristato dall'accusa di furto, ma d'altra parte lieto che le sue *lachrymulae*⁴²⁷ siano ritenute degne di quelle del Cotta. Citiamo il carme 123, che permette alcune considerazioni extratestuali.

123. in eundem

Non possum non tristari quod crimine furti
 Argueris nostras, Zoile, lachrymulas.
 Non possum quoque non laetari adscripseris idem
 Quod nostras Cottae, Zoile, lachrymulas.
 Nam mea dum confers docto mala carmina vati -
 Iuppiter - ut nullo es, Zoile, iudicio!⁴²⁸

Il d'Arco si difende dall'accusa di furto ma sembra d'altro canto lieto di poter essere paragonato a Cotta, *doctus vates* della poesia cinquecentesca in lingua latina. Con falsa modestia, il conte dichiara implicitamente che è più che lecito, anzi doveroso, richiamarsi ad autorità poetiche contemporanee, pur evitando qualsiasi furto o plagio diretto secondo i ben noti principi dell'*ars poetica* oraziana.

Gli scambi con i sodales

⁴²⁷ Forse il detrattore Zoilo aveva tacciato di plagio solo una particolare sezione dei versi di Nicolò, che egli definisce ripetutamente *lachrymulas*: forse i carmi elegiaco-amorosi, ovvero quelli per cui Cotta poteva essere un modello considerevole.

⁴²⁸ «Contro lo stesso. Non posso non rammaricarmi, Zoilo, se accusi di furto le mie lacrimucce. Ma d'altra parte non posso non rallegrarmi se sempre tu, Zoilo, le attribuisi a Cotta. Così infatti, Zoilo, mentre attribuisi poesie scadenti ad un poeta raffinato, dimostri - per Giove - che sei proprio un poveretto» (mi sembra che *nullo es iudicio* si possa rendere meglio con "dimostri di aver proprio cattivo gusto").

Numerose sono le occasioni simposiali in cui l'intertestualità nei confronti del *liber* costituisce la filigrana del nuovo testo. Nei faleci del carne 36, dedicato ai festeggiamenti per la festa di San Martino, sono particolarmente numerosi i rinvii e il poeta nomina tra gli altri amici, come spesso, Cotta. Questo carne doveva dunque essere stato già composto prima della sua morte nel 1510.

36.

Martinalia sunt: valete, curae
 mordaces! Puer, huc cados frequentes
 inger, dein cyathos capaciores;
 huc affer pateram, ebriosum ut omnes
 tingamus caput ebrio Lyaeo. 5
 Fer Vernatiolum Thyonianum:
 Moro millia vasa, mi ducenta;
 Cottae plena dyota sit Falerno;
 da centum altera vasa, deinde centum;
 da centum altera: da ducenta, mille, 10
 ut quum multa biberimus superque
 potaverimus illa, dormiamus.
 Tu verum interea, puer, memento
 nulli dicere, ne invidere possit
 quisquam quum sciat amphoras Falerni 15
 et Vernatioli ducenta vasa
 et potasse ducenties ducenta.⁴²⁹

Si tratta di un componimento simposiale, che prende indubbiamente le mosse da Catull.

XXVII:

Minister vetuli puer Falerni,
 inger mi calices amariores,
 ut lex Postumiae iubet magistræ
 ebrioso acino ebriosioris.
 at vos quo lubet hinc abite, lymphæ, 5
 vini pernicies, et ad severos
 migrate: hic merus est Thyonianus⁴³⁰.

⁴²⁹ «Festa di San Martino! Addio ai pensieri assillanti! Portaci, ragazzo, un battaglione di anfore: e porta anche qualche tazza ben larga, ché quando saremo ubriachi ci inzupperemo la testa con l'inebriante Lico. E porta quella Vernacciolina Tioniana: a Moro un migliaio di fiasche, a me duecento. La tazza di Cotta sia sempre piena di Falerno; e tu porta altre cento fiasche, e altre cento, e cento ancora, e duecento, e mille: e così dopo aver bevuto bene e proprio tanto, potremo cascare nel sonno. Ma tu, ragazzo, ricordati poi di non dirlo ad anima viva, ché nessuno arda d'invidia al sapere che abbiamo scolato anfore di Falerno e di buona Vernacciolina duecento fiasche: anzi, duecento volte duecento».

⁴³⁰ Per tutti i problemi testuali e interpretativi del carne cfr. A. M. Morelli 2014, pp. 103-126.

Dal modello d'Arco recupera due preziosismi lessicali: *inger*, forma apocopata che suggerisce una fretta senza misura⁴³¹, ostentata nel seguito del componimento, non ha altre attestazioni al di fuori di Catullo⁴³². Molto raro è anche l'epiteto *Thyonianus* di Bacco, probabile conio del Veronese per il più comune *Thyoneus*⁴³³. Oltre a ciò, spiccano la variazione dell'intensivo in clausola (*amariores / capaciores*), la ripresa con gioco etimologico *ebrio / ebrioso*⁴³⁴, e il diminutivo *Vernatiolus*, creazione di Nicolò, chiaramente assonante col *Veraniolus* per Veranio, carissimo amico di Catullo, di XII, 17 e XLVII, 3, due carmi anch'essi incentrati sul tema del banchetto. E ancora in entrambi i componimenti spetta a un *puer* mescere il vino, incalzato in d'Arco da un accumulo quasi ossessivo di imperativi (7 in 17 versi) a enfatizzare la smania del bere. Se in Catullo il *focus* era sulla purezza del vino, qui invece è appunto sulla quantità che si insiste. Inaspettatamente la conta dei bicchieri bevuti porta ad un'altra enumerazione, quella dei baci di Lesbia del carne V, 7-13, a cui sono sostituiti i calici colmi all'interno di analoga sequenza sintattica. Si noti ad esempio la ripetizione di *centum* (tre volte in entrambi) e la sostituzione da parte di d'Arco dell'anafora di *dein-deinde* con quella di *da* (che pure ricorre tre volte). Anche in questo caso si affaccia un malevolo, invidioso dei pregiati vini consumati nel convivio (v. 14), del dissolvimento delle *curae* (vv. 1-2), del sonno liberatore (*ut quum multa biberimus superque / potaverimus illa, dormiamus*, vv. 11-12). Da questo bisogna guardarsi (*ne invidere possit / quisquam quum sciat amphoras... / et... ducenta vasa / ... potasse*, vv. 14-17, cfr. Catull. V, 12-13 *ne quis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum*). L'avvertimento a mantenere il segreto è indirizzato al *puer*, che chiude a cornice il carne.

Interessanti i rapporti di questo carne con uno di Giulio Cesare Scaligero, contemporaneo e conterraneo del d'Arco, anch'egli imitatore di Catullo in diverse sezioni dei

⁴³¹ Cfr. R. Ellis 1998², *ad loc.*

⁴³² Ricompare solo in una tarda glossa (*inger* εἴσκρασον Thes. Gloss. p. 576 Goetz: cfr. R. Ellis 1998², *ad loc.*). Il verbo è d'altra parte utilizzato dallo stesso d'Arco, nei carmi 14, 91 e 387, quest'ultimo dedicato all'imperatore Carlo V nel 1546, per ringraziarlo di aver temporaneamente riappacificato l'Italia con il trattato di Crepy del 1544 (cfr. A. Pranzelòres 1901b, p. 98).

⁴³³ Il termine si riaffaccia solo in Ausonio, *praefatio al cento nuptialis* (XVIII, p. 133, 22 Green), cfr. A. M. Morelli 2014, p. 109: «si deve pensare che la coincidenza tra Catullo e Ausonio sia casuale, e che il nome sia, in Catullo, un'invenzione poetica, incoraggiata dal metro (in sostanza, *Thyonianus* sarebbe equivalente al più diffuso *Thyoneus*)». Anche nella poesia umanistica ha frequenza molto limitata: lo troviamo in Pontan. *hendec.* 1, 6, 6 *et prosunt latices Thyoniani?*, non a caso l'altra 'guida' citata nel c. 8, una seconda volta nei *Numeri* 45, 48, per cui vedi *infra*, e ancora solo in Folengo *varium* 22, 10 ed *epigr.* 8, 10.

⁴³⁴ Che l'intenzione sia proprio solo quella di riecheggiare Catullo dimostra, a nostro avviso, il fatto che d'Arco non si preoccupa della differenza tra *ebrius* (ubriaco in particolari circostanze) ed *ebriosus* (ubriacone perennemente pieno di vino) ben presente agli autori latini per cui cfr. la voce *ebrius* in ThLL V 12, 53-16, 6: 12, 76-13, 16.

suoi *Poemata*⁴³⁵. A differenza del componimento dei *Numeri* appena riportato, nel caso di Scaligero l'imitazione di Catullo genera effetti parodici, perché si tratta di una riproposizione quasi letterale del carme V, con la sola sostituzione dei *pocula* ai *basia* catulliani⁴³⁶. Qui invece il linguaggio classico costituisce solamente la base per ricostruire un carme conviviale, non si avverte alcuna parodia dei 'mille baci' di Lesbia, ma solo una decontestualizzazione. Le allusioni arricchiscono la filigrana del D'Arco, ma sono svuotate del loro significato originario: richiamano alla mente dei colti amici cui i carmi erano diretti un modello, ma non ne ripropongono i valori né i significati intrinseci. Bisogna costantemente rammentare che, almeno in un primo momento, questi carmi non furono ideati per la pubblicazione, e sono per la maggior parte componimenti di carattere privato, circolanti anche prima dell'edizione mantovana pur senza avere una forma definitiva. I compagni cui si rivolgeva Nicolò erano chiaramente consapevoli delle connotazioni classiche che tale lessico poteva canalizzare: tra essi vi è anche Cotta, più volte citato. Il d'Arco interagisce con i *sodales* all'interno di un sistema comune di immagini e parole, mentre l'ispirazione è nuova e contestualizzata in specifiche occasioni di vita privata tra amici.

Analoghe situazioni conviviali risaltano in molte poesie dei *Numeri*. Nella gran varietà d'argomento e stile compositivo della raccolta, proprio i carmi simposiali si distinguono per una più spiccata presenza di materiale catulliano.

70.

[...]

Vos ergo, lepidi mei sodales,
istuc accelerate nec severos
senes unius assis aestimate,
qui nunquam iuvenes velint videre,
dum lugent mala pessimae senectae 20
et vivunt odio sibi et puellis.

Vos mecum pariter, boni et valentes,
vernantis memores simul <iuventae>
vivatis simul integello amore:
nam tempus volat et dies fugaces 25
transeunt cito nescii redire⁴³⁷.

⁴³⁵ Pur nell'incertezza della datazione, questo carme del d'Arco (1479-1546) dovrebbe precedere quello dello Scaligero (1484-1558), i cui *Poemata* uscirono a stampa solo postumi nel 1574, quando i *Numeri* erano stati pubblicati già da un trentennio.

⁴³⁶ Di questo specifico componimento ho discusso nel corso della raccolta di allusioni al carme V di Catullo in G. Bovi 2021b; dello Scaligero e delle sue modalità d'imitazione di Catullo - ben differenti, a una prima analisi, rispetto a quelle di cui tratto ora - conto di occuparmi in futuro.

⁴³⁷ Inseriamo qui anche l'inizio del carme oltre alla sua traduzione, per facilitarne la comprensione: *Spinosa, procul hinc abite, curae: / nam nostram volo floridam iuventam / donec fata sinunt ioco atque vino / exercere. Puer, meas puellas / vocato et geminos meos sodales. / Certabit Lygurina cum Carino, / quae miscere susurrulos loquaces / una est aptior omnibus puellis / et ferre oscula roscidis labellis / et lingua ut Cypriae solent columbae.*

In questi versi, a parte l'allocuzione ai *sodales*, il calco quasi letterale di *rumoresque senum severiorum / omnes unius aestimemus assis* (Catull. V, 2-3) e il nesso *integello amore* (v. 24), il cui aggettivo è solo in Catull. XV, 4 e in Cic. *Fam.* 9, 10, 2⁴³⁸ svelano apertamente il contatto con il testo classico, per poi orientarsi verso una riscrittura del tema della transitorietà della vita umana. Dobbiamo aggiungere che nei versi precedenti questo passo (trascritti in nota) diverse isolate scelte lessicali rinviano al *liber*: *susurrulos* (v. 7) neologismo di stampo catulliano; *roscidis labellis* (v. 9) che evoca anche fonicamente *roseis labellis* di Catull. LXIII, 74 (cfr. anche *rosea labella* di LXXX, 1); *futuitiones* (v. 11) variante grafica del rarissimo *futiones* (Catull. XXXII, 8, ripreso solo da Marziale 1, 106, 6); *movere nates* (v. 12) modificazione dell'altrettanto raro *movere lumbos* di Catull. XVI, 11. A questo punto però non si può passare sotto silenzio un problema filologico: il v. 18 *senes unius assis aestimate*, palese allusione a Catull. V, è «cancellato» nel manoscritto autografo Ashburnhamiano-Laurenziano 266⁴³⁹, viene tuttavia inserito nell'edizione critica sulla base delle stampe per necessità di senso. Ciò pone una serie di questioni destinate a rimanere aperte: in primo luogo dobbiamo chiederci se la versione di questo manoscritto sia *recentior* rispetto alle altre, poi quale fosse l'intenzione dell'autore. Si può forse supporre che volesse modificare o rimuovere l'allusione a Catullo, troppo esplicita per stuzzicare il lettore a riconoscere autonomamente gli altri indizi sparsi nel componimento, oppure che, in una fase più avanzata della sua carriera letteraria, come accade ad altri autori del suo tempo, desiderasse in qualche modo prendere maggiore distanza dai modelli classici.

Catullo è molto presente anche nei carmi in cui il d'Arco esorta gli amici a ritrovarsi insieme per condividere amori e poesia: allo stesso modo il poeta classico si rivolgeva in diverse

/ Flaminio dabit futuitiones / Lygde, quae tremulas nates movere / nec sola invidet omnibus puellis, / seu partes agat haec eques viriles / sublato aut pede conseras duellum. «Basta con le angosce che graffiano come il rovo: ora voglio vivere nel gioco e nel vino il fiore della mia giovinezza, finché il fato lo consente. Chiama, ragazzo, le mie fanciulle ed i miei amici inseparabili. A Carino terrà testa Ligurina, che meglio di qualsiasi fanciulla sa mormorare tante paroline inebrianti, imprimere soavi baci con labbra di rugiada e saettare la lingua, come le colombe di Venere Cipria. A far trombare Flaminio penserà Ligde: è tanto brava a far ballare quelle morbide chiappettine, e da sola vale più di un intero battaglione di ragazze, sia che si metta a cavallo come un uomo, sia che ti affronti a duello levando i piedi in aria. E voi allora, miei arguti amici, venite di corsa, e dei vecchi brontoloni non vi date pensiero: quelli non vogliono vedere la gioventù, stan sempre a macerarsi nelle tristezze dell'impetosa vecchiaia e si ostinano a vivere anche in odio a se stessi ed alle fanciulle. Con me dovete vivere voi due, come io vivo, amando il fiore della giovinezza, stretti da un puro vincolo d'amicizia: il tempo vola, ed i giorni rapidi fuggono, e non sanno tornare».

⁴³⁸ L'attributo, più spesso recuperato dai poeti umanisti, ricorre anche in Pontan. *hendec.* 2, 28, 1-2 *Annos sex novies, Marine, amici / una viximus integello amore* in un contesto di *amicitia* assai simile al nostro.

⁴³⁹ L'intero carme è espunto nell'edizione settecentesca dal Betti (1762), molto probabilmente per il contenuto osceno della prima sezione. Le informazioni sulla tradizione del carme sono ricavate da M. Welber 1996, p. 191.

una da nascondere (*Si sunt illepidi ac inelegantes*, v. 6) ed a questo punto inaspettatamente si offre di procurare all'amico una nuova donna, una *candida puella* dalle 'qualità' eccezionali. Nella seconda parte del carme, dunque, egli prende le distanze da Catullo⁴⁴⁴, dopo averlo chiaramente evocato alla mente del dedicatario *in primis*, data la natura privata dei *Numeri*, e dei lettori tutti. Ma vi ritorna poi di nuovo, inaspettatamente, nella chiusa, vv. 18-19: *orabis subito deos deasque / totum ut te faciant repente linguam*, esemplata su quella del c. XIII (*quod tu cum olfacies, deos rogabis, / totum ut te faciant, Fabulle, nasum!*, vv. 13-14), lo stesso carme in cui una *candida puella* dovrà essere portata da Fabullo al banchetto predisposto da Catullo. L'espressione del "diventare una sola parte del corpo" è assolutamente peculiare di Catullo tra i classici ed era, forse, già stata ripresa in un carme osceno di Navagero, già esaminato precedentemente. Verrà inoltre riformulata da d'Arco nel carme 200, *ad amicam*, per dire che chiunque veda e ascolti la ragazza diventerà 'solo occhi e solo orecchie': vv. 1-4 *Ille semel qui te, rerum o pulcherrima, vidit, / ille suis totum optavit inesse oculis / verba semel qui te sensit mellita loquentem, / totum aures petiit se bibulas fieri*. Si noti inoltre l'ormai abituale riutilizzo da parte del poeta delle medesime forme allusive in diverse sezioni dei *Numeri*, anche senza alcuna correlazione con il contesto. Ovviamente, la forma estremamente dotta e ricercata di questi carmi prevede che vengano contaminati diversi classici (per esempio il nesso *teneris ulnis*, v. 8, è in Ovidio, *met.* 9, 652) e umanisti (molto stringente è il legame linguistico con Pontano, *hendec.* 2, 18, 23-24 *Instillat placidum tibi venenum / et vultu, et labiis, et ore hiulco*), eppure Catullo rimane predominante e ineludibile modello per l'ispirazione stessa da cui nasce il carme.

L'invito alla condivisione poetica non è d'altra parte una situazione rara all'interno del *corpus* dei *Numeri*. Il carme 41 si rivolge a un altro amico di Stenico, non identificato⁴⁴⁵, perché egli si rechi in visita presso di lui, in modo da condividere ispirazione e amori carnali.

41.

Musae, Clavigero meo poetae
 vellem paucula verba nuntiare
 ut se se ferat ad suum sodalem,
 montanas Stenici domos relinquens:
 quod - si quid poterit fides - repente

5

⁴⁴⁴ Anche in questa sezione però permane un lessico chiaramente connotato: *osculator* (v. 10); *gremio* (v. 11); *millia basiationum* (v. 12); *labella* (v. 15).

⁴⁴⁵ Nella traduzione Welber mantiene Claviger, scritto in corsivo, a indicare forse un dubbio sulla resa. Il termine può infatti significare sia 'portatore di chiavi' sia 'portatore di mazza' (Eracle), e le due differenti parole sono omografe e identiche per prosodia, sia ovviamente un nome proprio, sul quale non abbiamo però ulteriori informazioni. Rimane perciò il dubbio, e per il momento mi limito a ritenere questo Claviger uno pseudonimo o un nome proprio, e non un aggettivo. Il carme 41 è brevemente esaminato in M. Welber 1999, p. 105.

passione che mostrano i poeti di questo periodo per i neologismi o preziosismi dei classici⁴⁴⁹; le stesse *cogitationes* che prospettava il papiro-messaggero sono rievocate al v. 19; infine l'anafora dei vv. 14-15, dove *facetiae* e *cachinnuli* sono termini emblematici della lirica neocatulliana⁴⁵⁰, e le *papillulas* del v. 22, ipocoristico di chiara derivazione, assai frequente negli imitatori umanistici⁴⁵¹. Potremmo infine aggiungere anche i *paucula verba nuntiare* (v. 2) in parallelo con Catull. XI, 15-16 *pauca nuntiate meae puella / non bona dicta e satis superque* (v. 24), espressione propria della lingua parlata e rara in poesia, viene qui usata in relazione alla soddisfazione ricavata dai versi dell'amico e dalla bellezza della sua donna, mentre in Catullo accompagna i baci di Lesbia (VII, 2).

Che cosa cambia dunque rispetto all'ipotesto, che viene sì contaminato in diversi punti con altri versi, ma non è variato in quanto a tematica né celato al lettore?

Sembra che qui, come in altre circostanze, l'imitazione di Catullo diventi la marca comune del d'Arco e dei suoi amici, una σφραγίς, uno stratagemma letterario capace di iscrivere autore e destinatario all'interno di una medesima cerchia neo-catulliana. Tuttavia, ben più esasperata rispetto al modello è la pulsione verso l'amore carnale da condividere con gli amici, laddove Catullo nel carne XXXV proponeva uno scambio solo poetico, non erotico.

È forse inopportuno parlare di vera e propria rivisitazione del testo classico, che viene piuttosto tagliato e inserito a più riprese con piccole variazioni. Pur trattandosi di una sorta di centone⁴⁵², questo componimento testimonia un aspetto della fortuna di Catullo, autore che rimane vitale non solo dal punto di vista linguistico, ma soprattutto come una sorta di *trait d'union* tra le varie cerchie di poeti italiani del tempo. Dopo l'«episodio» della Napoli pontaniana, troviamo in area gardesana nuovi legami anch'essi sanciti dalla forma e dai temi poetici catulliani. D'altronde, anche altre cerchie letterarie di altre zone d'Italia ostentano il linguaggio dell'amicizia proprio del Veronese, per dare voce e intensità alla descrizione dei loro rapporti personali.

⁴⁴⁹ F. Cairns 2011, p. 81 n. 8: «The Latin poets of Nicolò's circles seem *inter alia* to have aspired [...] to a more recondite poetic vocabulary than some Latin poets of previous generations».

⁴⁵⁰ Per la precisione è il termine *cachinnus* che ritorna molte volte, il diminutivo *cachinnuli* ha una sola altra occorrenza in Pontan. *hendec.* 1, 18, 16.

⁴⁵¹ Si vedano Pontano, *Parthen.* 1, 29, 13; *hendec.* 1, 1, 29 e 1, 23, 3 e 12; Cotta, *ad Calorem fluvium* (*carm.* 9, 18); Navagero, *Lusus*, 30, 31, visto in precedenza.

⁴⁵² Almeno se parliamo di centone in una accezione più ampia, che non tenga solamente conto dei rifacimenti che compiono veri e propri collage verso per verso. Si veda l'introduzione al volume a cura di M. T. Galli-G. Moretti 2014, pp. 9-10: «Alla seconda tipologia di testo [di centoni] appartengono invece quei componimenti che, pur attuando un reimpiego frequente e puntuale del testo-fonte, presentano in misura piuttosto ampia anche porzioni di testo interamente aggiunte dalla mano del (ri)compositore, nonché parti in cui l'ipotesto viene considerevolmente modificato; spesso (anche se non necessariamente), un altro elemento caratterizzante è inoltre il ricorso a più *auctores*, laddove invece il centone attinge più frequentemente ad un solo testo-modello».

Le richieste ai sodali e gli scambi di poesia e amore non si limitano ai casi appena analizzati. Anche in un carme all'amico Trofino⁴⁵³, che desiderava ricevere dei versi, Nicolò risponde con pochi faleci.

100. ad Trophinum

Quaeris versiculos meos, Trophine, petisque a misero beata dona.	
Quod tu ne amplius haec petas neganti, atque aegro hoc animo et feras moleste, insanum accipe tu meum dolorem;	5
quod si non ego te bonum et fidelem cognossem et mihi mutuum sodalem, neque hoc versiculos tibi dedissem invita mihi conditos Minerva.	
Nam liqui Ticini meam Neaeram, meas delitias, meos amores, quae quodcumque mihi fuit beati - si quicquam mihi contigit beati - servans secum habet, et meae Cam(a)enae sunt mutae sine candida Neaera ⁴⁵⁴ .	10 15

L'autore mette nuovamente in scena l'arte di combinare i carmi catulliani, qui in particolare il LXV e il LXVIII, entrambi incentrati sulla tragica morte del fratello ed entrambi in distici: si noti perciò un primo significativo scarto rispetto al modello in relazione al metro utilizzato. Nel c. LXV, Catullo scriveva all'amico Ortalo alcuni distici d'accompagnamento alla traduzione da Callimaco della Chioma di Berenice, pur dicendosi attanagliato dal dolore per la perdita del fratello e per questo distante dalla migliore ispirazione poetica: proprio da questo spunto il d'Arco inizia il proprio carme (cfr. Catull. LXV, 1-2: *Etsi me assiduo defectum cura dolore / sevocat a doctis, Hortale, virginibus*). Tuttavia, i legami linguistici più stringenti sono con i primi versi del LXVIII, in un'altra *recusatio* per le difficoltà del comporre nel momento del lutto, in particolare con il v. 14 *ne amplius a misero dona beata petas*, riproposto quasi letteralmente al v. 2: *petisque a misero beata dona*. In questo carme sono però più decisive le differenze rispetto al classico, fin dal momento in cui si preannuncia che Trofino aveva chiesto *versiculos*: un ipocoristico catulliano (due volte nel c. XVI (vv. 3 e 6) e soprattutto nel

⁴⁵³ Dalle informazioni storiche che possediamo, si potrebbe trattare del bolognese Felice Trofino, nominato vescovo da papa Clemente VII e probabilmente amico di d'Arco già prima di far carriera ecclesiastica.

⁴⁵⁴ «A Trofino. Vieni, Trofino, a chiedermi qualche poesiola: ma pretendi ricchi doni da un poveraccio. Eppure voglio evitare che tu continui a chiedere ed io a dir di no, e che di questo ti debba rattristare od infastidire. Leggi allora quant'è folle il mio dolore: se non avessi saggiato l'onestà e la costanza di quest'amicizia pienamente corrisposta, non ti avrei mandato nemmeno questi poveri versi, composti quando Minerva mi era ostile. Il fatto è che ho dovuto lasciare a Pavia la mia Neera, mia gioia e mio amore: ed ora tutta la felicità che ho avuto - se pure ho avuto qualche poco di felicità - è come un pegno chiuso nelle sue mani; e le mie Muse tacciono, lontane dalla candida Neera».

c. L, 4, dove è descritto lo ‘scambio’ poetico con Calvo) che definisce qui la distanza rispetto ai due *carmina docta* che fungono da modelli primari. Pur rievocando l’atmosfera dei due poemetti in cui Catullo piangeva la morte del fratello, entrambi, ripetiamo, in distici elegiaci, ora Nicolò lamenta solo il temporaneo allontanamento da una donna amata: un tema da endecasillabi, *versiculi* appunto, un metro anch’esso proprio del grande maestro, ma meno impegnativo e adatto a una materia meno elevata.

Il motivo che priva il poeta dell’ispirazione, chiarito nella parte finale, costituisce il mutamento più rilevante operato da d’Arco. Anche questi versi sono fortemente influenzati dal linguaggio e dallo stile di Catullo, con l’ormai stereotipato verso 11 *meas delitias, meos amores* e con l’epifora, in poliptoto, dei vv. 12-13 (cfr. per esempio Catull. IX, 10-11: *o quantum est hominum beatiorum, / quid me laetius est beatiusve?*), e infine con il possibile parallelo tra la *candida Neaera* dell’ultimo verso e la *candida diva* di LXVIII, 70 (Lesbia, attesissima, che varca la soglia della casa di Allio dove è attesa dal poeta). Vi è tuttavia una discrepanza evidente tra il contesto da cui il poeta trae ispirazione all’inizio e il prosieguo del carme, che ne rivela la vera natura di componimento più leggero. Da un lato Nicolò sembra innalzare il suo dolore amoroso ai toni tragici dei *carmina docta*, dall’altro i suoi interlocutori e il suo destinatario dovevano certamente notare lo scarto prodotto all’interno del testo, forse con una sfumatura parodica. Certamente Nicolò è ben lungi dal dissacrare il poeta da cui dice di dipendere, sebbene introduca effetti di contrasto nella costruzione di una nuova poesia.

Altrettanto ‘catulliano’ è un altro carme, diretto a Elio Giulio Crotti di Cremona, un poeta autore di una silloge in versi dal titolo *Hermione*, pseudonimo dell’amata, una raccolta anch’essa fortemente influenzata da materiale d’ascendenza classica, in particolare da Virgilio e dagli elegiaci latini⁴⁵⁵. In questo caso abbiamo dunque prova certa del fatto che il linguaggio catulliano stesso costituisse una cifra comune nel sistema di comunicazione in uso tra i vari amici, un segno di riconoscimento e al contempo una marca d’affetto tra sodali. Non casualmente l’intertestualità con il *liber* si fa preponderante in un carme rivolto a un poeta anch’egli ‘debitore’ di Catullo: se nel suo caso tale influenza non è rilevabile in grande misura e non ci sono altre informazioni riguardo all’amicizia tra i due, ciò dipende anche dalla perdita

⁴⁵⁵ Il carme si trova, nel manoscritto Ashburnhamiano, tra quello per l’imperatore Massimiliano e quello per il re di Francia Francesco I, datati 1511, perciò possiamo ipotizzare una sua composizione in quell’anno. Su Crotti si veda la voce a cura di R. Ricciardi 1985. Oltre alla raccolta elegiaca dell’*Hermione* ci sono giunti altri versi latini di diverso genere; non esistono ad oggi studi critici su questo poeta, pur conosciuto e apprezzato dai suoi contemporanei. Leggendo il carme, sembra che Crotti e Nicolò fossero più o meno coetanei, sebbene non ci siano certezze riguardo la data di nascita del cremonese. Ho letto parte del canzoniere di Crotti (G. E. Crotti 1545) e mi è sembrato che Catullo abbia un ruolo minore rispetto ad altri modelli classici più facilmente identificabili.

Potremmo definire anche questo una sorta di centone catulliano⁴⁶¹: versi del *liber* vengono reinseriti senza alcuna connessione con l'ipotesto di partenza. L'appellativo usato per Cornelio (v. 3) allude chiaramente al verso catulliano *Aureli, pater esuritionum* (XXI, 1), viene però sostituito in clausola *esuritio* con il quasi omofono *eruditio*. In questo caso Nicolò stravolge il significato del verso catulliano, pur richiamandolo alla mente del lettore, perché *esuritio* indicava la voracità omosessuale del destinatario di un carne scommatico, mentre *eruditio* punta al riconoscimento del prestigio e dell'autorevolezza di Cornelio Agrippa⁴⁶². L'*osculatio*, il gioco e il riso richiamano le situazioni catulliane dei carmi del *passer* e di Giovenzio, anche se in questo caso l'ipotesto è recuperato più dal punto di vista contenutistico che linguistico. Il nesso *lepidos libellos* è invece riprodotto sull'esempio del primo verso del *liber* di Catullo, mentre *confectum* era detto il carne composto da Catullo per Allio (LXVIII, 149); *laboriosum* è aggettivo tecnico della poesia catulliana, come dichiarato fin dal primo carne (vv. 6-7 *cartis / doctis [...] et laboriosis*). L'espressione *viam vorare* deriva al solito dal c. XXXV, 7 (*viam vorabit*), in cui il Veronese invitava Cecilio a raggiungerlo ed è dunque in parte assimilabile al contesto della riformulazione di Nicolò. Si tratta di una delle tre occasioni in cui il poeta usa questo nesso nei *Numeri*, a dimostrazione della tendenza a proporre le medesime tessere intertestuali a più riprese. Infine, il d'Arco torna all'imitazione dell'ultimo verso del carne I (*plus uno maneat perenne saeclo*), da cui possiamo affermare che provenga *dignum perpetuo manere saeclo*, formula peraltro piuttosto stereotipata già in età classica per descrivere l'aspirazione all'immortalità letteraria.

Il medesimo intento di divertimento e condivisione poetica dei cc. 283 e 206 appena analizzati si ritrova nei versi per il Gabloneta, cui viene chiesto di inviare il componimento di un altro per noi ignoto poeta, Agnelli⁴⁶³, elogiato proprio in virtù del suo stile 'catulliano':

⁴⁶¹ Cfr. M. Welber 1999, p. 109: «dal punto di vista della forma, l'invocazione a Manto è poco più che un centone, con valore d'informazione tendente a zero, se non fosse per l'abilità dei reimpieghi».

⁴⁶² Troveremo in altri due casi, ai cc. 163 e 380, il medesimo stravolgimento del verso attuato tramite la sostituzione di *eruditio* a *esuritio*: evidentemente, Nicolò doveva compiacersi del gioco linguistico e decise di riutilizzarlo a più riprese. Analizzo sotto i carmi in questione.

⁴⁶³ La traduzione di Welber propone Gabioneta; scarse sono le notizie pervenute su Girolamo Gabloneta, medico mantovano: si veda la *Biografia dei mantovani illustri nelle scienze, lettere ed arti*, compilata da Leopoldo Camillo Volta; accresciuta, corretta e riordinata da Antonio Mainardi, Mantova, Fratelli Negretti, 1845-1846, vol. 1, pp. 7-8, in cui si trova una proposta d'identificazione di Agnelli, l'oscuro poeta catulliano di cui il carne parla: «[su Antonio Agnelli] il conte Nicolò d'Arco scrivendo a Girolamo Gabloneta, medico mantovano, fa onorevole menzione di un Agnelli, *lepidò e grazioso poeta, sparso di sali Catulliani*. L'Ab. Andres è d'avviso, che un tale elogio riguardi la persona di questo Agnelli [Antonio]: a noi pare piuttosto che debba riferirsi a Benedetto Agnelli, di cui era grande amico il conte d'Arco. Agnelli Benedetto, illustre discendente dell'antica famiglia di questo nome, si distinse nel secolo XVI, in qualità di Ministro non meno che di Letterato. Fu ambasciatore del Duca di Mantova presso la Repubblica di Venezia nel 1550, dov'ebbe amici il Dolce ed altri uomini letterati di quel tempo, tra i quali pure si contano Nicolò Franco, e il celebre Pietro Aretino. Di esso abbiamo in istampa [...] qualche

210. ad Gablonetam

Gabloneta, mearum ineptiarum
 ex usu assiduae lectione
 si quicquam tibi dulce comparasti,
 aut si nil mihi, nil tibi molesti
 in sodalitia tuo meoque 5
 unquam contigit acciditque nunquam,
 mitte, oro, his genialibus diebus,
 mitte, oro, lepidi et venusti Agnelli
 carmen quod gravibus iocis refertum
 dicunt et salibus Catullianis. 10
 Nam phama est - ut amas bonos poetas,
 ut doctas colis eruditus arteis -
 olim illius et hinc et inde sparsum
 collegisse poema, ne periret,
 concivemque tuum pati nequise 15
 situ aut tempore carpier maligno.
 Quare, dum vacuus domi quiesco - ,
 praestantque indutias malae podagrae,
 seposito studio severiore
 hos pro tempore perlegam libellos, 20
 et cultos lepidosque suaviabor.
 Tu vix credere, ego explicare possem
 quam me arteis iuvat ingenique fructus
 suspexisse Bianoris nepotum⁴⁶⁴.

Si tratta probabilmente di un carme composto in età più avanzata da Nicolò, che si dice malato di podagra⁴⁶⁵; non era però scemata la passione per i giochi e le arguzie del Veronese (vv. 9-10, *iocis... salibus*), un sollievo rispetto agli studi più impegnativi (v. 19). Abbiamo quindi una nuova attestazione sicura della circolazione di poesia neocatulliana nella zona gardesana e mantovana anche in epoca più tarda, sebbene non ci siano pervenuti carmi

Poesia latina, di cui si diletto negli anni suoi giovanili, essendo compagno ed amico dell'elegante poeta latino Conte Nicolò d'Arco».

⁴⁶⁴ «Al Gabioneta. O Gabioneta, se dalla consuetudine e dall'assidua lettura delle mie bagatelle hai tratto qualche momento di piacere, e se nell'amicizia tua e mia nulla mai vi fu né vi sarà di sgradevole per me e per te, mandami in questi giorni sacri al Genio, mandami, ti prego, quel componimento del raffinato ed arguto Agnello, che dicono sia tutto intessuto di invenzioni concettose e di facezie degne di Catullo. Ormai tutti sanno che, siccome ami i veri poeti e coltivi da competente le discipline liberali, hai ricostruito, per salvarlo dall'oblio, questo suo poema che stava disperso qua e là in tanti frammenti, e che non hai potuto sopportare che un tuo concittadino fosse vittima della polvere o delle ingiurie del tempo. Perciò, ora che sto quieto e inoperoso a casa e i morsi della podagra mi concedono una tregua, lasciando gli studi troppo seriosi, leggerò queste pagine come un breviario, e le coprirò di baci per quanto sono raffinate ed argute. Tu non puoi credere, e io non so spiegare, quanta gioia mi dà mettere gli occhi sulle opere d'arte e sui frutti dell'ingegno dei nipoti di Bianore». Bianore è il mitico fondatore di Mantova.

⁴⁶⁵ Non siamo invece certi che l'ordine dei carmi nel manoscritto Ashburnhamiano segua l'ordine cronologico di composizione, sebbene sia rintracciabile, sulla base di diversi indizi, una maturazione del poeta nel corso dell'opera, per lingua, tematiche trattate e per i cenni alla vita personale emergenti a più riprese. L'ordine del manoscritto è peraltro molto diverso da quello dell'edizione a stampa del 1546 e da quello delle edizioni settecentesche e ottocentesche: per maggiori informazioni sull'ordinamento e il rapporto tra le varie edizioni, si vedano M. Welber 1996, introduzione, e G. Parenti 2020, pp. 1216-1221.

‘catulliani’ del non ben identificato Agnelli. Tali composizioni erano concepite per essere scritte alla maniera di Catullo e, dunque, non si cercava un’intertestualità celata, che mascherasse la ripresa, ma anzi una dichiarata ed esplicita dipendenza, una ‘maniera’ di scrivere. In questa cerchia vige un modo di interagire con brevi e scherzosi carmi intrisi di linguaggio tratto dal *liber* e posti sotto l’egida del maestro⁴⁶⁶. Pare insomma che si tratti di una forma della fortuna di Catullo diversa rispetto ad altre modalità di cui ho trattato e solo in parte simile alla corrispondenza tra Cotta e i due Anisio nella Napoli pontaniana, almeno per la creazione di un sistema linguistico allusivo condiviso.

Un’altra prova del manierismo catulliano di Nicolò si evince dal carme 260, intriso di termini e stilemi tratti dal *liber*, rivolto a un medico per noi non ben identificabile, Ortensio.

260. ad Hortensium

Hortensi, lepidos tuos libellos
 perlegi, aureolos tuos libellos,
 quais doces animi levare morbos
 et solatiolum referre menti,
 menti sollicitae anxiaeque menti. 5
 O doctum medicum atque praeferendum,
 quotquot sunt medici novi et vetusti
 qui norunt dare corpori medellam!
 Tam tu illis meliorque doctiorque
 quantum purior est beatiorque 10
 omni corpore mens gravi et caduco⁴⁶⁷.

Nicolò evoca il *solatiolum* del carme II sul *passer* di Lesbia⁴⁶⁸, che è un *hapax* in età classica ma arriva a rappresentare una marca catulliana nella poesia in latino precedente ad d’Arco: per esempio in Pontano, *Parthen.* 1, 31, 1, in Callimaco Esperiente, *epigr.* 2, 136, 5 o in Ariosto, *carm.* 20, 1. Oltre ai singoli nessi linguistici bisogna però evidenziare che l’intera costruzione degli endecasillabi iniziali è attentamente costruita in modo da riproporre le

⁴⁶⁶ Da notare in questo componimento l’accostamento ripetuto di pronomi e possessivi (*nihil mihi, nihil tibi*, v. 4; *in sodalitis tuo meoque*, v. 5; *tu... ego*, v. 22) consueto in Catullo a suggerire «fraternità e ricambio di affetti in quella brigata neoterica» (A. Ghiselli 1995, nota a X, 1). Così anche nel c. 100 *Ad Trophinum* (*ego te... mihi... tibi... mihi*, vv. 6-9), e nel 283 *Ad Aelium Iulium Crottum Cremonensem* (*meas... tua... tibi* in rispondenza verticale all’inizio dei vv. 6-8; *si me amas / ut te amo*, vv. 17-18), per cui vedi *supra*.

⁴⁶⁷ «Ad Ortensio. Ho finito di leggere, Ortensio, i tuoi gustosi libriccini, libriccini d’oro, ove insegni come si possano alleviare i mali dello spirito e dar qualche sollievo alla mente, alla mente sempre agitata, sempre trepidante. Oh, che medico sapiente, da preferire a tutti quelli, moderni od antichi, che san preparare medicine per il corpo! Sei tanto più bravo di loro, e più sapiente, quanto la mente è più sottile e fortunata del corpo, sempre greve e mortale». Forse possiamo intravedere in questi versi alcune nozioni neoplatoniche.

⁴⁶⁸ La forma *solatiolum* scelta da Nicolò è presente nella tradizione di Catullo manoscritta e a stampa, compresa l’edizione Trincavelliana su cui il poeta potrebbe essersi basato, quanto meno per i carmi composti in età più avanzata (l’edizione è infatti del 1535), cfr. O. Portuese 2011.

simmetrie catulliane, specialmente nei primi due versi (ma vd. anche l'allineamento in clausola di *menti*, vv. 3-4 e di *doctiorque / beatiorque*, vv. 9-10). Se è inutile insistere sull'evidente *libelli*, da solo non sufficiente per stabilire una connessione diretta, d'altra parte anche gli aggettivi che ne determinano le qualità, *lepidos* e *aureolos*, sono fortemente allusivi, così come lo è lo stilema del v. 7 *quotquot sunt*, presente in Catull. XLII, 1-2 (*Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes*). Tutta la seconda parte del componimento, come suggerisce in particolare proprio il v. 7, *quotquot sunt medici novi et vetusti*, potrebbe essere una studiata variazione dell'iperbolico 'elogio' di Cicerone del c. XLIX (*Disertissime Romuli nepotum, / quot sunt quotque fuere, Marce Tulli, / quotque post aliis erunt in annis*, vv. 1-3⁴⁶⁹ e anche *tanto pessimus omnium poeta / quanto tu optimus omnium patronus*, vv. 6-7). L'accumulo di comparativi nei versi finali (*melior, doctior, purior, beatior*) ripropone una movenza a cui Catullo indulge spesso (cfr. ad es. IX, 11 *quid me laetius est beatiusve?*), l'ennesimo segno della dipendenza dal veronese e di un manierismo che riguarda ogni aspetto della scrittura poetica, dalla lingua agli usi retorici fino a metrica e struttura del carme.

In altri casi il destinatario del carme del d'Arco è ben noto, come nei faleci rivolti a Paolo Giovio, storico, letterato e personalità politica di spicco nella Venezia del periodo, conosciuto da Nicolò durante il periodo di studi a Pavia nel primo decennio del XVI secolo e poi elogiato per il suo *Commentario de le cose de' Turchi*, che celebrava nel 1532 la vittoriosa difesa di Vienna contro gli Ottomani, ripubblicato in lingua latina nel 1538 come *Belli Parthici commentaria*⁴⁷⁰.

204. ad Paulum Iovium

Venisti, bone Paule, Paule amate
 quantum ullus potis est amari amicus,
 qui mecum Ticini otio beato
 soles condere candidos solebas
 argutis salibus facetiisque. 5
 Venisti: o sine fine me beatum;
 o lucem nitidam; o diem auspicatum,
 dum iucunda adeo allocutione,
 dum te perfruor ac tuis libellis
 excultis, lepidis et eruditis! 10
 Annales volvo laboriosos,
 illustres lego feminas virosque
 quos das perpetuo manere saeclo
 praeclara in monumenta posterorum.

⁴⁶⁹ Formulazione simile anche in Catull. XXI, 1-3 *Aureli, pater esuritionum, / non harum modo, sed quot aut fuerunt / aut sunt aut aliis erunt in annis* e in XXIV, 1-3 *O qui flosculus es Iuventiorum, / non horum modo, sed quot aut fuerunt / aut posthac aliis erunt in annis*.

⁴⁷⁰ Cfr. F. Cairns 2005, pp. 396-397. L'articolo di Cairns è focalizzato sugli aspetti politici e storici della raccolta di d'Arco, perciò non illustra l'intertestualità catulliana in questo carme per Giovio.

Quanta, Iuppiter, arte, quo labore 15
 proelium lego Parthicum inchoatum!
 Nam Germania te modo et Viennae
 viderunt iuga maximi parantem
 certum scribere Caesaris triumphum
 victoremque tuis sacrare chartis. 20
 Parthorum at tibi sit male, o tyranne,
 qui foeda subito fuga avolasti,
 non tam Caesaris invidus trophaeo
 quam aeternae Iovii mei papyro⁴⁷¹.

L'avvio del carme è rimodellato su Catull. IX, in cui il Veronese salutava esultante il ritorno dalla penisola iberica di Veranio, uno dei suoi amici più cari: ora Nicolò gioisce per l'arrivo di Giovio (*venisti* in anafora ai vv. 1 e 6, cfr. Catull IX, 3 e 5), considerato anch'egli amico di prim'ordine, ammirato e amato (il v. 2 contamina Catull. IX, 10, *o quantum est hominum beatiorum* con Catull. LXXXVII, 1-2 *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / vere, quantum a me Lesbia amata mea es*). L'atmosfera dominante è la stessa creata dal Veronese per esprimere la gioia della compagnia e del poetare fra amici (cfr. per esempio il carme L o anche il XXXV), in cui confluiscono però rimandi a numerosi altri carmi, dai *candidi soles* di VIII, 3 e 8⁴⁷², alle *argutiae sales e facetiae*, termini marcatamente neocattulliani e molto spesso utilizzati anche nel Quattrocento, fino alle qualità dei libri di Giovio, *exculsi, lepidi, eruditi e laboriosi*, fulcro della poetica neoterica. A proposito di *laboriosus* vorrei far notare che non è accettabile la traduzione 'ponderoso', che indurrebbe a un accostamento, inadatto a questo contesto, agli *Annales Volusi, cacata carta* (Catull. XXXVI). L'aggettivo ha qui il suo parallelo nell'opera di Cornelio, dedicatario del *liber: iam tum cum ausus es unus Italorum / omne aevum tribus explicare cartis / doctis, Iuppiter, et laboriosis* (I, 5-7), un'opera storiografica in prosa, nondimeno estremamente curata ed erudita, che ha richiesto un lungo e accurato impegno (come la *Zmyrna* di Cinna che, dopo una cura di nove anni, *cana diu saecula pervovuent*, c. XCV, v. 6). Del resto, subito dopo il d'Arco procede con il resoconto sul lavoro di Giovio (*viderunt / [...] / victoremque tuis sacrare chartis*, v. 20) insistendo sulla capacità di rendere eterna (vv. 11-14, come eterno sarà il *libellus: plus uno maneat perenne saeclo*, I, 10)

⁴⁷¹ «A Paolo Giovio. Eccoti infine, caro Paolo, amato più di quanto si possa amare qualsiasi amico: tu che con me a Pavia nell'ozio beato sapevi trascorrere giorni sereni tra scherzi e battute salaci. Sei arrivato: la mia felicità non ha limiti; oh giorno radioso, giorno desiderato e fortunato, nel quale gusto una brillante conversazione e posso godere di te e dei tuoi libri dotti, accurati e arguti! Sfoglio i tuoi ponderosi annali, e vi leggo di donne e uomini illustri che tu consegni all'eternità, esempio e monito eccellente per i posteri. Leggo le prime pagine del *Proelium Parthicum*, piene d'arte e di fatica. La Germania e i colli di Vienna ti hanno visto mentre lavoravi a celebrare il sicuro trionfo di Cesare e a consacrare il vincitore nelle tue pagine. Maledetto tiranno dei Parti, che ti sei dato subito a vergognosa fuga: hai guardato con astio i trofei di Cesare ma più ancora le eterne pagine del mio Giovio».

⁴⁷² Si noti, una volta per tutte, la raffinatezza di certe rivisitazioni: qui la separazione del nesso con duplice allitterazione a cornice *soles condere candidos solebas*.

la nobile impresa bellica contro i *Parthi*, ovvero i Turchi, acerrimi nemici dell'Europa medievale e rinascimentale come i Parti lo erano stati per i Romani. Ma gli echi catulliani non si esauriscono qui: il v. 16 ripropone *incohare* di XXXV, 13 e 18 (la *Magna Cecilio incohata Mater*)⁴⁷³ che determina poi *papyro* finale (al *papyrus* è affidato il messaggio per Cecilio nel c. XXXV); il v. 21 evoca la maledizione di III, 13-14, *at vobis male sit malae tenebrae / Orci*. L'intero carme, come si vede tutto intessuto di tessere catulliane, propone un argomento di attualità, elogia nuove opere e personaggi e si inserisce in un orizzonte storico moderno: di classico rimane il linguaggio, spesso spogliato dei suoi valori originari ed estratto da carmi disparati, ma comunque canalizzatore di un manierismo catulliano diffusissimo nei *Numeri*. In questi componimenti sembra essere in ogni modo prediletta l'imitazione dei carmi catulliani in lode degli amici poeti, proprio per la contiguità tematica con i versi scritti da d'Arco⁴⁷⁴.

I carmi d'amore

Come è già emerso, uno dei temi prediletti all'interno della cerchia di amici del d'Arco era ovviamente l'amore, rivolto per lo più a fanciulle la cui identità era celata da pseudonimi, con le quali il poeta sembra intrattenere relazioni piuttosto estemporanee, almeno a giudicare dal gran numero delle destinatarie o protagoniste di singoli carmi. Non esiste insomma, nei *Numeri*, un vero e proprio 'canzoniere' per la donna amata, pur essendo alcuni nomi ricorrenti in diversi carmi: di fatto, siamo lontanissimi, e da ogni punto di vista, da forma e struttura della lirica d'amore in voga nei primi decenni del Cinquecento, sia in volgare che in latino. Autori

⁴⁷³ Nicolò utilizza al v. 16 la variante *inchoatum*, che si trova a partire dall'edizione di Palladio del 1496 a XXXV, 13: *incohata A. Guarinus 1521 (sed incho- in comm.)*: *inchoatam in contextu et in comm. scripsit Palladius 1496*: *indotatam O*: *indotatam uel in dotatam GR: entheatam 'codices' teste A. Guarino 1521 in comm.*, mentre è già in GR al v. 18. O. Portuese 2011 ha ipotizzato, sulla base di diversi indizi, che l'edizione su cui si fonda Nicolò sia la Trincavelliana del 1535: una data che sarebbe accettabile se questo componimento fosse stato scritto per la versione latina del Commentario di Giovio, appunto i *Belli Parthici commentaria*, uscito nel 1538. Mi sembra che un ulteriore indizio a favore sull'utilizzo della Trincavelliana per i carmi scritti dopo il 1535 possa essere l'elogio di Girolamo Avanzi, curatore dell'edizione, fatto nel carme 139, *de versibus Hieronymi Avanti in Ausonium poetam*. In questo carme di quattro versi Nicolò elogia l'Avanzi per la sua capacità di scrivere versi alla maniera di Ausonio, anzi addirittura indistinguibili da quelli dell'autore antico: l'Avanzi aveva curato anche l'edizione di Ausonio del 1507. Sembra possibile che, una volta uscita l'edizione catulliana del 1535, Nicolò si sia basato su quella, data la sua conoscenza e il suo apprezzamento per il curatore. Sulla Trincavelliana e le novità introdotte da Avanzi si veda D. Kiss 2012.

⁴⁷⁴ Non ho esaminato il carme 128, dedicato a Jacopo Vargnano e definito da M. Welber 1999 «il più brusco e brutto centone catulliano» (eppure, dall'ultimo verso di questo carme prende il titolo il suo contributo, *Nobiscum bibe, lude, canta*). Di esso mi limito a segnalare alcune delle imitazioni più evidenti, molte delle quali si ritrovano anche altrove nei *Numeri*, secondo l'abituale prassi di Nicolò. Egli invita il prete e poeta Jacopo, ritiratosi in campagna, a tornare presto in città con lui e gli altri amici del gruppo, tra cui vi è un *Catullianus / Aliprandus* (vv. 20-21, forse Aliprando Madruzzo). Il Vargnano (*Vargnane optime*, v. 1, cfr. *Verani optime* Catull. XXVIII, 3) è detto *immemor* degli amici (v. 5), come l'Alfeno di Catullo XXX, 1; dal carme del *passer* viene il v. 11 *O factum male! Namque tu solebas*, mentre *hapax* catulliano è l'aggettivo *buxifer*, v. 14 (IV, 13, usato a più riprese da d'Arco, molto attento agli *hapax* di Catullo); infine, è neocatulliana l'espressione *pater omnium leporum* (Pontano, *Parthen.* 1, 27, 2; Callimaco Esperiente, *carm.* 114, 3 e Marcantonio Flaminio, *carm.* 5, 1, 1 e 5, 44, 1).

poesia umanistica latina⁴⁷⁶, sembra invece più innovativa, seppur non del tutto originale, la nota sul paragone impietoso tra la donna moderna e quella antica.

Per chiedere informazioni sulla medesima Batilla, presumibilmente un amore passeggero risalente al periodo pavese⁴⁷⁷, d'Arco scrive all'amico Paolo Ricci il carme 72. Dopo aver posto alcune domande su dei comuni amici, anche in questo caso seguendo l'esempio dei carmi per i *sodales*, il poeta continua con allusioni dirette al *liber* per descrivere l'amore che la fanciulla prova per lui.

72. Paulo Ricio

[...] Sed, quaeso, incolumis mea est Batylla 11
 quam aequae ac hos oculos meos amamus?
 Immo plus oculis meis amamus:
 nam me plus oculis amat Batylla.
 Qua solatus es allocutione 15
 illam me diu abesse conquerentem?
 Nonne es pollicitus suum poetam
 quam primum affore? Nam scio quod illa
 me desyderio cupit nitenti,
 [...] nec prae me illa velit Iovem tenere
 cum me sentiet esse tam propinquum
 quod mi basia mille, deinde mille 25
 et centum altera mille duplicabit,
 persolvens Veneri Cupidinique
 pingues pro reditu meo columbas⁴⁷⁸.

Tutti i versi riportati sono un intreccio di nessi catulliani, sempre 'smontati' per essere inseriti in un contesto estraneo. Il gioco sull'"amare più degli occhi", già molto diffuso, viene qui rivisitato sulla base del carme LXXXII di Catullo, dove era però il poeta a esprimere il suo amore per Lesbia (*Quinti, si tibi vis oculos debere Catullum / aut aliud si quid carius est oculis,*

⁴⁷⁶ Cfr. per esempio Pontano, *Parthen.* 1, 19, 29-30 *Illic nos nitidi manet aurea Musa Catulli, / cuius adhuc etiam Lesbia in ore sonat*; Girolamo Amaseo, *carm.* 1, 253-254 *Per Veronensem iam Lesbia pulchra Catullum / vivit et huic semper fama superstes erit*; inoltre, un passo di Marco Antonio Flaminio, *carm.* 4, 1, 25-28 *Quare, o puella candida, huc aditum feras, / nobisque versus dicito, / per quos Hyella vivat, usque dum tua / formosa vivet Lesbia*. Marco Antonio Flaminio è un autore che compose versi neocatulliani all'inizio della sua carriera e che fu amico di Nicolò: conto di occuparmi in futuro delle allusioni e imitazioni catulliane nei suoi versi.

⁴⁷⁷ Cfr. A. Pranzelòres 1901b, p. 32.

⁴⁷⁸ «A Paolo Ricci. [...] Ma dimmi, ti prego, se è ancora intatta la mia Batilla: la amo come i miei occhi, ed anche di più, come Batilla ama me più dei suoi occhi. Che le hai detto per consolarla quando si lamentava della mia lunga assenza? Scommetto che le hai promesso un rapido ritorno del tuo poeta. So che lei mi vuole con ardente desiderio [...]. Non mi cambierà nemmeno con Giove quando mi avrà così vicino da potermi dare mille e mille baci, e centomila e altri centomila, offrendo a Venere ed a Cupido pingui colombe per festeggiare il mio ritorno».

/ eripere ei noli, multo quod carius illi / est oculis seu quid carius est oculis⁴⁷⁹), mentre qui Nicolò descrive il sentimento di Batilla nei suoi confronti. Il gioco di poliptoti presente del carne catulliano era evidentemente apprezzato dai poeti rinascimentali e probabilmente anche estremamente facile da ricordare proprio per la sua unicità. Il *desiderio nitenti* della fanciulla per il poeta lontano rievoca quello di Catullo per la Lesbia che gioca con il *passer* (c. II, 5 *desiderio meo nitenti*), con la medesima inversione dei ruoli dei versi precedenti. Il v. 23 richiama alla memoria Catull. LXX, 2, *non si se Iuppiter ipse petat*, dove il Veronese parlava di una promessa di fedeltà fatta da Lesbia subito prima di riflettere sulla vacuità dei giuramenti femminili⁴⁸⁰. La doppia imitazione catulliana del poliptoto degli occhi e del rifiuto di Giove era già presente in un carne di Ariosto inviato a Bembo, che è un probabile intertesto di questo componimento del d'Arco, o meglio un filtro tramite il quale egli poteva trovare una selezione di allusioni catulliane già pronte e riadattate in versi neolatini⁴⁸¹. Infine, si susseguono gli infiniti baci che Batilla darà al poeta una volta ritornato (*mi basia mille, deinde mille / et centum altera mille duplicabit*) e le Veneri e gli Amori di Catullo III, 1⁴⁸², *iuncturae* queste troppo frequenti per poterne ripercorrere la 'fortuna': certo, la contaminazione di immagini catulliane sembra qui l'essenza stessa della scrittura di Nicolò.

Una ripresa piuttosto lineare è all'inizio del carne 27, un lungo carne in distici che interseca diversi *topoi* classici quali il *paraklausithuron* e il ripetuto rifiuto dell'amata, ma prende avvio da Catull. VIII, 11, un'esortazione a resistere al tormento d'amore.

⁴⁷⁹ Si confrontino anche III, 5 *plus illa oculis suis amabat*, detto dell'amore di Lesbia per il *passer* e XIV, 1 *Ni te plus oculis meis amarem*, riferito all'amore di Catullo per Calvo. Il gioco poliptotico del carne LXXXII era inedito e per questo alluso dai poeti rinascimentali, sempre interessati ai preziosismi linguistici catulliani.

⁴⁸⁰ Catull. LXXII, 3-4: *sed mulier cupido quod dicit amanti, / in vento et rapida scribere oportet aqua*. Questo cenno alle promesse da scrivere sull'acqua è peraltro presente in un altro carne dei *Numeri*, 15, 10, che cito sotto.

⁴⁸¹ Risalendo al periodo pavese del poeta, questo carne, così come il precedente per Batilla, dovrebbe essere stato scritto nel secondo decennio del secolo. Sicuramente Nicolò poteva aver presente il medesimo gioco catulliano sul *carius oculis* di Ariosto, *carm.* 7, dove si ritrova peraltro anche la menzione del fatto che la donna preferirebbe il poeta perfino a Giove. Il carne era stato scritto tra 1498-9 in occasione della presenza di Bembo a Ferrara. Per la discussione dell'imitazione catulliana da parte di Ariosto, si veda il capitolo dedicato; mi sembra abbastanza plausibile che il d'Arco abbia presente nel contempo il carne latino di Ludovico e l'archetipo classico. Nei *Numeri* si trovano infatti altri casi di aperta imitazione ariostesca: per esempio il nesso O *signanda dies non modo candida / nota...* di *carm.* 17, 33-34, che sembra a sua volta costruito sull'esempio di Catull. LXVIII, 148 *lapide illa diem candidiore notat*, si trova in due passi dei *Numeri*, 22, 110 *et signanda venit candidiore nota?*, e in 27, 4 *Et signanda dies candidiore nota*. Come ben si vede, il testo sembra più simile alla versione ariostesca rispetto a quella originaria di Catullo, che è comunque certamente presente al vertice della genealogia imitativa. In *Num.* 79, 23, un carne dedicato a un amore incestuoso tra padre e figlia, con *et solatium omnium malorum* d'Arco sembra risalire al carne del *passer* (II, 7 *solacium sui doloris*) proprio attraverso le sue imitazioni precedenti, in particolare Ariosto, *carm.* 20, 1 e 8 *Quis solacium [...] Furum pessime es omnium malorum* (Ariosto descriveva in quel caso la *catella puellae*). Da ricordare inoltre che il poeta d'Arco è il personaggio di un'egloga ariostesca secondo S. Carrai 1998, contraddetto da A. Casadei 2004, che ritiene la medesima egloga di mano del d'Arco, e non di Ariosto. Si veda più oltre, per un altro caso di imitazione catulliana filtrata attraverso Ariosto, *Num.* 82.

⁴⁸² Un'analisi puntuale sulle origini e il significato dell'accostamento catulliano *Veneres Cupidinesque* in A. Ghiselli 2005, pp. 129-135.

27, 1-4 Parvulus lusus

Perfer et obdura et legem hanc in amore frequenta:
 perfer et obdura, dii meliora dabunt;
 obdura et patere ut veniat meliore lapillo
 et signanda dies candidiore nota [...] ⁴⁸³.

Il carme VIII, unanimemente ritenuto dichiarazione di rottura definitiva tra Catullo e Lesbia, è intriso della malinconia per il passato felice della relazione e della sofferenza del momento presente: il poeta latino si impone di resistere (*sed obstinata mente perfer, obdura. / Vale, puella. iam Catullus obdurat*, vv. 11-12), senza disperare, ripetendo in epifora il verbo *obdurare* (vv. 11, 12, 19), come per radicare nell'animo una maggior risolutezza. Nel carme moderno il verso 11 è recuperato nell'*incipit* con la coppia di imperativi ripetuti in anafora e variati al v. 3 con *obdura et patere*: si inverte così la struttura retorica di Catullo, che aveva collocato la ripetizione a fine verso. Il d'Arco replica poi *obdura* anche all'inizio dei vv. 11 (*Obdura et patere et legem hanc in amore frequenta*), 50 (*Obdura, infelix: dii meliora dabunt*), 55 (*Obdura, miser, et legem hanc in amore teneto*) e in chiusa, al v. 62 (*Obdura, perfer fortiter et patere*), a mo' di ritornello: contenuto e struttura di VIII, 11 vengono amplificati a costituire una sorta di reticolo che tiene legate le nuove argomentazioni e situazioni. Mi sembra che anche i tempi felici dell'amore ricambiato rievocati da Catullo come ormai appartenenti a un passato irrecuperabile (*Fulsere quondam candidi tibi soles*, VIII, 3) vengano qui richiamati da espressioni che rimandano più direttamente a LXVIII, 148 *quem lapide illa diem candidiore notat* e CVII, 6 *O lucem candidiore nota!*, i giorni splendenti in cui Lesbia si concedeva, giorni che d'Arco proietta in un futuro indeterminato ⁴⁸⁴.

Su tessere linguistiche e strutturali di Catullo si regge dunque un carme che poi segue una strada propria, dopo il chiaro riferimento in *incipit*; l'allusione era sicuramente evidente agli occhi di lettori colti, non viene minimamente celata, anzi ampliata ed espansa con conseguente dissolvimento dell'intenso *pathos* del modello.

⁴⁸³ «Scherzo composto in fanciullezza. Sopporta ed aspetta ed in amore segui sempre questa regola: sopporta ed aspetta, e gli dèi concederanno miglior fortuna; aspetta paziente, finché venga il giorno che imprimerai nella memoria con le parole della fortuna e della gioia».

⁴⁸⁴ Troppo libera mi sembra la sopra citata traduzione di Welber, che peraltro annulla completamente l'aura catulliana, proporrei: «Sopporta e resisti e in amore segui sempre questa regola: sopporta e resisti, e gli dèi ti concederanno tempi migliori; resisti e pazienta, finché venga il giorno da segnare con sassolino migliore e con una pietra bianca». Da notare che al v. 4 *candidior* mantiene il valore oppositivo che aveva in Catullo, per cui vd. A. Ghiselli 2005, p. 164 e A. Ghiselli 2012, pp. 72-84.

L'attacco è quello del c. XLVI, *Iam ver egelidos refert tepores*, dove l'arrivo della primavera, contrapposta ai rigori dell'inverno placati dalle *iocundis... aureis* di Zefiro (v. 3), consente la partenza dalla terra di Bitinia e il sospirato ritorno in patria⁴⁸⁷. In d'Arco però il contrasto è con la calura estiva, soffocante di *Romae... aestuosae*, del tutto sovrapponibile al *Nicaeaeque ager uber aestuosae* di XLVI, 5, che Catullo si appresta a lasciare (la limitata frequenza dell'aggettivo nella poesia latina stringe il legame tra i due componimenti⁴⁸⁸). L'intertestualità catulliana si concentra poi nella descrizione di Sirmione, *insularum ocellus* (v. 8) come in Catull. XXXI, 1-2, *Paene insularum, Sirmio, insularumque / ocelle*, luogo in cui le acque sono solcate dal *fasello*, ovviamente un 'discendente' del *phaselus* del c. IV del *liber*⁴⁸⁹. Ma ancora sul lago si diffondono *iucundos Zephyri... susurros* simili a quelli grazie ai quali in Bitinia si era placato il *furor* dell'inverno (*iocundis Zephyri silescit aureis*, XLVI, 3) e il dio d'amore *praetrepidans... vagatur* come l'animo al momento della partenza (*Iam mens praetrepidans avet vagari*, XLVI, 7, ancora più raro l'uso di *praetrepido*, in poesia solo in Pers. 2, 54, cfr. ThesIL s. v. *praetrepidus*). La dichiarata dipendenza da Catullo si arricchisce di ulteriori echi nel finale: i *mellitos ocellos* di Lalage si allineano ai *mellitos oculos* di Giovenzio di XLVIII, 1, da cui è tratta anche la chiusa *cum donavero basiationem / arridis tibi densiorem aristis* (cfr. XLVIII, 5-6 *densior aridis aristis / sit nostrae seges osculationis*). Si noti come l'amore omoerotico catulliano fornisca materiali al pari di quello per Lesbia, pur essendo il carne del d'Arco rivolto a una fanciulla. Ovviamente, il modello catulliano non è l'unico: per esempio è molto interessante evidenziare il nesso *aestas siticulosa*, che figura solo nei *Carmina*

⁴⁸⁷ In questo caso l'imitazione catulliana «dichiarata fin dal primo emistichio» è evidenziata da M. Welber 1999, p. 103.

⁴⁸⁸ *Aestuosus* si trova in Pacuv. *trag.* 102-103 R.³; Plaut. *Bacch.* 471; *Truc.* 350; Catull. VII, 5; Hor. *carm.* 1, 22, 5; 1, 31, 5; 2, 7, 16; *epod.* 3, 18; 16, 62; *Priap.* 75, 11, ma non sempre col significato di 'torrido, rovente' per cui cfr. ThesIL s. v. *aestuosus*.

⁴⁸⁹ *Phaselus*, il termine, che rinvia chiaramente al celebre carne catulliano, uno dei più frequentemente imitati anche nella seconda metà del Cinquecento, si ritrova in *Num.* 354 a Giovanni Fruticeno, futuro editore della raccolta, nel corso di una descrizione delle località del lago di Garda, attraversato appunto sul fasello catulliano: vv. 20-25 *Nos Pischeria, nos Disentianum / phasello celeri vehet per undas, / puppi cedere nescio phasello, / seu remis opus aut volare velis. / Mox cernes patriam Catullianam, / piscosae prope Syrmionis arcem [...]*, in cui vi è un altro conio catulliano ai vv. 51-52 in *linquentibus stagnis*. L'intertestualità catulliana del carne 354 è già stata messa in evidenza da M. Welber 1999, p. 104, che si chiede se «una riflessione più attenta ed una ricostruzione precisa dell'itinerario poetico di Nicolò mostrino che episodi di questo tipo, così strettamente dipendenti dal modello, esprimono non un "modo" ma un "tempo" dell'imitazione, e appartengono a una fase giovanile o di apprendistato piuttosto che ad un gusto e a una scelta di stile, destinati a essere superati nella maturità». Mi sembra che questo quesito risenta di un'impostazione esegetica secondo cui l'imitazione, specie se alquanto 'stretta', è ritenuta negativa o meglio 'immatura', 'giovanile'; lo stesso discorso si è spesso fatto per esempio per Ariosto, evidenziando l'evoluzione della sua tecnica allusiva dai *carmina* al *Furioso*. A me pare che non da tutti i poeti ci possa attendere lo stesso tipo di 'sviluppo': soprattutto nel caso del d'Arco e per *carmina* brevi in latino, destinati a una ristretta cerchia di amici e non a un ampio pubblico, l'intrico dei rimandi intertestuali potrebbe essere espressione della volontà dell'autore non solo in giovinezza.

Priapea (63, 3)⁴⁹⁰. Non si è ancora riflettuto a dovere su come venissero letti e quale fosse la percezione dei *Priapea*, né se fossero considerati un modello fruibile sullo stesso piano del Catullo sconcio o di Marziale.

L'analisi finora condotta consente di arguire quanto nei carmi d'amore dei *Numeri* siano frequenti i giochi linguistici ideati sulla base di spunti catulliani (a volte anche stereotipati) o le reminiscenze vere e proprie, perciò mi limito a mostrarne solo qualche altro esempio significativo, senza dilungarmi su ogni singolo contatto.

In alcuni carmi per Flavia Nicolò ripropone le dicotomie amore-odio (cfr. Catull. LXXXV) e *amare-bene velle* (Catull. LXXII, 8).

28. Flaviae

Postquam me odisti, mea Flavia, semper et odi
me miserum, potui nec bene velle mihi.
Namque illi mihi nulla fides praestatur, et illum
non amo quem odisti, Flavia amata mihi⁴⁹¹.

Non c'è in questo caso stretta dipendenza tra testo moderno e antico, perché differente è la situazione che viene descritta, con il poeta che arriva a detestarsi a causa dell'odio della fanciulla nei suoi confronti; eppure il sostrato del lessico amoroso di Catullo è evidente, come è evidente l'emulazione della raffinata costruzione di antitesi che si intrecciano nel carme.

Ancora rivolgendosi alla medesima Flavia, probabilmente in un periodo di non perfetta armonia tra i due amanti, Nicolò riscrive alcuni versi del carme LXXII, in particolare gli ultimi due *iniuria talis / cogit amare magis, sed bene velle minus*, e il sintagma *impensius uror* del 5⁴⁹².

39.

Flavia, amarem ego te plusquam cor, plusquam et ocellos
si me et amares ut nata patrem atque virum:
sed quoniam ex animo proprie nil sentio amari
non ideo haud amo te, at cogor amare minus.
Quare, si sapias, ut de te impensius urar, 5
incipies et amare et magis atque magis,
ne neglectus ego aut aliam mihi comparem amicam

⁴⁹⁰ Sull'influenza dei *Carmina Priapea* si vedano soprattutto il capitolo dedicato ai *Priapea* del *Catalogus translationum et commentariorum*, F. R. Hausman 1980, e la tesi di dottorato di H. E. Elomaa 2015, che offre indicazioni preliminari sulla riscoperta e l'attribuzione della raccolta dei *Priapea* tra Umanesimo e Rinascimento (Boccaccio giocò un ruolo di primo piano, *ibid.*, p. 8). Numerose sono le influenze di questi carmi sugli autori comico-burleschi, sia nel caso della poesia volgare che per quella neolatina.

⁴⁹¹ «A Flavia. Da quando hai preso a odiarmi, Flavia, anch'io mi odio - infelice qual sono - e non so più voler bene a me stesso. E infatti, mia amata Flavia, non posso in alcun modo stimare né amare qualcuno che tu odi».

⁴⁹² Nel v. 5 di d'Arco *impensius urar* è accostato, nel primo emistichio, ad un sintagma preso da Catull. XXXV, 7: *quare, si sapiet*.

aut aliam quae me diligit et cupiat:
 huic quicquid poterunt omnes benedicere amantes
 aut facere, haec a me dictaque factaque erunt. 10
 Invida tu interea insano capieris amore,
 cumque tuis vives libera adulteriis.
 Hoc tamen, o superi, aspiciate et miseremini utrumque:
 reddite et illam mi pro pietate mea,
 aut hanc conciliate et non dissolvite; possum 15
 non desistere amare omnia si paterer⁴⁹³.

Tuttavia, mentre il carme di Catullo si collocava dopo una frattura della relazione dovuta a un tradimento subito⁴⁹⁴, qui l'adulterio non è ancora avvenuto, si tratta solamente di un sospetto del poeta nei confronti di Flavia, a causa del quale egli è costretto ad *amare minus*. Non esiste qui la sensibilità del testo catulliano in cui si marcava la differente dimensione psicologica di amare e voler bene, condannati ad avere traiettorie opposte nel momento del dissidio (non sarà un caso che d'Arco usi sempre *amare* precisato da avverbi, mai *bene velle*). Non emergono neppure la passione struggente e il sentimento profondo veicolati nel *liber* da altre espressioni pur recuperate e trasformate da Nicolò: per *amarem ego te... plusquam et ocellos*, v. 1, si vedano come corrispondenti *quem* [scil. *passer*] *plus illa oculis suis amabat*, III, 5 e *Ni te plus oculis meis amarem, iocundissime Calve*, XIV, 1; per *huic quicquid poterunt omnes benedicere amantes / aut facere, haec a me dictaque factaque erunt* (vv. 9-10) confronta *nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt / aut facere, haec a te dictaque factaque sunt* in Catull. LXXVI, 7-8; per *Hoc tamen, o superi, aspiciate et miseremini utrumque: / reddite et illam mi pro pietate mea*, vv. 14-15, si notino i versi del medesimo carme LXXVI di Catullo, 19 *me miserum aspiciate* [scil. *o di*] e 26 *O di, reddite mi hoc pro pietate mea*. E la richiesta finale, che pone Flavia in alternativa e sullo stesso piano dell'altra donna ricercata a compensazione del suo tiepido sentimento, conferma inequivocabilmente l'assenza di un profondo coinvolgimento dell'autore come amante disperato.

Un epigramma in distici, il cui destinatario non è specificato, sembra chiosare la poesia precedente, e possiamo forse supporre che fosse anch'esso rivolto alla medesima Flavia. La

⁴⁹³ «Ti amerei, Flavia, più del mio cuore e dei miei stessi occhi, se anche tu mi amassi come una fanciulla ama il padre e lo sposo: ma sento di non essere amato con la dovuta sincerità; non è che non ti amo, ma sono costretto a volerti sempre meno bene. Se tu fossi accorta, prenderesti ad amarmi sempre di più, per farmi invaghiare follemente di te e per evitare che io - così disprezzato - andassi a cercare un'altra amichetta od una donna che mi amasse e mi desiderasse davvero: per costei io potrei dire e dare tutto il bene che dicono e fanno i veri innamorati. E tu intanto ti abbandoneresti per ripicca a qualche amore sconsiderato, e vivresti le tue scappatelle senza alcun rimorso. Voi, dei superni, volgete lo sguardo a questa vicenda e abbiate compassione per tutt'e due: restituitemi quella donna come premio per la mia fedeltà, oppure legatemi a questa e non toglietela mai: se potessi sopportare tutto potrei continuare ad amare».

⁴⁹⁴ Cfr. A. Fo 2018, pp. 1052-1053.

fanciulla sembra non essere davvero innamorata del poeta, che, amando invece perdutamente, non si sente di abbandonarsi alla passione. Ovviamente, un messaggio così universale poteva ben essere rivolto a destinatari differenti a seconda della situazione: si tratta di un'altra delle caratteristiche della poesia di d'Arco che emerge anche grazie alle modifiche autografe applicate sul manoscritto, dove i destinatari dei carmi vengono talvolta sostituiti grazie al carattere eminentemente letterario dei versi.

93.

Nec volo, nec possum, si vellem, perditte amare
 illam quae me ipsum non amat ex animo;
 at contra non possem illam nisi perditte amare
 quam pariter nostri mutua cura tenet.⁴⁹⁵

Il nesso *perditte amare* si trova solamente in due carmi di Catullo, XLV, 3 e CIV, 3 (ma cfr. anche *perditto amore* in XCI, 2) ed è riconosciuto come marca neocatulliana già prima dei *Numeri*, perché viene utilizzato come tale anche da Ariosto in due carmi, 7 e 49, che abbiamo già analizzato in precedenza⁴⁹⁶. Tuttavia, mentre nel *liber* Catullo sottolineava con l'avverbio l'abbandono totale alla passione, in questo caso d'Arco afferma il contrario, ovvero di non poter cedere completamente nel caso in cui non si veda perfettamente ricambiato, diversamente da quanto avviene di frequente nei canti elegiaci classici, dove il poeta amante si deve fare *servus amoris* della donna secondo il canone del genere letterario⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ «Non voglio, ma, anche se volessi, non potrei amare perdutamente una donna che non amasse me con tutta l'anima; e del pari non potrei che amare perdutamente una donna che davvero avesse per me lo stesso sollecito amore».

⁴⁹⁶ Sulla discussione dei rapporti tra d'Arco e Ariosto, si veda la nota *supra*.

⁴⁹⁷ Per completezza sono da menzionare alcuni altri carmi d'amore con saltuari riferimenti al *liber*, ma già evidenziati dalla critica: in particolare il carme 13, *ad lectum amicae bononiensis*, intriso di stilemi e forme catulliane, è compreso nell'antologia di G. Parenti 2020, pp. 1260-1264, dove si afferma nell'introduzione al carme che «questi distici, il cui afflato dolente si ispira ai sentimenti di rimpianto e di rivalsa del Catullo più deluso, specialmente quello del carme 68, scritto in risposta al 'conscriptum lacrimis epistolium' (v. 2) dell'amico Allio, prendono tuttavia lo spunto dall'apostrofe al letto di Properzio II, 15, 1-2». Si veda inoltre l'*imitatio* *Areosti* del carme 25 *dulces lachrimulae meae puellae*, dove il conte d'Arco compie un'operazione sostanzialmente opposta rispetto ai volgarizzamenti dal latino sempre più diffusi nel Cinquecento: egli traspone le ottave 64-66 del canto XI del Furioso, sul pianto di Olimpia, in versi latini. Nel verso che apre l'*imitatio* vi è probabilmente la presenza implicita del primo verso del carme del *passer*, *Passer, deliciae meae puellae*. L'imitazione ariostesca era già stata riconosciuta nelle edizioni di Comini 1718, Volpi 1739 e di Z. Betti 1762. Citiamo inoltre come carmi amorosi con presenze catulliane il c. 1, con l'aggettivo catulliano *febriculosus* e il τόπος dei mille baci, presente poi anche nel c. 34; il 116, in cui il poeta gode della donna amata in un sogno e si risveglia, particolarmente eccitato, per scrivere un carme a un amico e condividere l'esperienza notturna (*incipit* del carme, *O nox candida semper et serena*, è chiaramente rimodellato su Properzio, II, 15 *O me felicem! O nox mihi candida!*). In quest'ultimo si nota la concretezza oscena di molti carmi d'amore del d'Arco, che ne causò la censura nelle edizioni settecentesche. Sul sogno erotico nella lirica rinascimentale si vedano S. Carrai 1990 e E. Milburn 2014.

Verum haec spes superest meo dolori
 quod - si quis deus est mihi advocatus, 30
 paucis si mihi dii favent diebus -
 rursus me referam ad meam puellam.
 Tunc risus profugi cachinulique
 et mecum hic aderunt mei lepores,
 lepores mihi quos dedit Cupido. 35
 Tu mellita labella mordicabis,
 et mellita labella mordicabo;
 tu sugges mihi lingula liquorem,
 et suggam tibi lingula liquorem;
 tu mi denticulis notam relinques 40
 impressam, et tibi dentibus relinquam;
 et tu basia mille, ego et ducenta
 et mille in roseis genis relinquam,
 et te basiolis remunerabo.
 Duces stamina, ducam ego ad lucernam: 45
 hibernis quoque noctibus recensens
 fabellas vigilabo et ociosus
 sorbillabo merum Thyonianum
 suavi nectare dulcius deorum.
 Iucundum mihi tu dabis liquorem 50
 unguentum et capiti et rosam ac amomum,
 cincta et tu caput aebrium corona:
 ut cum multa biberimus superque
 potaverimus, illa nesciamus⁵⁰⁰
 quae fecerimus in toro aebriosi 55
 nec nutrix sciat aut meus minister.
 Tu casta interea et pudica vive:
 at vos ite procul, mutoniati,
 columbis Paphiis salaciores;
 quod si quis furor in meam puellam 60
 aut si vos mala mens aget scelestos,
 dii dent tot mala totque totque totque
 ut nec vos moveatis incitatos
 possitisve rudes movere lumbos,
 sed currant raphani, et libidinosi 65
 rumpat diva Venus caput Priapi⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Su questo verbo, *nesciamus*, si è soffermato O. Portuese 2011, p. 149, n. 68, sulla scorta di M. Welber 1999, p. 106, per discutere della «questione delle fonti catulliane adottate da Nicolò d'Arco: considerato, infatti, che il poeta tende a citare, il più delle volte, pedissequamente i versi catulliani, non si può escludere che laddove egli sembri rielaborare in modo personale alcuni carmi del *liber*, in realtà citi secondo precisi mss. o edizioni catulliane cui potrebbe aver avuto accesso». In sostanza, rimane difficile da stabilire quale edizione utilizzasse il poeta, che sicuramente poté accedere a diverse di esse nel corso del tempo: l'ipotesi di Portuese riguardante la Trincavelliana del 1535, avanzata dopo l'analisi del c. 78 di d'Arco, sarebbe valida esclusivamente per l'ultimo decennio di produzione del poeta. Il verbo *nesciamus* deriverebbe da Catull. V, 11, *ne sciamus*, riportato come parola unica, *nesciamus*, in OGR e in una serie di manoscritti elencati da Portuese, ma non nelle edizioni aldine, che hanno il corretto *ne sciamus*, né appunto nella Trincavelliana, che propone *ne sciantur*. Questa forma *nesciamus* di d'Arco è presente anche nel secondo carne per i *Martinalia*, 91, 38, che ha diverse altre tessere catulliane completamente decontestualizzate rispetto agli ipotesti: si notino almeno l'*inger* di cui ho discusso sopra, al v. 3; *scortillum* v. 19 e *flosculum* al v. 23. Mi sembra inoltre che non sia stato notato altrove che i due componimenti di d'Arco dedicati ai *Martinalia*, 36 e 91, abbiamo come ipotesto primario Pontano, *hendec.* 1, 17, *sodales invitat ad Martinalia*, un carne che fornisce numerosissimi altri spunti.

⁵⁰¹ «A Flavia di Pavia. Dolce Flavia, splendore di tutte le fanciulle d'Italia, e di quante sono e di quante saranno: dolce Flavia, amata quanto mai è stata amata né lo sarà nessun'altra fanciulla, come sono triste nell'abbandonare

La lode di Flavia con cui si apre il componimento è scritta interamente con linguaggio catulliano, dal nesso *quot sunt et erunt*, presente in diversi carmi del *liber*, in particolare XXIV, 2-3 per Giovenzio e XLIX, 2-3 per Cicerone, ai versi *tantum amata quantum / dilecta est nec amabitur puella*, recuperati quasi alla lettera da XXXVII, 12 *amata tantum quantum amabitur nulla*, un carne d'invettiva violenta contro Egnazio. Questo rivale di Catullo, che si gode Lesbia, un tempo sua, insieme con altri *contubernales*, viene duramente attaccato: Nicolò, come spesso, mescola allusioni linguistiche inserendole in contesti differenti da quello di partenza e ci offre un'ulteriore dimostrazione del suo manierismo, scrive letteralmente 'alla maniera di Catullo', sebbene poco rimanga di Catullo eccetto la veste linguistica. Continua con l'immissione di altre due tessere ai vv. 9-10: riprende prima Catull. XXVIII, 2 *sarcinulis et expeditis*, poi mette in scena un faselo veloce, come quello del carne IV di Catullo, che diceva di essere *navium celerrimus* (v. 2). Dal carne XXXII Nicolò trae il nome di Ipsitilla⁵⁰², compagna del suo amico, e il sintagma *continuas fututiones* (v. 8), mentre da XXXV, 12 viene trascritto parola per parola *deperit impotente amore*, che troviamo al v. 24. E ancora potremmo richiamare l'attenzione su *optato quoque lectulo acquiescet* (v. 16) che ricorda la soddisfazione di Catullo al suo ritorno a Sirmione dalla Bitinia (XXXI, 10 *desideratoque acquiescimus lecto*). Non sembrano invece 'prelievi' da carmi specifici i comparativi che si affollano ai vv. 25-26, pur essendo chiaramente una *signature* catulliana al pari dell'aggettivo *lepidos* e dei sostantivi

la città di Pavia, lasciando col cuore in gola questo bel viso! Ma ora il mio poeta, il mio amico, mi riporta nella patria del mio Catullo; abbiamo legato ben bene il nostro piccolo bagaglio ed ora partiamo su una svelta barchetta che solca il Po. A dire il vero, il mio amico va con migliori auspici a rivedere il caro padre: vedrà Silvano e le divinità della patria, ma potrà anche riabbracciare la dolce Ipsitilla, ed averla nel letto del loro amore, e godersi una scopatina dopo l'altra. Lo accoglierà la donna procace, e saprà lei come scaldare il suo uomo stanco ed un po' incerto. Se le notizie che ho non sono false, la cara Ipsitilla ha già sciolto gran voti a Venere ed a Cupido, implorando che le sia restituito l'uomo per cui muore di passione. Chi più fortunato e più felice di lui; chi più triste di me, più basito, che non ho bene né speranza mentre lascio la dolcezza del mio amore? Al dolore sopravvive una sola speranza: tornerò - se un dio mi soccorre, se gli dèi per pochi giorni mi sono favorevoli - dalla mia fanciulla. Allora torneranno con me dall'esilio i sorrisi ed i lazzi, ed anche quelle dolci facezie che mi insegnò Cupido. Tu morderai dolci labbra, ed io morderò labbra di miele; con la lingua tu suggerai il mio zucchero, ed io il tuo; mi lascerai l'impronta dei tuoi dentini, ed io a te; tu mi donerai mille baci, ed io duecento, e poi mille ne deporrorò sulle tue gote di rosa, e con essi ti saprò ricompensare. E consumeremo lucerne e stoppini, e nelle notti d'inverno veglierò rinarrando tante storie e centellinando quel vino Tionio, buono più del soave nettare degli dèi. Avrai per me dolci liquori, ed unguenti per il mio capo, e la rosa e l'amomo, e nell'ebbrezza anche il tuo capo sarà incoronato: e quando avremo bevuto tanto e bene scopriremo di aver dimenticato quel che - ebbri - abbiamo combinato nel letto: non lo saprà la tua nutrice, e nemmeno il mio servo. Nell'attesa, ti chiedo di vivere in casto riserbo: e statele lontani voi, pretendenti cazzoni più lussuriosi delle colombe di Pafo. E se mai qualche bollore o qualche desiderio perverso vi condurrà - scellerati - a bramare la mia fanciulla, voglio che gli dèi vi acciaccino con tanti mali che non possiate muovervi nemmeno sotto la sferza, e che s'inchiodino in un solo pezzo quei vostri lombi sgraziati: guizzino i rafani, e Venere spacchi la testa a quei vostri cazzi assatanati».

⁵⁰² Il nome presente al v. 1 del carne XXXII, oggi abitualmente letto Ipsitilla, ha notevoli problemi di tradizione nei manoscritti più antichi (cfr. catullusonline.org: ipsi illa O : ipsi thili G : ipsi thila RmG²) era abbastanza stabile nei testi disponibili per Nicolò a inizio Cinquecento, e solo nei secoli successivi vi saranno ulteriori congetture a riguardo.

cachi(n)nuli (un diminutivo assente in Catullo, ma presente in Pontano, *hendec.* 1, 18, 16, e dunque nel linguaggio della poesia neocatulliana) e *lepores*⁵⁰³. Dallo stesso Pontano, *hendec.* 1, 11, 26-28 proviene l'immagine del segno lasciato dai denti sulle labbra, a dimostrazione di quanto il maestro della corte aragonese fosse ritenuto degno di essere collocato al fianco di Catullo nell'ottica dell'intertestualità, oltre che nelle dichiarazioni di poetica iniziali.

Anche le scene di gioco amoroso dei vv. 36-43 hanno tutte la loro matrice nel *liber: labella mordebis* in VIII, 18; l'aggettivo *mellitus* si trova tre volte in Catullo, l'ormai scontato *topos* dei mille baci (carne V) qui è seguito dalla riscrittura parodica dei vv. 53-55, dove ai baci vengono sostituiti i bicchieri di vino (uno stravolgimento attuato in maniera assai più radicale in *Num.* 36, per cui vedi *supra*, in cui troviamo anche due versi quasi uguali, 11-12, *ut quum multa biberimus superque / potaverimus illa, dormiamus*, e il raro appellativo *Thionianus*). Se *mutoniati* sembra neologismo di Nicolò e le colombe di Pafo figurano solo in Marziale, *epigr.* 8, 28, 13, subito dopo si accumulano altri riferimenti a Catullo: da XIV, 6 *di mala multa dent e movere lumbos*, da XVI, 11, infine la *iunctura currant raphani*, derivante da XV, 18-19 *quem [scil. Aurelium] attractis pedibus patente porta / percurrent raphanique mugilesque!*, una delle più violente e scurrili invettive contro Aurelio, seduttore impertinente di *pueri*, che potrebbe insidiare anche il ragazzino del Veronese.

Se ne conclude che pure questo componimento assume le caratteristiche del centone, perché l'autore si è ingegnato nel ritagliare e ricucire emistichi o versi ben poco modificati rispetto all'originale, inserendoli in un sistema metrico catulliano, il falecio, e in situazioni catulliane, distinte in due differenti fasi, elegiaca la prima, d'invettiva la seconda.

Si trovano nei *Numeri* pure carmi riguardanti momenti di dissidio, in cui Nicolò si lancia in pesanti insulti nei confronti dell'amata, ricorrendo spesso al linguaggio osceno presente in alcune sezioni del *liber* catulliano.

57. scazon

Puella inepta, desinas superbire,
 quae me tuo ex amore perditum ducis
 et exfututa contines tuos vultus!
 Non te sequor nec amplius miser vivo:
 at tu superba me rogabis invitum
 meumque utraque vinciens manu collum,
 iam facta blanda, desines superbire.
 Ego obstinatus ut silex mari vasto
 tuas nec ipse sentiam preces, surdus⁵⁰⁴.

5

⁵⁰³ Va segnalato nel complesso l'accumulo dei diminutivi: *puellularum*, v. 2; *languidulum*, v. 19; *cachinulis*, v. 33, *labella*, vv. 36-37; *lingula*, vv. 38-39; *denticulis*, v. 40; *basiolis*, v. 44.

⁵⁰⁴ «Versi scazonti. Basta con queste vanterie, sciocca ragazza presuntuosa che pensi di avermi irretito nel desiderio di te, e fai la mammoletta dopo che tutti t'han trombata! Non ho voglia di te, né intendo vivere nella nostalgia. Tu,

La struttura metrica giambica è identica a quella di Catull. VIII, sul cui primo verso, *Miser Catulle, desinas ineptire*, è variato il v. 1, *puella inepta, desinas superbire*: nel momento in cui rivela l'allusione, d'Arco prende le distanze ribaltandone il messaggio e lanciando il lettore nel nuovo contesto d'invettiva. Lo scazonte si presentava come «principalmente orientato a composizioni aggressive, eventualmente aperte anche a scelte volgari o violente. Catullo lo trasforma in uno strumento di accorata espressione della propria sofferenza sentimentale»⁵⁰⁵. Il d'Arco compie sostanzialmente il percorso inverso, restaurando la funzione originaria del metro. Quasi tutti i versi del carne VIII vengono caricati di un significato opposto a quello del modello: al v. 2 non è il poeta che vuole imporsi l'allontanamento dall'amata (*et quod vides perisse, perditum ducas*, VIII, 2), ma è la fanciulla a dover prendere atto di una situazione di fatto; al v. 4 il secondo emistichio, quasi identico a Catull. VIII, 10 *nec miser vive*, non mostra il poeta che si rivolge accuratamente a se stesso, ma comunica alla ragazza direttamente la sua avvenuta emancipazione; al v. 5 *me rogabis invitum*, altro emistichio ripreso da Catull. VIII, 13, *nec rogabit invitam*, il rifiuto è del poeta, non della donna. Al v. 7 la ripetizione dell'iniziale *desinas superbire* chiude ad anello il monito (così anche la seconda parte del c. VIII: *sed obstinata mente perfer, obdura*, v. 11 e *At tu, Catulle, destinatus obdura*, v. 19), poi al v. 6 s'insinua la reminiscenza di un carne diverso, XXXV, 9-10 *manusque collo / ambas iniciens*. Ma la vera violenza dell'invettiva sta tutta in *exfututa* al v. 3, anche questo prestito catulliano, scurrile oscenità che indica l'“essere stremati dagli eccessi del sesso”. Il termine è rarissimo, solo in Catull. VI, 13 a indicare la malcelata sessualità straripante di Flavio e in *Priap.* 26, 7. Con espressione analoga Catullo insulta anche Ameana (*puella defututa*, XLI, 1), l'amica di Mamurra, e Mamurra stesso (*diffututa mentula*, XXIX, 13).

L'intera costruzione del carne è attentamente curata e congegnata sulla filigrana dell'ipotesto catulliano, eppure le differenze di contenuto e di tono sono sostanziali: il lamento

fidando nelle tue arti, mi provocherà gettandomi le braccia al collo: ed infine ti placherai, e ti farai sempre meno scontrosa. Ma io non sentirò le tue invocazioni, duro come uno scoglio piantato in mezzo al mare». Trascrivo per una volta anche il testo completo del c. VIII di Catullo perché si possano cogliere risponderne e opposizioni con una lettura non frammentata: *Miser Catulle, desinas ineptire, / et quod vides perisse, perditum ducas. / Fulsero quondam candidi tibi soles / cum ventitabas, quo puella ducebat / amata nobis, quantum amabitur nulla! / Ibi illa multa tum iocosa fiebant, / quae tu volebas nec puella nolebat. / Fulsero vere candidi tibi soles. / Nunc iam illa non vult: tu quoque, inpotens, noli / nec, quae fugit, sectare nec miser vive, / sed obstinata mente perfer, obdura. / Vale, puella. Iam Catullus obdurat / nec te requiret nec rogabit invitam. / At tu dolebis, cum rogaberis nulla. / Scelestas, vae te! quae tibi manet vita? / Quis nunc te adibit? cui videberis bella? / Quem nunc amabis? cuius esse diceris? / Quem basiabis? cui labella mordebis? / At tu, Catulle, destinatus obdura.*

⁵⁰⁵ A. Fo 2018, p. 439.

malinconico e struggente del Veronese lascia il posto alla recriminazione, convogliata anche dal metro, ricondotto alla sua originaria aggressività.

In altri casi Nicolò non varia il contesto d'invettiva catulliano, ma lo applica a nuove situazioni, come nel caso dei faleci a Neera, che ne offendono pesantemente il marito:

38. Ad Neeram

Non saevum Boream times, Neera,
horrorem aut Zephyri Favoniumve,
sed ventum horribilem tui mariti
pinguis, sordiduli atque pestilentis⁵⁰⁶.

Il modello, come già indicato dal Welber⁵⁰⁷, va cercato nel carme XXVI di Catullo, ben evidente anche a una occhiata superficiale nell'elenco dei venti (v. 2 *Favoni*, v. 3 *Boreae*) e soprattutto nel *pestilentem* che chiude il carme antico così come quello moderno⁵⁰⁸. I venti del v. 3 del carme XXVI di Catullo (*nec saevi Boreae aut Apheliotae*) si ritrovano anche in *Numeri* 205, 44 (*vim Boreae nec Apeliotae*), nell'ultimo verso di un carme in onore della poetessa Veronica Gambarà. Non a caso in questo breve epigramma d'invettiva contro il coniuge di Neera il d'Arco sceglie di non riproporre *Apheliotae*, tecnicismo della lingua alta assunto da Catullo per elevare il tono⁵⁰⁹ prima dello scarto antitetico finale, perché tale intento è assente nel poeta moderno. Il lessema risulta adatto a una lode della Gambarà, ma non a un carme scottico. Si noti come in questo caso Nicolò non si dilunghi in molteplici amplificazioni: mantiene un'estensione limitata e varia finemente l'elenco dei venti (Borea accompagnato da aggettivo, Zefiro a specificare *horrorem*, Favonio isolato); la scissione dell'incisivo nesso catulliano *o ventum horribilem atque pestilentem* è compensata dalla sequenza dei tre aggettivi finali, *pinguis, sordidulus e pestilens*, a caratterizzare il marito di Neera.

Non mancano ingiurie lanciate contro poeti o artisti scadenti, colpevoli di aver pubblicato scritti indegni, con una ripresa formale dei medesimi contesti in cui Catullo si lanciava in violenti attacchi contro versi ineleganti. L'intertestualità usata nei *Numeri* in questi casi è per lo più lineare, ovvero i luoghi allusi provengono da contesti estremamente simili, con poche eccezioni a dimostrazione, ancora una volta, della capacità combinatoria del poeta. In un caso il destinatario è elogiato solennemente da Nicolò, che lo fa emergere al di sopra della

⁵⁰⁶ «A Neera. Non hai da temere, Neera, la sferza di Borea, il brivido di Zefiro né di Favonio: paventi invece il vento raccapricciante che esala quel tuo marito grassoccio, sporchino e scoreggione».

⁵⁰⁷ M. Welber 1999, p. 103.

⁵⁰⁸ Catull. XXVI: *Furi, villula nostra non ad Austri / flatus opposita est neque ad Favoni / nec saevi Boreae aut Apheliotae, / verum ad milia quindecim et ducentos. / o ventum horribilem atque pestilentem!*

⁵⁰⁹ Cfr. M. Lenchantin 1928, *ad loc.*

massa di poetastri che infestano l'età contemporanea. Alla lode dell'amico si unisce dunque la deplorazione del cattivo gusto letterario assai diffuso.

163 - Ad Fiaeram

O naturae opus absolutum utrinque,
 (Fiaera...) pater eruditionum
 et spes unica iam labantis aevi,
 num te non miseret pudetque saeculi,
 saeculi ranciduli atque pestilentis, 5
 cum tot conspicias malos poetas
 inflatos, rigidos, licentiosos,
 tot malos medicos superbienteis
 passim incedere per fora et theatra
 et versu obstrepere ut protervus anser, 10
 miscere et populo malum venenum?
 Hos Manto veneratur, hos salutat,
 eblanditur et elevat stupetque:
 illorum caput osculantur omnes.
 At tu - quod male habet tuos amicos, 15
 quod me ipsum excruciat magis magisque -
 una cum lepidis tuis libellis
 despectus populo et iaces sepultus,
 invisus quoque saeculo infaceto.
 Cogaris vacuus domi latere 20
 et scombris tua scripta dant cucullos
 cum damno opprobrioque litterarum;
 commentaria mugiles <hal>escunt,
 damnum et pauperiem librariorum.
 Haec cernes, Aretine, et oscitabis?⁵¹⁰ 25

Battista Fiera era un umanista di origine mantovana attivo nella prima metà del Cinquecento, non di grande fama né molto apprezzato in vita⁵¹¹, ma evidentemente in stretto contatto con Nicolò ed elogiato anche con un breve epigramma funebre in *Numeri* 298. Il nostro si scaglia contro la volgarità letteraria del periodo, a causa della quale Fiera rimane invisibile ai più e detestato da un secolo privo di buon gusto (vv. 18-19). Per la lode iniziale l'autore stravolge il falecio catulliano *Aureli, pater esuritionum* (XXI, 1), con la sostituzione del nome ma soprattutto del termine in clausola: come nel carme 206 per Cornelio Agrippa, al posto del

⁵¹⁰ «Al Fiera. Ahi, Fiera, capolavoro sublime della natura, padre di tutte le arti, unica speranza di una generazione che vacilla e sembra tramontare, non provi pietà e vergogna per questo tempo, un tempo ormai marcio e nauseante, al vedere tanti pessimi poeti, tronfi, impettiti e volgari, tanti pessimi medici presuntuosi pavoneggiarsi per piazze e teatri, gli uni a declamar versi starnazzando come oche rabbiose e gli altri a propinar alla gente pestiferi veleni? Mantova li rispetta e li onora col saluto, li copre di attenzioni e li innalza entusiasta fino al cielo: sulle loro teste tutti fan piovere baci. Tu invece - e questo fa male ai tuoi amici, ed io ne soffro ogni giorno di più - giaci sepolto insieme ai tuoi libri arguti, disprezzato dal popolo e odiato da questa generazione insulsa. Stai chiuso senza un soldo in casa tua, mentre i tuoi scritti vanno ad incartare gli sgombri, a danno e vergogna della cultura; i tuoi commenti fanno ingrassare i muggini, e gli editori ne hanno danno e miseria. Tu vedi tutto questo, Aretino, e continui a sbadigliare?».

⁵¹¹ Su questo personaggio si veda la voce a cura di A. Asor Rosa 1997.

feroce *esuritio* troviamo *eruditio*, a lode dell'abilità retorica e poetica di Fiera⁵¹². Metricamente identici e foneticamente molto simili, ma opposti per il significato, nell'inevitabile accostamento dei due termini si produce un bisticcio, ovvero si configura uno stratagemma retorico che non poteva sfuggire ai lettori dei *Numeri*. Bisogna però ricordare che lo stato attuale del testo, basato sul manoscritto Ashburnhamiano-Laurenziano 266, vede i primi due versi del carne espunti, con precedente sostituzione di *Pomponi* a *Fiaera*, e rimpiazzati a margine da un altro distico, privo della reminiscenza catulliana. Evidentemente in un secondo momento il poeta volle cambiare destinatario del carne ed eliminò la marca catulliana, non sappiamo se per un mutato gusto poetico o per ragioni contingenti determinate proprio dal carattere del nuovo dedicatario. Sappiamo che Battista Fiera morì nel 1538, a nove anni dall'edizione mantovana dei *Numeri*, in cui si trova una versione differente dei primi versi rispetto a quella del manoscritto:

Pomponi, decus Atticae Minervae / et naturae opus absolutum utrinque Mantova, 1546

Fiaera pater eruditionum / et spes unica iam labantis aevi - Ashburnhamiano

Possiamo dunque ipotizzare che la forma originaria del carne fosse più spiccatamente catulliana e rivolta a un poeta ancora vivente, sebbene non in auge, per glorificarne l'operato e contrapporlo al gusto corrente; in un secondo momento, forse dopo la morte di Fiera o più probabilmente dopo un dissidio tra i due⁵¹³, l'*incipit* fu variato e il destinatario cambiato in un Pomponio, medico di professione, non meglio identificato⁵¹⁴.

In ogni caso l'intertestualità catulliana non è limitata al primo distico, ma si estende attraverso tutto il carne: oltre ai *lepidis libellis* del v. 17 e al *saeculo infaceto* al v. 19, sintagmi

⁵¹² La stessa espressione d'elogio *pater eruditionum* è attribuita per la terza volta nel c. 380 a Girolamo Fracastoro, in un carne fondato sul lessico catulliano secondo le medesime forme già trovate e analizzate in precedenza. Oltre alla sostituzione di *eruditio* a *esuritio*, troviamo infatti al v. 15 *faucibus e tenebricosae / mortis*, che rievoca l'*iter tenebricosum* percorso dal *passer* di Lesbia al c. III; inoltre, la gloria militare di Völs, di cui si parla nel carne, è garantita dai versi del Fracastoro, secondo una formula che allude a Virgilio o a Gallo e già vista altrove nei *Numeri*: vv. 24-25 *Longo tempore post, tua papyro, / clarorum volitet virum per ora*. Su questo carne e sulle sue implicazioni storico-politiche, ma non sull'imitazione catulliana, si veda F. Cairns 1995, p. 25 e note 50, 51 su Völs.

⁵¹³ Riguarda infatti sempre Battista Fiera, ma ha toni ben meno encomiastici il carne 188 indirizzato al Calandra, i cui primi versi ricordano, almeno per asprezza di toni e linguaggio, i carmi in cui Catullo si fa beffe della poesia altrui: *Remitto tibi carmen invenustum, / Calandra optime, pessimi poetae, / immo toxica ferrei Fi(a)erae / insulsi, illepidi, et senis recocti*. «Ti restituisco, ottimo Calandra, un carne orribile d'un pessimo poeta: i veleni del ferrigno Fiera, insulso e sciatto vecchio rimbambito». Forse potremmo ipotizzare che ad un certo punto non corresse più buon sangue tra i due, e anche a questo motivo sarebbe dovuta la riscrittura dei primi due versi del c. 163.

⁵¹⁴ Le varianti di questo carne sono annotate in M. Welber 1996, p. 209. Anche il v. 12 è corretto in *Hos Bononia suspicit, salutata*, data la provenienza bolognese del medico in questione. La stessa espressione *pater eruditionum* è rivolta a Pomponio Leto da Callimaco Esperiente, ma sicuramente qui d'Arco non si rivolge al medesimo Pomponio, morto nel 1498.

molto frequenti anche nella lirica neocatulliana umanistico-rinascimentale, troviamo la ben più rara allusione a XCV, 8, *et laxas scombris saepe dabunt tunicas*, contaminata con Marziale 3, 2, 5, *vel turis piperisve sis cucullus*. Il termine *cucullus* nel senso di “cartoccio, involucre” si trova solo in Marziale. Una fusione dei due passi, di Catullo e di Marziale, apre un epigramma di Michele Marullo dedicato al Sannazaro, 2, 26, 1-2 *Acci, quid piperi negas cucullos? / Quid scombris meruere, quid siluri?* Anche in quel caso si trattava di poesia di scarso livello destinata a divenire involucre per alimenti, per di più siamo certi di una frequente intertestualità catulliana negli epigrammi del Tarcaniota, già individuata e ben analizzata dalla critica⁵¹⁵. Pare dunque possibile che il d’Arco conoscesse questo componimento moderno e non dovesse perciò risalire necessariamente ai testi classici per elaborare il suo verso e fondere Catullo e Marziale. Nicolò può aver colto lo spunto da un’opera più vicina nel tempo, ben nota e anch’essa intrisa di linguaggio catulliano⁵¹⁶.

A dimostrazione della notevole e spesso trascurata influenza dei poeti umanistici o dei contemporanei di Nicolò sui carmi dei *Numeri*, si noti al v. 10 di questo stesso carme il legame con Francesco Maria Molza, *varia 57*, 11-12 *ridere, et solita loquacitate / cygnis obstrepere anserem canoris?*, anch’esso un componimento di tono catulliano, chiuso con l’esclamazione di Catull. XLIII, 8: *O saechum insipiens et infacetum!*⁵¹⁷. Difficile stabilire quale dei due poeti alludesse all’altro, date le difficoltà nello stabilire una datazione sicura per i componimenti, ma è evidente la somiglianza dei due passi. In ogni caso ‘il fornire carta per avvolgere gli sgombri’ detto di libri scadenti non può non far pensare a Catullo così come il canto dell’anatra contrapposto a quello dei cigni canori non può non indurre nel pubblico colto l’agnizione di Verg. *ecl.* 9, 36 *sed argutos inter strepere anser olores*, che è modello comune di Molza e di d’Arco. Va sottolineato comunque il capovolgimento della situazione: in Catullo era la cattiva poesia, indegna della gloria eternatrice, a fornire carta straccia, qui invece sono le opere di valore ad essere gettate via a enfatizzare la volgarità e la rozzezza dei tempi presenti⁵¹⁸.

⁵¹⁵ S. Voce 2019, con tutta la bibliografia precedente.

⁵¹⁶ Si noti che nel carme *ad Volcadium*, 364, 7, anch’esso un’invettiva contro versi terribili, troviamo *ut scombris tunicas garoque parares*, che è tratto direttamente dal medesimo Catullo XCV, senza contaminazione con Marziale.

⁵¹⁷ Unica differenza potrebbe essere l’alternanza grafica *insipiens / insipiens*, per altro discussa anche in Catullo, cfr. M. Bonvicini 2012, pp. 53-54. Sull’imitazione di Catullo da parte di Molza si veda il capitolo precedente. Nicolò pianse la morte del modenese nell’epigramma 277 dei *Numeri*.

⁵¹⁸ Ma la similitudine virgiliana tra cattivo poeta e *anser* è abbastanza comune nella poesia neolatina: si veda anche Marco Antonio Flaminio, *carm.* 5, 43, *ad Marium Galeotam*, che introduce questa medesima allusione a Virgilio in un carme dal sapore catulliano.

Contro gli scritti grossolani di Paolus Magnulus⁵¹⁹ si scagliano anche i giambi del c. 213, dove ci sono almeno due tessere catulliane ben evidenti: i vv. 17-18 *Quae labra, mulae quae voraginem ferunt / meientis, unde pestilens flat halitus!* sono un'eco di Catull. XCVII, 7-8 *rictum qualem diffisus in aestu / meientis mulae cunnus habere solet*⁵²⁰, un carne violento e osceno contro un ignoto Emilio, ripugnante ma convinto di essere *venustus* e per questo duramente attaccato con termini crudi e volgari⁵²¹. La similitudine della mula non ha paralleli nella letteratura latina. Nel medesimo carne, leggiamo al v. 41 *auffer cacata scripta pestilentia*, un evidente rimando ai terribili annali di Volusio in Catull. XXXVI, 1 e 20, *Annales Volusi, cacata carta*⁵²².

L'ultimo carne che devo citare relativo agli attacchi *ad personam* è il 5, diretto a un Sergio a noi sconosciuto. Il carne non si trova né nell'Ashburnhamiano né nella stampa mantovana, ma fu ritrovato nell'inserito Martini della Biblioteca Comunale di Trento⁵²³, un manoscritto che contiene alcune sezioni dei *Numeri* non sempre corrispondenti a quelle pervenuteci altrove per altra via.

5. De Sergio⁵²⁴

Sergius est dives: quidni? Qui possidet hortos
defuncti fratris, oppida, prata, casas.

Sergius improbus est: quidni? Qui monstra facit cum
cugnata, et fratris conscelerat thalamum⁵²⁵.

L'*incipit* è chiaramente ideato a partire da due versi di Catullo, LXXIX, 1 *Lesbius est pulcer. Quid ni?* e LXXXIX, 1, *Gellius est tenuis. Quidni?*⁵²⁶, ovvero due epigrammi in cui due destinatari differenti, Clodio e Gellio, sono accomunati dalla inclinazione all'incesto. Nel primo

⁵¹⁹ In realtà il nome viene corretto nel manoscritto in *Marce Tortule* e poi in *Iane Tortule*: evidentemente Nicolò volle mutare il bersaglio dei suoi versi, cfr. M. Welber, 1996, p. 222.

⁵²⁰ Segnalato anche da M. Welber, 1999, pp. 112-113.

⁵²¹ Si noti che anche il d'Arco attribuisce l'aggettivo *invenustus* al v. 15 al destinatario del suo carne: *Proh dii, quod invenustum, inelegans caput*.

⁵²² Il noto attacco catulliano del c. XXXVI era stato già riproposto per esempio da Pontano, *Parthen.* 1, 32, da Callimaco Esperiente, *carmin.* 98 e ritorna anche in Molza, *varia*, 165. Su Callimaco Esperiente e le sue frequenti allusioni a Catullo si vedano C. Fossati 2019; S. Pittaluga 2019, ma anche D. Coppini 1987.

⁵²³ Si veda M. Welber 1996, p. 173 e intr., *passim*.

⁵²⁴ Il titolo è assente nell'edizione di Welber, che nota che *De Sergio* è invece presente nell'inserito Martini della biblioteca comunale di Trento, poi pubblicato da Pranzelòres: si veda M. Welber 1996, *ad loc.* sulla nota al carne e introduzione per l'inserito Martini.

⁵²⁵ «Sergio è ricco. Ma certo: adesso ha i giardini del fratello buonanima, i suoi villaggi, le terre e le case. E Sergio è anche un bel disgraziato. Ma certo: con la cugnata fa cose strane, e del fratello profana il letto». Ritengo opportuno specificare che 'buonanima' corrisponde a *defunctus* latino, eviterei l'eufemismo traducendo 'defunto, morto' per maggior chiarezza.

⁵²⁶ Attacco analogo si ritrova in *Numeri* 229, 1 *Furius est tenuis. Quidni?*, a conferma della tendenza di d'Arco a riutilizzare i medesimi materiali nella costruzione dei suoi versi manieristici.

caso si insinuava il sospetto di un amore carnale tra Clodio e la sorella, Lesbia-Clodia, mentre nel secondo la malsana brama libidinosa di Gellio era dichiaratamente diretta a qualsiasi membro della sua famiglia. Nicolò ancora una volta riadatta i versi catulliani all'interno di un unico scenario: Sergio, dopo la morte del fratello, può godere non solo delle sue proprietà, ma anche di sua moglie, ovvero della cognata. In d'Arco manca la trama di doppi sensi che permeava entrambi gli ipotesti catulliani⁵²⁷ e possiamo chiederci quanto sia autentica l'indignazione in un carne che pare un gioco puramente letterario. Anche nella seconda parte infatti campeggiano i rinvii al Veronese. L'espressione *monstra facit* recupera Catull. CIV, 4 *omnia monstra facis*, carne da cui Nicolò aveva selezionato -come si è visto- anche il nesso del 'più caro degli occhi' e la formula *perdite amare*: versi questi che dovevano quindi essere scolpiti nella sua memoria letteraria. L'interpretazione del c. CIV è tuttora dibattuta e non sappiamo se questi *monstra* vadano intesi come atti incestuosi (e soprattutto chi sia il *tu* destinatario del carne), ma credo che il nostro poeta come tali li interpretasse e volesse proprio assemblare un mosaico di tessere per lui connesse. Infine, il verbo *conscelerare* è rarissimo nell'antichità, specialmente in poesia⁵²⁸, per cui possiamo essere certi del fatto che Nicolò lo riesumi da Catull. LXVII, 23-24 *sed pater illusi gnati violasse cubile / dicitur et miseram conscelerasse domum*. Anche in questo caso, infatti, si tratta di un carne ben noto e utilizzato anche in altre sezioni⁵²⁹ dei *Numeri*, e per di più collegato a rapporti erotici perversi. In soli quattro versi, d'Arco ci ha dato saggio della sua dotta abilità intertestuale e ha ricordato al lettore tutti i passaggi del *liber* in cui Catullo tratta di incesto.

Tale virtuosismo induce a riflettere sul fatto che i destinatari di questi versi fossero invitati a riconoscere la filigrana intertestuale di ogni verso, cogliendo al tempo stesso l'indignazione del poeta per l'incesto, o la sua passione per una fanciulla, o la sua commozione per la lontananza dagli amici. La veste letteraria dei componimenti poteva essere colta da un pubblico al contempo erudito e consapevole del vissuto quotidiano del d'Arco: come già ricordato, si tratta di una poesia estremamente elitaria e destinata a una circolazione ristretta.

⁵²⁷ Cfr. A. Fo, pp. 1079-1083 e 1112-1114.

⁵²⁸ Solo in *Ov., met.*, 7, 35 e in *Culex* 375, cfr. ThesLL s. v. Lo stesso verbo fortemente connotato dall'indignazione del poeta viene utilizzato nel carne 266 rivolto a Furio, pseudonimo del cugino Giulio che ordì una congiura ai danni del conte, costretto a fuggire e a perdere molti dei suoi carmi nella confusione: *Infelix Furi, matri atque invise parenti, / ausus es Archensem conscelerare domum*.

⁵²⁹ Non ho ritenuto opportuno elencare tutti i riferimenti al carne LXVII di Catullo presenti nei *Numeri*, perché sono già stati menzionati e discussi in O. Portuese 2011, in particolare pp. 148-149, dove non è citato però il verbo *conscelerare*, certamente catulliano, che costituisce una ripresa molto rilevante anche per la storia personale del poeta, come detto nella nota precedente.

Molti carmi d'amore potevano essere percepiti proprio come arguti *divertissements*, esibizione di un *lepos* simile a quello di Catullo e dei suoi *sodales*. In altri casi, specialmente nella descrizione di eventi personali o storici, mi sembra che l'intertestualità possa sì arricchire i versi e costituire un valore aggiunto agli occhi dei destinatari, eppure che ciò non sminuisca l'intensità dei moti dell'animo di Nicolò. Nel carme *de Sergio*, dopo aver riconosciuto con un sorriso la sequenza di allusioni catulliane, il lettore avrebbe potuto indignarsi realmente per la vicenda vergognosa.

Allusioni varie

Le numerosissime allusioni e citazioni di Catullo nei *Numeri* esulano talvolta da questi nuclei tematici di *sodalitas*, amore e ingiuria, figurando anche all'interno dei carmi più disparati. Diventa perciò difficile setacciare ogni singolo riferimento e fornirne una rassegna completa: mi limiterò a qualche altro caso tra i più evidenti e significativi per fornire ulteriori prove delle modalità di riuso operate da Nicolò.

Si veda per esempio *Num.* 330, rivolto al giurista bresciano Luigi Calini, affinché questi induca il genero dell'autore, marito della figlia Livia, a non partire alla volta Roma durante la cattiva stagione. In un carme al contempo occasionale e personale si innestano molteplici riprese dal *liber*, provenienti da ipotesi ben differenti tra loro, a partire dal primo verso che propone un'aggettivazione tutta catulliana: *Caline optime, candide et diserte*⁵³⁰. Non mi soffermo sul carme 23, in cui il poeta, ancora studente, torna ad Arco con un'apostrofe di sapore catulliano alla terra natia, né sul 216, per la morte di una *catellula*, che riprende la moda degli epicedi sugli animali da compagnia tanto in voga nel Rinascimento, sulla scorta dei carmi del *passer*⁵³¹. Altre allusioni sono chiaramente individuabili in *Num.* 162 *ad Camillum Lupum*, un amico che ha abbandonato Mantova in favore della campagna e la cui compagnia è rimpianta dal poeta, pronto anch'egli a partire per raggiungerlo. Si notino, al fianco di stereotipati diminutivi come *amiculos* (v. 2) e *albulis puellulis* (v. 3), l'intero verso 10 *libelli, adeste, quotquot estis, aurei* che imita l'incipit del c. XLII (*adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes*), il nesso *amore perditissimo* (v. 14) da Cotta, *carm.* 3, 3 sulla scorta di Catull. XLV e l'aggettivo *buxifer* (v. 23, *hapax* catulliano in IV, 13): tutti elementi però non particolarmente significativi per un approfondimento sulla tecnica impiegata.

⁵³⁰ Questo carme è antologizzato in G. Parenti 2020, pp. 1242-1247 dove nelle note a piè di pagina si trovano i numerosi riferimenti ai carmi catulliani, tra cui il v. 3 *sodalitium* (da C, 4) *diu inchoatum* (dal c. XXXV); gli *ocelli* al v. 6, e molti altri riferimenti lessicali completamente decontestualizzati che vengono elencati da Parenti. Per le informazioni biografiche si veda anche A. Pranzelòres 1901b, p. 41.

⁵³¹ Si vedano C. Spila 2002 e G. Bovi 2021a.

Piuttosto interessante è invece il carme 58⁵³² per la contaminazione di modello pontiano e catulliano, o meglio per la ripresa di Catullo proprio tramite il filtro del maestro napoletano. I versi propongono il paragone tra una bambina che non vuole allontanarsi dalle premure dei genitori e il libro del poeta, che non vuole staccarsi dalle sue cure per raggiungere il destinatario, in quanto consapevole delle proprie carenze:

58.

Ut virguncula mollicella suevit dormire in tremula parentis ulna aut matris gremio piaie foveri ambas iniiciens manus papillis; quod si hanc lacteolo sinu revellit	5
quisquam, turgidulos fricans ocellos, fundit lachrymulas scaturientes: noster sic liber, infaceta charta, ad te dum properat dolet moveri ex dulci hospitio sui poetae.	10
Namque conscius est ineptiarum et scombros timet et timet cucullos. Sed solum hoc relevat suum dolorem quod, dum quisque cupit tibi placere, has laudes leget et, tuum decorem	15
miratus, veniam dabit libello et parcat tenero suo poetae ⁵³³ .	

Anche in questo caso il poeta scrive alla maniera di Catullo, decontestualizzando però completamente il lessico catulliano, vedi in particolare *infaceta charta*, le *ineptiae* (cfr. XXXVI, 19-20 *pleni ruris et inficetiarum* / *Annales Volusi, cacata carta*), gli *sombri* e i *cuculli*, che abbiamo già evidenziato in precedenza in altri componimenti e che derivano rispettivamente da Catullo e Marziale, fusi insieme già da altri umanisti. Molte diverse espressioni e il tono generale di falsa modestia nella valutazione dei versi sono d'altra parte stilemi da tempo comuni nella poesia neocatulliana: si crea così una sorta di centone di allusioni moderne intervallate da richiami a ipotesti classici.

⁵³² L'edizione del Betti 1762 riporta il titolo *Ad amicum*.

⁵³³ «Come una tenera bambinetta suol dormire in braccio al padre che la culla, o star al caldo in grembo alla madre premurosa, le manine strette ai capezzoli: e se qualcuno prova a staccarla dal latte di quel seno, prende a stropicciarsi gli occhietti e manda un diluvio di lacrime, così questo libricino nostro - pagine senza pretese - corre da te, ma si rammarica di lasciare il rifugio che lo accoglieva presso il suo poeta. Conosce le sciocchezze che contiene, e paventa gli sgombri e il rischio di finire ad incartarli. Un'idea lo consola: siccome tutti vogliono piacerti, leggeranno questi carmi in tuo onore e, affascinati dalle tue benemerienze, saranno indulgenti con un povero libretto e perdoneranno il giovane poeta che l'ha scritto».

L'ultimo passo che ci interessa concerne il rifacimento di una famosissima similitudine catulliana, già ripresa prima da Virgilio e in seguito da Ariosto nel *Furioso*, dove si fondono i due modelli antichi⁵³⁴:

cecidit **velut** prati / ultimi **flos**, praetereunte postquam / **tactus aratro est**. (Catull. XI, 22-24)

purpureus veluti cum **flos**, succisus **aratro**, /languescit moriens, lassove papavera collo /**demisere caput**, pluvia cum forte gravantur (*Aen.* 11, 435-437)

Come **purpureo fior** languendo muore, / che 'l **vomere** al passar tagliato lassa; / o come carco di superchio umore / il papaver ne l'orto **il capo abbassa** (O. F. XVIII, 153)

I tre testi sono da confrontare con il carne 82 di d'Arco, un epitaffio di un ragazzo morto per una caduta da cavallo.

82. **nenia Hieronimi Nich(esolae)**

[...] floridulus **veluti** candida parthenice,
 quae dum intacta manet, dum **florem** ostendit honestum,
 hanc aurae mulcent, educat aether aquis:
 sed postquam agricola ha(n)c duro contusit **aratro**,
demittit caput et flos sine honore iacet⁵³⁵. 10

La rispondenza è lampante, anche se non possiamo essere certi che in questo caso Nicolò risalga, nella genealogia imitativa, fino a Catullo; il carne XI di Catullo è infatti l'unico dei tre possibili modelli che non assimila il fiore reciso a una vita troncata, mentre in Virgilio si parlava della morte di Eurialo; Ariosto, in seguito, descrive quella del principe saraceno Dardinello (anche in Omero era un episodio di morte in battaglia). I versi di Nicolò risalgono al 1512, all'epoca della morte di Girolamo Nichesola, mentre la similitudine ariostesca risale al *Furioso* del '16⁵³⁶. Non sappiamo se Ariosto conoscesse o meno l'imitazione del d'Arco

⁵³⁴ Virgilio e Ariosto a loro volta alludevano anche a Hom., *Il.*, VIII, 306-308 sulla morte di Gorgitione. Ariosto probabilmente risaliva all'episodio omerico tramite la traduzione in latino del Valla: si veda la discussione di questa similitudine del *Furioso*, con imitazioni stratificate, in D. Javitch 1985, pp. 218-219.

⁵³⁵ «Nenia per Gerolamo Nichesola. [...] mentre vivevi] con la fresca bellezza di un candido fiore di partenice: finché si conserva intatto, finché può fare sfoggio della sua corolla pudica, dolci aure l'accarezzano e il cielo l'asperge di pioggia; ma quando il contadino l'abbatte con l'aratro spietato, china il capo ed i suoi petali avvizziscono a terra».

⁵³⁶ Della morte di Girolamo Nichesola per la caduta da cavallo narra Giovan Giacomo Calandra a Federico Gonzaga (figlio di Francesco II e Isabella d'Este) in ASMn, AG, b. 2485: «Hieri accadette qui un molto miserabil caso, digno de molta pietà et longhe lacrime, el quale son certo comoverà V. S. a compassione. Hieronimo Nichesola, gentilissimo del S. vostro padre, passò de la presente vita con subita et violenta morte. Il caso fu così: al poveretto era a bonhora, secondo sua usanza, a cavallo su un suo barbarino, et essendo dreto el Vescovato dove si suoleva far correre gli cavalli. Schips, fratello di messer Lodovico da Fermo, havea galloppato un cavallo grosso et erasi tirato a mezo il corso da un lato de la via verso la sepe, per dare spacio al infelice Nichesola di fare una carrera; et già correndo lui, il corsiere di Schips sentendo la fuga del barbaro se mosse, et voltò la groppa in mezo de la via in la quale urtò col petto il barbaro et subito cadde a terra col Nichesola, el quale mai non poté pur dire una parola, né fece mai signò di conoscimento alcuno, et poco poi perse in tutto ogni sentimento et rimase morto. Gli medici dicono ch'el se ruppe un certo osso contiguo alla nucha de la testa, che è cosa mortale. Il corpo per

della similitudine del fiore toccato dall'aratro, ma l'ipotesi è quantomeno interessante per dimostrare, una volta di più, la presenza costante della poesia dei contemporanei nei versi ariosteschi, al fianco dei classici latini.

D'altra parte, la similitudine virgiliana era stata in precedenza riutilizzata e adattata da altri umanisti, perciò non possiamo avere l'assoluta certezza di un modello unico né di una sicura allusione catulliana, né da parte di d'Arco né, tanto meno, da parte di Ariosto. Per quanto riguarda il carne di Nicolò, non mi sentirei di stabilire una dipendenza diretta da Catullo per la sola similitudine, anche se il cenno al v. 16, *crines vertice dissolvit*, in cui Manto si taglia una ciocca di capelli piangendo la morte del fanciullo, potrebbe rinviare al Catullo dotto del carne LXIV, 350, dove le madri troiane si tagliavano i capelli per il lutto: *solvent a vertice crinem*. Va aggiunto anche che il modulo *dum intacta manet, dum florem ostendit* ci indirizza di nuovo a un carne dotto, LXII, 45 *sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est*, un paragone tra la fanciulla amata da tutti come un fiore protetto finché è vergine, gettata via come un fiore reciso quando perde la castità⁵³⁷. Nicolò riprende chiaramente il verso catulliano cambiando il secondo termine di paragone, in questo caso non più la verginità ma la giovinezza, a ulteriore prova della complessità del procedimento intertestuale. La compresenza di diverse possibili allusioni al *liber* nell'arco di pochi versi rende più probabile che il poeta utilizzasse proprio Catullo come ipotesto principale, mentre Virgilio viene rievocato nella similitudine con il nesso *demittit caput*, presente nell'*Eneide*.

tutto heri stete molle et quasi caldo; il volto era bellissimo et pareva ad ogniuno ch'el dormisse. Tutta Mantua andò a vederlo per pietà, et tra gli altri la Ill.ma madonna vostra madre lo volse vedere. Era sera quando l'andai a vedere io et gli toccai la mano che anchora era molle; l'è ben vero che hoggi maxime verso sera el si era fatto alquanto livido nel volto, ma erano però integri li suoi belli lineamenti. Hoggi si è fatta la pompa funebre circa vinti doe hore da casa sua a San Francesco dove l'è stato portato. Signore, non vidi mai sepelire un morto che fosse tanto honorato come questo da tutta la nobiltà di Mantua, da tutti gli officiali de la corte, dal populo et da quanti forestieri vi sono. Il s.or vostro padre restò con un ragazzo solo in camera et mandò ogniugno ad honorare el morto. Non si potria dire le lacrime che sono state sparte per questo putto, et quanto desiderio l'ha lassato di sé; non è persona che se possi sacciare de laudare la modestia, la humanità, la gentileza, la affabilità, innocentia, virtù et bonta sua; pareva ch'el fosse fratello o figliolo di cadauno, così ogniuno lo piangeva. Pare al S. vostro padre di havere fatto una grandissima perdita, et ha questa per una grandissima disgratia, et meritamente, perchè l'ha perduto un gentilissimo allevo et un bon servitore. Sua Ex. ha voluto che le exeque siano pompose al possibile. Eranovi tutte le regole et ordini di frati et preti, a' quali tutti se dava cera bianca molto grossa. Il corpo era vestito d'un zuppone di brocato d'oro fatto a certo bel lavoro, et sopra un richo sagliono di tela d'oro et veluto negro fatto a varij fogliami et compassi, che l'infelice s'havea fatto fare; et fu portato da alcuni camereri del signore. Credo che gli officij se li faranno sontuosissimi, et veramente pare non se gli possi fare tanto honore ch'el non habbi meritato molto più. Tra gli altri che se doleno di questo acerbo caso piange inconsolabilmente la bella Brognina, perché se amavano di core. N. S. Dio voglia havere racolta l'anima di questo poveretto. Alla S. V. humilmente me racomando in bona gratia basandole la mano] *Mantue XXX octobris MDXII* Fidelissimo servitore Zo. Iacomo Calandra».

⁵³⁷ Riporto per comodità i versi di Catull. LXII, 39-47: *Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convolsus aratro, / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber; / multi illum pueri, multae optavere puellae; / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optavere puellae; / sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.*

Lascia perplessi l'esordio del carme, enfaticamente epico (*Heu puer infoelix, virtute et fortibus ausis / macte, puer, domini gloria Gonzagidae! / Quae te fata aut quis miserum te casus ademit? / Invida fata et sors impia te rapuit*⁵³⁸), per una morte dovuta alla caduta da cavallo, tanto che viene da chiedersi se non sia ipotizzabile una sottile e amara ironia intorno all'accaduto: il modo in cui giace il fiore reciso in d'Arco, *sine honore*, è assente nei modelli e crea un notevole distacco rispetto alla descrizione epica del ragazzo all'inizio e alla fine del carme⁵³⁹.

Conclusioni

«Come di Virgilio, così fu il conte d'Arco studioso di Catullo, al quale molte volte s'ispirò, cantando d'amore e lanciando contro taluno i suoi epigrammi. Anche da lui trasse frequentemente versi interi con qualche leggera modificazione»⁵⁴⁰: il commento di Zanolini sull'intertestualità catulliana dei *Numeri* mi ha suggerito la suddivisione del materiale raccolto e studiato. Ho specificato quali siano i fulcri principali d'imitazione di Catullo a partire dai nuclei tematici, *in primis*, la *sodalitas*, che si traduce spesso in condivisione con gli amici delle varie passioni private del poeta. Amore e amicizia sono strettamente correlati proprio grazie all'esempio di Catullo, che aveva mostrato all'umanista di Arco come coniugare lessico dell'amicizia e dell'amore all'interno di una poesia privata, rivolta a una ristretta cerchia di compagni che potessero di volta in volta comprendere il riferimento alla vita personale del poeta. La formazione di circoli poetici e la presenza di scambi letterari sotto l'insegna di Catullo è uno degli elementi più interessanti e fecondi di questo tipo di poesia, ma anche uno dei più ardui da indagare nel dettaglio, a causa delle lacune nella biografia del poeta e ancor più in quella di molti suoi destinatari. L'altro cardine intorno a cui ruota la rete di rapporti intertestuali è quello dei versi scommatici, modellati seguendo le orme del Catullo più violento e offensivo.

Lo *status* di questa scrittura, probabilmente non destinata a una pubblicazione fin dalla sua prima stesura, rende difficile districarsi tra i meandri dei riferimenti alla vita quotidiana di Nicolò, molti dei quali rimangono oscuri. Ho voluto proporre uno studio letterario più che storico, perché storici sono gli approfondimenti già dedicati al poeta dalla critica, mentre manca

⁵³⁸ «Ahi fanciullo sfortunato, vanto del Gonzaga nostro signore: onore al tuo valore e all'audacia delle tue imprese! Ahi misero, quale sorte, quale destino ti ha rapito?».

⁵³⁹ Forse non è un caso che la *unctura* sia stata omessa nella traduzione da Welber. G. Riccadonna 1996 cita in nota questo carme mentre discute dei molti componimenti di d'Arco in occasioni funebri, ma non fornisce ulteriori informazioni sul Niciasola di cui si parla.

⁵⁴⁰ V. Zanolini 1902, p. 76. Segue un breve elenco di citazioni catulliane che non vengono analizzate nel dettaglio.

un commento complessivo della sua opera dal punto di vista letterario: lingua, retorica, intertestualità.

A differenza di quanto accade nei carmi d'amore catulliani – ma, si badi, ciò non vale per altre sezioni del *liber!* – la passione di d'Arco sfocia spesso in una pulsione carnale descritta con un linguaggio sessuale esplicito, che proviene talvolta non dal Catullo 'innamorato' ma è rintracciato nei suoi versi scurrili, oltre che in altri autori classici e soprattutto moderni.

Ho esaminato di volta in volta le 'leggere modifiche' attuate dal d'Arco e ho evidenziato che spesso esse sono determinate da esempi recenti di poesia neolatina, neo-catulliana in particolare: molto resta da scoprire in questo senso e credo che studi più approfonditi sulla poesia umanistica possano dimostrare come il filtro dei contemporanei sia ben più forte e influente per la ricezione dei classici di quanto non sia stato emerso fino a oggi.

Il d'Arco mostra in generale una preferenza per i nessi catulliani rari, gli *hapax* e i termini di uso non comune, grazie ai quali egli rende più agevole per noi, ma soprattutto per i suoi lettori o destinatari dell'epoca, l'agnizione dei passi imitati e l'apprezzamento dei preziosismi linguistici. Tende inoltre a crearsi una sorta di florilegio di citazioni catulliane che vengono più volte rivisitate e posizionate in contesti differenti dei *Numeri*, anche quando non vi sia un nesso tematico tra i carmi moderni in cui si trovano tali riferimenti intertestuali. Sembra non esserci da parte di d'Arco una predilezione per delle sezioni particolari del *liber!*: vasta è la gamma di spunti tratti da testi amorosi ma non vengono tralasciati né i *carmina docta*, seppure meno presenti, né tanto meno i carmi osceni o quelli scommatici. Ho cercato di indugiare maggiormente sui componimenti in cui non era stata rilevata la presenza catulliana, mentre mi sono soffermato meno su quelli già indagati dalla critica. Non ho considerato il numero enorme di allusioni sparse e completamente decontestualizzate in carmi di soggetto non catulliano, né i molti lessemi che costituiscono ormai, nella prima metà del Cinquecento, un lessico neocatulliano stereotipato, una sorta di marca caratteristica di questo tipo di poesia. Ho infine potuto individuare e illustrare la formazione di quello che ho definito un 'manierismo catulliano', poiché in molte occasioni nulla rimane di Catullo se non la sola veste linguistica.

II parte - Le traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano

Capitolo VI

L'Epithalamio di Peleo e Theti di Luigi Alamanni

Nel vasto repertorio di traduzioni dei classici greci e latini stampate nel corso del Cinquecento, Catullo occupa sicuramente una posizione di secondo piano, in particolare rispetto a Virgilio e Ovidio, tanto che solo il carme 64 del *liber* sembra essere oggetto di volgarizzamenti sistematici. Difficile stabilire con assoluta certezza le ragioni di una simile marginalità in ambito traduttivo di un autore che, come abbiamo ribadito più volte, era ben noto e apprezzato specialmente dagli umanisti quattrocenteschi, nonché largamente imitato anche nella poesia neolatina del Cinquecento⁵⁴¹. In ambito volgare, Catullo è sicuramente meno presente perché la lirica di quel periodo preferisce altri modelli, Petrarca su tutti, e spesso si concentra su tematiche a lui estranee. Altre ragioni di questa assenza potrebbero derivare dalla difficoltà e dalla ricercatezza della sua lingua poetica, dallo stato ancora problematico di molti versi, oggetto di congetture non sempre felici da parte degli umanisti, dalla scabrosità di alcuni dei carmi e dall'oscurità dei molti riferimenti all'epoca cesariana⁵⁴².

Com'è noto, non esistono traduzioni complete del *liber*, nonostante la diffusione del testo in latino di Catullo, riedito a più riprese nel corso del secolo, per lo più insieme a Tibullo e Propertio (1500 presso Tacuino; 1502, 1515 presso Aldo Manuzio; 1531 presso Grifo e molte altre). Non si potranno dunque paragonare le opere di differenti traduttori, come si è potuto fare per le traduzioni da Virgilio o da Ovidio. Nemmeno la versione del carme 64 di Alamanni e quella di Dolce potranno essere paragonate in maniera fruttuosa, data la loro distanza cronologica e il diverso proposito poetico dei due poeti. Il Veneziano non sembra d'altra parte conoscere il volgarizzamento del Fiorentino, a noi pervenuto in un unico codice manoscritto

⁵⁴¹ Sulla penuria di traduzioni di Catullo, si veda J. H. Gaisser 1992, pp. 197-292, dove peraltro non si trovano i riferimenti alle due traduzioni del carme 86 rispettivamente di Pico e di Varchi, e quelle del carme 64 vengono solamente menzionate a p. 213. Frammentarie sono anche le notizie ricavabili dal catalogo di F. Argelati 1767, in cui figura citata, a p. 202, la traduzione di Alamanni.

⁵⁴² Sulla carenza di traduzioni da Catullo e dagli elegiaci latini così si esprime C. Dionisotti 1967, p. 141: «la disposizione ad allargare ed arricchire la nuova poesia aveva il suo limite insuperabile nella preoccupazione di mantenere intatta la base linguistica e stilistica petrarchesca. Ammissibile era il tentativo di comporre anche elegie, epigrammi, odi italiane, ma senza che perciò il carattere petrarchesco della lirica italiana risultasse alterato. Alla responsabilità di una traduzione poetica di Catullo, Tibullo, Propertio, o delle *I* di Orazio, nessuno voleva né poteva sobbarcarsi».

miscellaneo, probabilmente poco noto al di fuori della cerchia ristretta degli Orti Oricellari, intorno agli anni '20⁵⁴³, e nella Siena dove, con ogni probabilità, la traduzione di Alamanni venne ricopiata da una mano ignota⁵⁴⁴.

L'attribuzione all'Alamanni della traduzione dell'Epitalamio figurante nel manoscritto apografo SC-Ms 162 della Biblioteca Gambalunga di Rimini è ormai accettata dalla critica, sebbene l'unica indicazione che rinvii al nome del poeta si trovi unicamente sulla costola del manoscritto e in una grafia più recente. Sappiamo infatti dal senese Claudio Tolomei che Alamanni tradusse il c. 64 di Catullo⁵⁴⁵: «[...] io non so quanto mi piaccia la forma di questi versi sciolti, li quali da molti s'usano per rappresentarci il verso heroico Greco e Latino, siccome furono già usati da M. Luigi Alamanni nel trasferir l'epitalamio di Peleo e di Tetide che fece Catullo». La lettera di Tolomei è datata luglio 1543 e il riferimento alla traduzione di Alamanni riguarda l'uso dell'endecasillabo sciolto come verso adatto a tradurre i classici: «Onde se non son ritenuti, e ritardati da qualche legamento di rima, o d'altro artificio, non differiscono molto da la prosa, né mi par che si facciano atti a lo stile heroico»⁵⁴⁶.

L'epitalamio viene datato all'incirca ai primi anni '20 del Cinquecento, in ogni caso prima dell'esilio di Luigi da Firenze, cui fu condannato nel 1522⁵⁴⁷. Si tratta della prima traduzione in volgare di un componimento di Catullo: la seconda fu stampata nel 1538 per opera di Ludovico Dolce⁵⁴⁸, mentre sul finire del secolo esce quella di Giulio Cesare Bagnoli⁵⁴⁹. Lo stesso carme 64 è anche oggetto di traduzioni parziali, in particolare Benedetto Varchi inserisce il volgarizzamento dei primi sette versi all'interno di una lezione su Dante, mentre nel 1556

⁵⁴³ Sugli Orti Oricellari in generale si vedano R. M. Comanducci 1996 e 2014; M. Lieber 1996; D. Chiodo-R. Sodano 2012; F. Cambi 2015. Inoltre, incentrati su Alamanni nell'ambiente degli Orti sono gli studi di P. Tabacchini 2019a e 2019b.

⁵⁴⁴ Cfr. H. Hauvette 1903 per l'ubicazione senese del manoscritto, pp. 234-238.

⁵⁴⁵ Claudio Tolomei, *De le Lettere di M. Claudio Tolomei lib. sette*, appresso G. Giolito de Ferrari, in Vinegia, 1547, p. 8a.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 8a-b.

⁵⁴⁷ Per la datazione si vedano H. Hauvette 1903, pp. 234-238, J. H. Gaisser 1992, p. 213 e A. L. De Luca 2012, 2013 e 2016.

⁵⁴⁸ Ludovico Dolce, *Paraphrasi nella sesta satira di Giuuenale: nella quale si ragiona delle miserie de gli huomini maritati. Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo, che vi si ha a tenere. Lo Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*, in Vinegia, per Curtio Navò e fratelli, 1538. Nella dedica a Federico Badoer che precede il *Dialogo* è apposta la data del primo febbraio 1539; secondo O. Casale - L. Facecchia 2000 p. 248, nota 21, la data del 1539 «fa ipotizzare che il Dolce non abbia inteso adeguarsi al calendario veneto, cui sembra invece riferirsi il frontespizio».

⁵⁴⁹ Giulio Cesare Bagnoli, *L'Argonautica di Catullo tradotta in ottava rima da Giulio Cesare Bagnoli. Dedicata all'Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra, la Sig.ra Orsina Colonna Peretti Principessa di Paliano*, Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 720. Cfr. A. L. De Luca 2012 e Ead. 2013, che offre informazioni preliminari anche sulle due precedenti traduzioni.

Vincenzo Cartari ne traduce i vv. 258-264 nella sua trattazione circa l'iconografia del dio Bacco ne *Le immagini con la spositione de i Dei de gli antichi*⁵⁵⁰.

Probabilmente l'epitalamio di Peleo e Tetide si prestava a una traduzione proprio perché incentrato su un mito ben noto - e non su circostanze contingenti della vita personale del poeta -, in grado di suscitare un maggior interesse dei lettori che potevano riconoscere e apprezzare la vicenda di Arianna intarsiata sulla coperta del talamo. Inoltre, esso poteva fungere da esempio per le produzioni occasionali di omaggi nuziali, frequenti in quel periodo.

Le uniche altre traduzioni reperibili riguardano il carme 86 (*Quintia formosa est multis. Mihi candida, longa*), che tuttavia sono elaborate per essere inserite in più ampi discorsi sulle idee di bellezza e grazia, a causa del contenuto del carme. In quel caso, perciò, lo scopo del traduttore non è quello di fornire una versione in italiano di Catullo, ma di utilizzare i suoi versi per corroborare la trattazione delle proprie idee⁵⁵¹. Una di esse si legge nel *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni* di Giovanni Pico della Mirandola, ma omette gli ultimi due versi del testo latino, mentre la seconda, di Benedetto Varchi, si trova prima nel manoscritto II.VIII.146 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e poi citata anche nel *Libro della Beltà e Grazia* (1543)⁵⁵². Varchi riprende e commenta la traduzione di Pico offrendone una propria.

La traduzione di Alamanni segue, sul manoscritto, la tragedia *Rosmunda* di Rucellai e alcuni documenti sulla spedizione ordinata da papa Clemente VII contro Siena nel 1526: è perciò evidente che si tratti di un testo ricopiato diversi anni dopo la redazione, ma allo stato attuale non è possibile reperire un eventuale esemplare autografo da cui il manoscritto sia stato riprodotto⁵⁵³. Né la *Rosmunda* né i fascicoli militari vengono annunciati sul manoscritto e il nome del traduttore dell'Epitalamio non risulta in alcun luogo se non sulla costola, ma in una scrittura calligrafica sensibilmente più recente rispetto a quella con cui sono vergati i testi, fatto che ha alimentato qualche dubbio circa l'attribuzione all'Alamanni. Secondo Hauvette, in

⁵⁵⁰ V. Cartari, *Le Immagini con la spositione de i Dei de gli antichi. Raccolte per Vincenzo Cartari*, in Venetia, per Francesco Marcolini, 1556.

⁵⁵¹ In coda al capitolo trasciverò queste due traduzioni del carme 86, che sono interessanti per la storia del testo catulliano ma assolutamente episodiche, poiché non rientrano tra le attività di programmatica traduzione dei classici che fiorirono nei decenni centrali del Cinquecento.

⁵⁵² Il *Libro* si trova nel Cod. misc. Magl. XL, 40, 8 (BNCF) 1543. La traduzione del Varchi è segnalata in F. Tomasi 2013, p. 174.

⁵⁵³ La traduzione catulliana non viene ovviamente citata tra gli autografi di Alamanni in F. Tomasi 2009. Una ricerca paleografica potrebbe forse confrontare la grafia di un qualche senese in contatto con Alamanni negli anni successivi al '26, per scoprire di chi sia la mano che ricopia la traduzione.

realtà, l'iscrizione sul dorso potrebbe ricalcare una precedente rilegatura ovvero riprodurre in sintesi le informazioni contenute in fogli di guardia verisimilmente caduti⁵⁵⁴.

In ogni caso, *modus scribendi* e tecnica traduttiva sembrano non solo coerenti con altre opere dello stesso Alamanni, ma anche in accordo con la temperie culturale in cui l'opera si iscrive. Negli Orti Oricellari le traduzioni dai classici latini e greci erano frequenti e viste come opera meritoria: eppure, le scarse notizie riguardanti questo volgarizzamento di Alamanni fanno pensare a un lavoro non ancora rifinito, e dunque non in circolazione, o forse ultimato molto a ridosso dell'esilio del poeta da Firenze, e per questo non divulgato.

Trascrivo e commento per intero la traduzione, eccetto, com'è ovvio, per le lacune materiali che impediscono di leggere la sezione iniziale del monologo di Arianna al centro del carme catulliano (corrispondente ai vv. 47-148 di Catullo) e una breve sezione del canto delle Parche in chiusura del carme (i vv. 334-337 di Catullo), probabilmente a causa di un passaggio da *même à même* del copista.

Per facilitare la lettura, sono state sciolte le abbreviazioni ed è stata aggiunta la punteggiatura. Di seguito, a ogni sezione di testo, sono proposti i versi catulliani tratti dalla stampa Aldina del 1515, curata da Avanzi, che era un testo sicuramente a disposizione di Alamanni in quegli anni e decisamente fortunato. Come si potrà leggere nel commento alla traduzione, ho potuto appurare come alcuni passi non possano corrispondere al testo latino della prima aldina del 1502 né alle edizioni a stampa successive, come quella veneta del 1521, commentata da Alessandro Guarino sulla base di un testo stabilito molto prima dal padre Battista, o ancor meno dalla Trincavelliana del 1535, ultimo lavoro catulliano di Avanzi, che però fu data alle stampe oltre un decennio dopo la data ipotizzata per la traduzione di Alamanni. D'altra parte le numerose corrispondenze della traduzione con il testo catulliano dell'edizione del 1515 vengono messe in evidenza nel corso del commento: non si può escludere a priori che Alamanni avesse anche lavorato sulla base di uno dei manoscritti di Catullo circolanti all'epoca, ma essi non sono stati ancora collazionati per intero: in ogni caso, in tutti i passi di incertezza filologica del carme latino sembra essere tradotta la versione presente nella stampa del 1515, perciò si può ipotizzare con un certo grado di sicurezza che essa fosse l'edizione di riferimento, o un manoscritto non precisato con un testo pressoché identico a quella stampa. Ovviamente, la mancanza di traduzioni di altri carmi del *liber*, magari i più dibattuti e incerti dal punto di vista filologico, impedisce di ottenere certezza su quale edizione catulliana venisse usata come

⁵⁵⁴ H. Hauvette 1903, pp. 234-238

testo di riferimento da Alamanni; eppure, l'ipotesi non sembra trovare smentite nel corso della traduzione dell'Epitalamio.

Ho deciso di suddividere la traduzione in brevi sezioni che permetteranno al lettore una più agevole fruizione dei due testi messi a confronto e delle relative note di commento. Nelle note a piè di pagina segnalerò invece le particolarità grafiche o metriche.

CRITERI DI TRASCRIZIONE per il testo manoscritto italiano

Distinguo *u* da *v*.

Sopprio l'*h* etimologica e paretimologica, tranne nei nomi propri.

Muto *et* in *e* davanti a consonante.

Converto la *j* e *y* in *i* tranne nei nomi propri.

Converto *gl'* in *gl<i>* davanti a vocale diversa dalla *i*.

Conservo la scrizione etimologica *ti* + vocale in luogo della moderna *zi* + vocale.

Non converto *ph* in *f* e *-mph* in *-nf*.

Conservo sempre *x* in luogo della *s* o di altri nessi consonantici (es. *externi*, *excelsa*).

Rispetto la grafia del ms. per quel che riguarda scempiamenti e raddoppiamenti.

Adotto un regime moderno per maiuscole, accenti, apostrofi, punteggiatura ed altri segni diacritici.

Opto per non segnare le dieresi per non precludere altre soluzioni (come la dialefe) che sarebbero altrettanto legittime per regolare la misura del verso.

Separo le parole graficamente unite.

Sciolgo le abbreviazioni.

Metto fra parentesi quadre le espunzioni e fra parentesi aguzze le integrazioni.

Ammoderno la punteggiatura.

Epithalamio di Catullo - Luigi Alamanni

I pini de l'alto Pelio in fronte nati
 dicon che lievi già per le salse acque
 corser dentro a confini del grande Oete
 <ove>⁵⁵⁵ bag<nò>⁵⁵⁶ el Phaso le campagne e l'erba, 5
 alor che l'onorata e chiara gente,
 salda speranza del buon popul greco,
 per tor da Colchi el pretioso velo
 l'onde coi remi sollevando in alto
 prima tentò con disusato corso
 del periglioso mar le incerte strade, 10
 a cui la sancta dea che 'l sommo seggio

⁵⁵⁵ Abbrev. *v* < *ove*.

⁵⁵⁶ Lacuna: dopo «bag» l'inchiostro è sbiadito, ma si può dedurre con certezza «bagna» o «bagnò». Scelgo il passato per analogia con gli altri verbi usati nella sezione.

delle altiere ciptà governa e reggie
 alla torta carena i pin[i]⁵⁵⁷ giungendo
 fe' il carro già, ch'al vento leggier vola,
 e prima al mar mostrò rozo anco il corso. 15

1-15 corrispondono a Catullo 1-11:

Peliaco quondam prognatae vertice pinus / dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas / Phasidos ad fluctus, et fines aetaeos, / cum lecti iuvenes argivae robora pubis / auratam optantes Colchis avertere pellem, / ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi, / coerula verrentes abiegnis aequora palmis, / diva quibus retinens in summis urbibus arces, / ipsa levi fecit volitantem flamine currum, / pinea coniungens inflexae texta carinae, / illa rudem cursu prima imbuit amphitriten.

⁵⁵⁷ Il verso è ipermetro, ma si può correggere con «pin» in luogo di «pini».

v. 1: «de l'alto Pelio in fronte nati»: lat. *Peliaco vertice prognatae*. Personificazione del monte Pelio, dalla cui fronte, non cima, nascono i pini. Cfr. la traduzione non figurata di Dolce: «nati in Pelio ne l'ombrosa cima» (in L. Dolce 1538).

v. 2: le «salse acque» traduce *liquidus per undas*, e non c'è corrispondenza nel testo catulliano per l'aggettivo lievi, aggiunto da Alamanni.

v. 4: «ove bagna el Phaso le campagne e l'erba» è estensione rispetto a Catullo, che ha solo *Phasidos ad fluctus*. Il nome del re della Colchide, Eeta, ha grafia differente da quella oggi corrente. Oete è anche nella traduzione di Dolce («Oeta del bel ricco terren tenea l'impero»), del resto il testo è corrotto e variamente corretto: *Aeeteos Haupt 1853* (*Aetheios in contextu et Aeteios in comm. iam Parthenius 1485* : *Aeetaeos Ald. 1502* : *aetheos Puccius 1502vi*) : *ceticos O* : al' *tetidicos O'* : *oeticos GR* : *oeteos MS. 78 a. 1423* : *oeteios manus prima in MS. 78 paulo post a. 1422 scribens* : *oetheios ed. 1472* : *oëtaeos MS. 122 a. 1460* : *oetheos Puccius 1502b, manus s. XVI in Ald. 1502 Bibl. Vaticanae (Ald. III 20)* : *Aeetios dub. Baehrens 1885*. Ne potremmo dedurre fin da ora che Alamanni non leggeva il carne da Partenio, né dall'Aldina del 1502, ma da un qualche altro manoscritto o stampa a sua disposizione?

v. 5: «l'onorata e chiara gente» designa con solennità gli Argonauti.

v. 6: «salda speranza del buon popul greco» magnifica e amplifica la grandezza dell'impresa di contro a Catullo, che ha *Argivae robora pubis*.

vv. 8-10: riprendono i vv. 6-7 di Catullo, ma non letteralmente. Alamanni si focalizza sullo straordinario primato dell'impresa degli Argonauti, grazie alla anafora di *prima... prima* (vv. 9 e 15), che equipara l'opera degli uomini e quella degli dèi. Nel testo catulliano *prima* compare, non in *incipit*, solo al v. 11, *illa rudem cursu prima imbuat Amphitriten*, in riferimento alla dea Atena. Per Alamanni l'aggettivo è invece riferito alla nave «che tentò con disusato corso / del periglioso mar le incerte strade». Si noti che anche nella traduzione di Dolce l'attributo «prima» è riferito non alla nave, ma alla dea, che la nave ha costruito (Dolce, *Epithalamio*, vv. 21-22 «ella primiera de l'audace corso / ingombrò il mar non più solcato ancora»).

v. 15: «et prima al mar mostrò rozo anco il corso»: dovrebbe corrispondere al v. 11 di Catullo, che è tormentatissimo sia per tradizione testuale sia per esegesi. *Illa rudem cursu prima imbuat Amphitriten* è la lezione oggi più condivisa, ma non manca chi accoglie *proram* (ad es. Ramírez de Verger 2005). Per una discussione precisa e dettagliata delle varianti testuali proposte dagli editori moderni per il v. 11, si veda G. Nuzzo 2003, pp. 59-60. In ogni caso, la lezione del verso con *prima* si trova nell'Aldina del 1515. «Rozo» rende *rudem*, che tuttavia non è concordato nel testo latino con «corso» ma con *Amphitritem* (*illa rudi cursu primam imbuat Amphitriten* solo in *Statius 1566*, quindi ben dopo la nostra traduzione). Si perde in questo modo la complessa e raffinata metafora della nave che per

manoscritti più antichi e autorevoli di Catullo. Dovremmo dunque presupporre che Alamanni leggesse questa versione, che non corrisponde a quella dell'Aldina del 1515? Con ogni probabilità possiamo rifiutare tale ipotesi, a causa dei numerosi indizi che consentono di propendere per l'utilizzo dell'edizione a stampa del 1515 o di una molto vicina ad essa, in cui non si ritrovano le incertezze presenti nei testi precedenti.

v. 18: le onde non sono più solo bianche, ma «irate»: un nuovo caso in cui gli elementi naturali acquisiscono caratteristiche umane, in un crescendo che va dal 'dubbio' all'ira'. L'accentuata umanizzazione della natura è uno dei tratti salienti della traduzione e diviene il tessuto connettivo di molte variazioni introdotte da Alamanni rispetto al testo latino.

v. 20: con i «fieri volti» Alamanni traduce il *feri vultus* dei codici e dei testi a stampa a lui disponibili, nesso che è oggi rifiutato da alcuni degli editori di Catullo (cfr. G. Nuzzo 2003, p. 62: «scartata la lezione *feri* della tradizione manoscritta, resa improbabile dalla durezza del costruito appositivo e dal senso dell'aggettivo»). Nuzzo propone *fretis* in favore di *freti*, "del mare" (A. Fo 2018, *ad loc.*). Luigi crea un parallelismo tra i «fieri volti» delle Nereidi e il «fiero mostro» del verso successivo, che qualifica la nave degli Argonauti che solca il mare per la prima volta. In entrambe le circostanze l'aggettivo mi sembra assumere il significato di 'straordinario', differente dal valore originario del latino 'selvaggio, feroce', che ha causato tanti problemi d'interpretazione agli odierni esegeti di Catullo.

v. 21: «di meraviglia carche al fiero mostro»: corrisponde a *admirantes monstrum*. Alamanni conserva il latinismo, «mostro», che ha qui ha qui valore di "prodigio".

v. 22: «da indi in qua spesso»: non segue alla lettera il testo di Catullo, che insiste, al contrario, sull'unicità di quel giorno (anche correggendo la cronologia dei fatti proposta da Apollonio Rodio, cfr. A. Fo 2018, *ad loc.*).

v. 25: «ch'el liquido Neptunno alberga e pasce»: non ha corrispondenza in Catullo. Da notare il latinismo «liquido» a evocare la limpidezza e la trasparenza del mare in una tranquilla scena atemporale che si contrappone al turbamento dei versi precedenti per la comparsa del «mostro». Anche la divinità, come la natura, viene qui umanizzata dal poeta nel suo arricchimento del testo latino tradotto.

vv. 26-29: aderenti nel complesso al testo catulliano (vv. 19-21), ne riproducono anche la triplice anafora (*tum... / tum... / tum...*), non in *incipit* ma al centro del verso in identica posizione metrica («alhor... alhor... alhor...»).

vv. 32-33: Alamanni rafforza l'anafora di *vos* introducendone un terzo e mantiene la marcatura su Giove con l'anafora del nome mentre Catullo ripete *ipse*, recuperato da Alamanni in «Giove stesso» (vv. 35-36). Al v. 33 «al mio corso» vale 'al mio canto', secondo un uso abituale di corso nel Cinquecento.

v. 34: «ancor di tanta possa ornato»: è aggiunta dell'Alamanni a potenziare l'autorevolezza di Peleo.

v. 35: da *columen* (Catull. 26) a «fren», freno di cavallo: *columen* significa colonna, ovvero sostegno, mentre freno aggiunge una nozione di controllo e disciplina che fa intravedere una sfumatura più coercitiva nel ruolo di Peleo.

v. 36: Giove è non solo padre degli dèi, come in Catullo, ma anche *rector* del cielo, con un'aggiunta rispetto all'originale.

v. 37: i «più dolci amori» di Giove sottintendono l'idea secondo cui perfino Giove avrebbe desiderato congiungersi a Tetide.

vv. 38-39: «strinse te [...] dentro alle braccia» Tetide; «ti lasciar» la nipote Oceano e Teti, nonna di Tetide. Alamanni utilizza Theti sia per la nonna Teti che per la nipote Tetide, come del resto accade spesso anche oggi: egli sembra aver ben chiara la differenza tra le due, ma l'omografia nella traduzione complica la lettura.

v. 39: «la bella figlia di Neptuno»: traduce *pulcherrima neptunine*, che si trova nell'Aldina del 1515, mentre nel testo oggi corrente leggiamo *Nereine*, congettura ottocentesca di Haupt. Si tratta qui di Tetide, promessa sposa di Peleo, che viene a lui concessa dai nonni Oceano e Teti, mentre il padre era Nettuno. Dopo «Neptunno» c'è un punto interrogativo scritto con un altro inchiostro, che non sembra inficiare una lettura continuativa del verso, ma segnala l'interrogativa presente in Catullo e assente nella stesura di prima mano.

v. 40: «E 'l padre mar»: volge in italiano *Oceanusque pater*, lezione delle Aldine contro i codici manoscritti OGR e le edizioni moderne che hanno *Oceanusque mari*. Un nuovo indizio probante del fatto che Alamanni traduca da una delle edizioni a stampa, e non da un manoscritto antico.

v. 41: «alma nipote», un aggettivo in più rispetto al latino *neptem suam*. Il latinismo *almo* (da *alo*, nutrire) enfatizza ulteriormente la straordinarietà di Achille, sottolineando il ruolo di madre di Tetide, che donerà la vita e nutrirà un'illustre discendenza.

Resta deserto Scyro, e l'alte case
de nipoti di Graio, altresì Tempe
de gli abitanti vedova rimansi
e le famose mura di Larisso.
Pharsalia ognun, Pharsalia ognun frequenta.

Nessun più solca i campi, e 'l duro collo
 ramorbidisce al semplice giovenco, 55
 non con la incurva falce l'umil vite
 si purga e cura, non col forte aratro
 rivolge il toro più la stanca terra.
 Né si vede il villan col duro ferro
 far del frondoso tronco minor l'ombra, 60
 e la ruggin per l'otio il vomer sente.
 Ma di costui l'alto palazzo adorno
 splendea di lucido oro e puro argento,
 d'avorio è l'uscio, e l'ampie mense intorno
 tutte lucean di bel cristallo ornate. 65
 Ridea la casa e di regal bellezza...

49-66 corrispondono a Catull. 35-46: *deseritur Scyros, linquunt phtiothica Tempe / Graiugenasque domos ac moenia larissea / pharsaliam coeunt, pharsalia tecta frequentant, rura colit nemo, mollescunt colla iuvenicis / non humilis curvis purgatur vinea rastris / non glebam prono convellit vomere taurus / non falx attenuat frondatorum arboris umbram, / squalida desertis rubigo infertur aratris. / Ipsius at sedes, quacunque opulenta recessit / regia, fulgenti splendent auro, atque argento, / candet ebur soliis, collucent pocula mensae, / tota domus gaudet regali splendida gaza*

vv. 49-50: «l'alte case de' nipoti di Graio» traduce *Graiugenasque domos*, lezione dei testi a stampa, tra cui le Aldine, contro i manoscritti OGR che scrivono *graumonisque* o *graiunonisque*, corretto con *Crannonisque domos* a partire da Pier Vettori (Victorius) nel 1553, dunque ben più tardi della nostra traduzione, per ragioni contestuali⁵⁶⁰. Il nesso è infatti inserito in un elenco di località tessale, cui Crannone si aggiungerebbe senza problema. L'aggettivo *graiugenus* viene dunque tradotto da Alamanni secondo il suo significato etimologico di *genus* greco e dunque «de' nipoti di Graio». Non ci sono capostipiti del popolo greco con questo nome, ma l'aggettivo viene spesso attribuito a Eracle, che viene qui forse indirettamente evocato. Non possiamo però essere certi di questa ipotesi.

v. 53: «Pharsalia ognun, Pharsalia ognun frequenta» riprende l'anafora presente anche nel Catullo dell'Aldina, *Pharsaliam coeunt, Pharsalia tecta frequentant* rafforzata ulteriormente dalla ripetizione di «ognun».

vv. 54-58: forniscono un esempio dell'aggettivazione supplementare usata da Alamanni nella traduzione: «duro collo» e «semplice giovenco» traducono il latino *colla iuvenicis*, nesso privo di connotazioni particolari; allo stesso modo «stanca terra» amplifica con tratto umanizzante il latino *glebam*. Molto spesso Alamanni sembra dilatare il testo catulliano anche per ragioni metriche: era ovviamente necessario rispettare le undici sillabe richieste dal verso italiano. Il verbo *purgatur* di Catullo 39 viene raddoppiato in «si purga e cura». Si veda in seguito al v. 63 «lucido oro et puro

⁵⁶⁰ Sui postillati catulliani di Pier Vettori esiste una tesi in corso di svolgimento da parte di Agnese D'Angelo all'Università Sapienza di Roma.

argento» per *fulgenti... auro atque argento* (v. 44). Sottolineerei anche una certa qual ricercatezza nel mettere in clausola per sei versi consecutivi (54-59) la giuntura aggettivo più nome («duro collo»; «semplice giovenco»; «umil vite»; «forte aratro»; «stanca terra»; «duro ferro») con struttura per così dire ad anello grazie a «duro» all'inizio e alla fine.

vv. 59-60: Alamanni si discosta leggermente dal testo latino: *non falx attenuat frondatorum arboris umbram*: il potatore è trasformato in un generico «villan», e il tronco diventa «frondoso», recuperando la radice di *frondator*, ma si noti che non va persa l'allitterazione *falx... frondatorum*, anzi figura potenziata «ferro... far... frondoso» quasi a evocare il fruscio delle frasche che cadono recise. La *falx* si è mutata in «duro ferro» per evitare la ripetizione rispetto al v. 56 dove il termine «falce» rende il latino *raster*, resta invece la triplice anafora della negazione con minima variazione: «non con l'incurva falce... non col forte aratro... né... col duro ferro».

v. 62: «di costui», il palazzo è di Peleo.

v. 64: «d'avorio è l'uscio» traduce Catull. 45 *candet ebur solis*, la cui interpretazione è discussa: cfr. A. Fo 2018, p. 809 «per alcuni *solia* è un plurale per singolare, e a essere designato qui è un trono regale [...]. In alternativa, Catullo potrebbe aver inteso designare i fastosi sedili a posto singolo che sono destinati a ospitare in seguito i divini commensali». In ogni caso, *solis* non designa in latino l'entrata della sala, come intende qui Alamanni: egli sovrappone a *solium* l'italiano soglia (Cfr. dizionario Treccani online, *sòglio*² s. m. – Variante ant. di *soglia* («limitare»): *Poi fummo dentro al soglio de la porta*, Dante, *Purg.*, X, 1), per cui poi traduce «uscio».

v. 66: «Ridea la casa» rende con una metafora il *gaudet* latino. Alamanni aggiunge una caratteristica umana alla descrizione dell'ambiente del palazzo, secondo una delle caratteristiche della traduzione già incontrata a più riprese.

Dopo il verso 66 troviamo la lacuna del manoscritto, che avrebbe contenuto l'inizio della sezione ecfrastica sulla coltre (v. 50 *vestis*) del letto nuziale di Peleo e Tetide su cui è intessuta la vicenda di Arianna abbandonata sull'isola di Nasso. Mancano al manoscritto quattro carte, ma non possiamo stabilire se si tratti di consunzione casuale o se esse fossero state strappate, forse per l'interesse per la sezione dell'abbandono di Arianna. Sulla consistenza materiale della lacuna e per il numero di versi mancanti, si veda A. L. De Luca 2013: «È evidente la mancanza della traduzione di ben 103 esametri i quali, su base proporzionale, dovrebbero corrispondere all'incirca a 148 endecasillabi, distribuiti assai verisimilmente su 4 carte (148 endecasillabi divisi per 17, la media di versi per pagina, corrispondono a 8 ff. ovvero a 4 cc.). E il conto torna anche valutando complessivamente la

traduzione: se 305 vv. latini (i 408 vv. dell'originale catulliano a cui sono sottratti i 103 caduti con la lacuna) sono tradotti in 432 endecasillabi».

In ogni caso, dopo la lacuna ci troviamo al centro del monologo della fanciulla, dopo il racconto della vittoria di Teseo sul Minotauro e la descrizione della disperazione di Arianna abbandonata sul litorale. Si è perso anche l'inizio del suo lamento (vv. 132-148), la traduzione riprende dal verso 150 di Catullo, dunque più di cento versi dall'inizio della lacuna al v. 47 del testo latino, corrispondenti all'incirca – si diceva – a 148 endecasillabi. Data l'incertezza sul numero di versi mancanti, continuerò a numerare senza soluzione di continuità rispetto agli ultimi analizzati.

di morte e pur più presto elessi allora del mio caro fratel sentirmi priva ch'a te crudel mancar ne' casi extremi.	
Or di fiere aspre e di rapaci augelli sarò per tua cagion dogliosa preda né terra absconderà le fredde membra. Di qual fero leon? Dentro a qual bosco nascesti mai? Qual tempestoso mare fra noi ti spinse fuor dell'onde irate?	70 75
Qual Scylla ingorda, qual Charibde o Syrte, poi che del viver tuo tal cambio rendi? S'esser per marital giogo congiunto meco temeste, ritenendo a mente del vechio ⁵⁶¹ padre ancor l'empî ⁵⁶² ricordi,	 80
almen pur potev'io nel tuo bel regno teco venire, ove dimorando forse con suave sudor fidata ancella, i tuoi candidi piei talor lavando con le chiare acque e talor sopra il lecto stendendo lieta la purpurea veste.	 85

67-86 corrispondono a Catull. 150-163

*certe ego te in medio versantem turbine leti / eripui, et potius germanum amittere crevi, / quam tibi fallaci
supremo in tempore deesse / pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda, nec iniecta tumulabor
mortua terra. / Quae nam te genuit sola sub rupe leaena? / quod mare conceptum spumantibus expuit undis?
/ Quae Syrtis, quae Scylla vorax, quae vasta Charybdis, / talia qui reddis pro dulci praemia vita? / Si tibi non
cordi fuerant connubia nostra, / saeva quod horrebas prisci praecepta parentis, / at tamen in vestras potuisti
ducere sedes, / quae tibi iucundo famularer serva labore, / candida permulcens liquidis vestigia lymphis, /
purpureave tuum consternens veste cubile.*

v. 67: «di morte» ripete l'ultima parola del v. 149 di Catullo, *leti*. Il verso latino completo era *Certe ego te in medio versantem turbine leti / eripui*. Dopo la lacuna del manoscritto della traduzione ci

⁵⁶¹ Dell'em vechio < Del vechio.

⁵⁶² empîi < empî.

ritroviamo, come detto, al centro della sezione ecfrastica in cui viene descritta la scena di Arianna abbandonata sull'isola di Nasso.

vv. 70-72: Alamanni aggiunge come di consueto una ricca aggettivazione assente nel testo latino: «fiere aspre e rapaci augelli» corrispondono a *feris [...] alitibusque*, «dogliosa preda» accentua, rispetto a *dilaceranda... praeda*, la sofferenza di Arianna, come al verso successivo le «fredde membra» per il più scontato *mortua*. Mentre *dilaceranda* descriveva una prospettiva di strazio fisico subito dalla ragazza, «dogliosa» sposta la focalizzazione sulla sua pena psicologica.

v. 73: «dentro a qual bosco nascesti mai» non ha riscontro nel testo latino di Catullo (cfr. Serafino Aquilano in *Epistola di una donna che d'essere abbandonata si lamenta*: «E ben serrai leon nutrito in bosco / se questo caso almen non t'ha conmosso»). Naturalmente rimane da dimostrare che il componimento dell'Aquilano, pubblicato solo postumo tra il 1502 e il 1513, possa essere stato un modello per questa traduzione di Alamanni; l'unico indizio in tal senso viene, per il momento, dalla vicinanza tra i due contesti: un'epistola elegiaca al femminile, improntata sull'esempio ovidiano, e la storia di Arianna in Catullo, che proprio a Ovidio diede lo spunto.

vv. 74-75: la pratica di traduttore fornisce talvolta spunti linguistici per componimenti dell'età più matura del poeta. Si confrontino per esempio questi due versi con Alamanni, *Avarchide*, XXIV, 154, 3: «quando è più irato e tempestoso il mare». Al v. 74, l'idea della nascita da una qualche bestia feroce, in questo caso un leone, per spiegare la perfidia di un amante che fugge è già topica nell'antichità prima e dopo Catullo, almeno in Euripide, Teocrito, Virgilio e Ovidio.

v. 80: «Ricordi» rende *praecepta* di Egeo, *prisci... parentis*: Arianna suppone dunque che il padre abbia ordinato a Teseo di non maritarsi con donne straniere (cfr. Igino, *fab.* 43, *si Ariadnen in patriam portasset, sibi opprobrium futurum*, perché memoria costante del doloroso tributo pagato al Minotauro), perciò i precetti di Egeo sono agli occhi della fanciulla ben più che crudeli (*saeva*, Catull. 159), addirittura «empi». Stupisce forse trovare «ricordi» per *praecepta*, ma Alamanni usa il termine anche per i *mandata* di Egeo che Teseo dimenticherà determinandone la morte. Il collegamento di *praecepta* a *mandata* tramite la traduzione comune di «ricordi» è certamente significativo. Inoltre, si può supporre che la scelta voglia porre in primo piano, per contrasto, il tema della 'dimenticanza' che lega i protagonisti (cfr. n. v. 158).

Ma che pur mi dolg[o]⁵⁶³ io semplice indarno
con l'aure sorde, ch'e i sospiri e i pianti,
lassa, ascoltar non ponno, o render voci?

⁵⁶³ Il verso senza questa elisione è ipermetro.

Ei già lontan per mezo el mar si fugge, 90
 né quinci o quindi alcun mortal ne apare.
 Così ne invidia, in questi tempi extremi,
 mortali orecchie ai duri miei lamenti
 Fortuna, in tucto a impoverirmi or volta.
 Deh non avesser mai, signor del cielo, 95
 stampati pur da prima i legni altieri
 che già mosser d'Atene i liti in Creta⁵⁶⁴,
 né già recando empio tributo al Tauro
 il malvagio nochier le sart*e*⁵⁶⁵ volte
 sol per mio grave danno in Candia avesse, 100
 né il peregrin fallace, alto celando
 sotto dolcie beltà crudel pensiero,
 chiesto n'avesse entro 'l mio dolce albergo
 fido consiglio al periglioso assalto.

87-104 corrispondono a Catull. 164-176: *Sed quid ego ignaris nequicquam conqueror auris / externata malo? quae nullis sensibus auctae, / nec missas audire queunt, nec reddere voces. / Ille autem prope iam mediis versatur in undis, / nec quisquam apparet vacua mortalis in alga, / sic nimis insultans extremo tempore saeva / fors etiam nostris invidit quaestibus aures. / Iuppiter omnipotens utinam nec tempore primo / gnosis cecropiae tetigissent littora puppes, / indomito nec dira ferens stipendia tauro / perfidus in Cretam religasset navita funem, / nec malus hic caelans dulci crudelia forma, / consilium nostris quaesisset sedibus hospes.*

vv. 88-89: «sorde» corrisponde a *nullis sensibus auctae*, per una volta in forma più sintetica rispetto al testo latino. «i sospiri e i pianti ascoltar, o render voci»: *nec missas audire nec reddere voces*. I sospiri e i pianti amplificano le *voces missas* dalla fanciulla, ancora una volta con un'estensione in senso patetico nel volgarizzamento.

v. 91: «quinci... quindi» tipicamente poetico per cui si sacrifica l'immagine *vacua alga*.

v. 92: «invidia» è calco del latino *invidit*, come anche *fortuna*, che sembra in Alamanni essere personificata come divinità.

v. 93: le «mortali orecchie» di un'immortale dea Fortuna potrebbero creare qualche imbarazzo interpretativo, ma credo che qui l'Alamanni intenda 'orecchie che ascoltano i mortali' ovvero la facoltà della dea di 'ascoltare le preghiere mortali'.

v. 94: «fortuna» in posizione incipitaria, come *fors* in Catullo 170, con un lunghissimo iperbato tra verbo (v. 92) e soggetto, per un maggior rilievo, grazie anche all'aggiunta «in tutto a impoverirmi hor volta», priva di corrispondenza nel testo latino. Così anche nei versi successivi dove si ripete il distanziamento soggetto / verbo e la sintassi, più complessa del solito, sembra voler riproporre l'andamento delle frasi latine, specchio qui del torcersi dei ricordi nella mente di Arianna. Tutto il passo è costruito con particolare cura ed efficacia espressiva. Per fare un solo esempio si noti ai vv.

⁵⁶⁴ Il verso figura nel manoscritto fuori testo, con manuncola di rinvio.

⁵⁶⁵ sarte < sarte.

92-93 la corrispondenza verticale in clausola di «extremi» e «lamenti» che consente, nonostante il diverso riferimento sintattico, il riverberarsi dell'aggettivo anche su «lamenti», allo stesso modo di «mortali» in *incipit* del verso.

v. 97: *Gnosia* e *Cecropia* di Catullo 172 vengono esplicitati nella traduzione con «d'Atene i liti in Creta», con la rinuncia agli aggettivi dotti e mitologici, per facilitare la lettura e la comprensione del passo.

v. 100: «in Candia» è aggiunta anacronistica dell'Alamanni; si tratta infatti della maggior città di Creta, fondata però durante la dominazione araba, nei pressi dell'antico porto di Cnosso. Sotto l'autorità veneziana (1204-1669), la città divenne fiorente e attivo centro commerciale e il suo nome fu esteso a tutta l'isola. L'utilizzo del toponimo non rende perciò più ardua la lettura per un lettore contemporaneo, a differenza di quelli presenti nel testo latino.

vv. 103-104: come di consueto Alamanni introduce una ricca aggettivazione supplementare: «l mio dolce albergo» traduce *nostris sedibus*, mentre «fido consiglio» e «periglioso assalto» danno forte rilievo alla lotta tra Teseo e il Minotauro, qui congiunta all'aiuto di Arianna, episodi appena accennati nel testo dell'Aldina e assenti nelle edizioni moderne, che leggono *nec malus hic celans dulci crudelia forma / consilia in nostris requiesset sedibus hospes!*

Or qual camin segu[o] ⁵⁶⁶ io, qual or più spene mi mostra el volto? Or verso i monti d'Isthmo ⁵⁶⁷ drizerò e' passi, ove partendo l'onde el fiero Ponto dal gran mar divide? Deggio sperar dal dolcie padre aita, lo qual lasciai seguendo un falso amante del nostro sangue ancor bagnato e tinto? Deh, porger puommi breve alcun conforto l'accesa carità de fido sposo, ch'or per l'onde del mar piegando e' remi mentre io mi dolgo s'allontana e fugge? La steril terra abbandonata e sola non pastor, non bifolchi o grege alberga, el mar d'intorno la circonda e bagna. Nulla alma aita, nulla spene avanza, vedovo et muto qui sento ogni loco, ogni loco è deserto ovunque io miro, lass'ogni loco mi dipinge morte.	105 110 115 120
--	--

105-122 corrispondono a Catull. 177-187: *Nam quo me referam? quali spe perdita nitar? / Isthmoneosne petam montes? a gurgite lato / discernens pontum truculentum ubi dividit aequor? / an patris auxilium sperem, quem nae ipsa reliqui, / respersum iuvenem fraterna caede secuta? / coniugis an fido consoler memet amore?*

⁵⁶⁶ Da elidere per evitare l'ipermetro.

⁵⁶⁷ Si veda la nota al verso per l'identificazione.

/ Quive fugit lentos incurvans gurgite remos? / Praeterea nullo littus, sola insula, tecto, / nec patet egressus pelagi cingentibus undis, / nulla fugae ratio, nulla spes, omnia muta, / omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.

vv. 105-106: «qual hor più speme / mi mostra el volto?»: in questi due emistichi Alamanni sembra confondere il latino *nitor* “appoggiarsi su” con il verbo *niteo* “brillare, splendere”. Nel verso catulliano corrispondente, il 177, il soggetto di *nitar* (*nitor* OGR, *nitar* nell’Aldina del 1515 e nelle edizioni moderne di riferimento) è Arianna, che si chiede a quale speranza potrebbe mai aggrapparsi; in Alamanni, il soggetto diventa la speranza, che non mostra il volto alla fanciulla, letteralmente ‘non brilla ai suoi occhi’, con il significato del latino *niteo*. Si confronti la più tarda traduzione di Dolce, che rende il verbo *nitor*: «qual più prender poss’io misera spene?».

v. 106: «i monti d’Isthmo»: a partire da *idoneos ne* di OGR sono state proposte varie congetture, per esempio *Idaeosne* di Partenio, oggi accettata in molte edizioni (i monti Idei dominano Creta, che qui Arianna sta ricordando), mentre la *princeps* del 1472 aveva *Idmeneos ne*, ma Alamanni utilizza la forma dell’Aldina del 1515, che ha *Isthmoneos ne* contro, appunto, *Idaeosne* dell’Aldina del 1502. Si tratta di uno degli indizi fondamentali per definire con una certa sicurezza che il poeta avesse come edizione di riferimento esattamente quella del 1515 o un manoscritto a essa molto affine per l’epitalamio, perché nel gran numero di varianti disponibili all’epoca egli sceglie esattamente questa. Inoltre, egli ‘giustifica’ questo toponimo con i vv. 107-108: «ove partendo l’onde / el fiero Ponto dal gran mar divide», identificando «i monti d’Isthmo» con quelli della Propontide, che separano appunto il Ponto (Eusino) dal gran mare, il Mediterraneo. Nel testo oggi accettato, in cui viene per lo più scelto *Idaeosne*, Arianna avrebbe fatto riferimento alla catena montuosa dell’Ida, che domina Creta, e dunque a un toponimo completamente differente da quello inteso qui da Alamanni.

v. 115: «mentre ch’io mi dolgo» è aggiunta patetica di Alamanni, assente nel testo latino, si noti inoltre l’usuale dittologia del verbo «s’allontana e fugge» per il latino *fugit* al v. 183, ancora formato da un calco latino e suo sinonimo; ancora prima vi è un’altra duplicazione, «bagnato e tinto» (v. 111) per il latino *respersum* al v. 181 e in seguito una terza, «la circonda e bagna» (v. 118) per il latino *cingentibus undis* del v. 185.

vv. 116-117: «La steril terra abbandonata e sola / non pastor, non bifolchi o grege alberga». I due versi corrispondono al v. 184 di Catullo che per alcuni è corrotto (*litus* OGR e nelle Aldine, corretto con *colitur* in alcune edizioni moderne, ma la congettura è ottocentesca), tuttavia il significato nel suo complesso è chiaro: Catullo insiste sull’assoluta desolazione e abbandono dell’isola. Così lo percepisce anche Alamanni, che si limita ad ampliare (tre aggettivi focalizzati su terra,

«steril... abbandonata e sola») e a variare *nullo tecto* aggiungendo «non pastor, non bifolchi o grege alberga».

vv. 120-122: viene mantenuta l'anafora martellante latina *omnia... omnia... omnia* (vv. 186-187) con «ogni loco» ripetuto anch'esso tre volte, due volte a contatto in clausola e in *incipit* dei vv. 120 e 121, la terza volta ancora in *incipit* al v. 122, accompagnato da ricchissima aggettivazione («vedovo e muto... deserto... lasso») a marcare la desolazione dell'ambiente circostante.

Non però prima fien per morte chiusi
 questi occhi lassi, né lo spirto infermo
 lascerà in terra sì noioso incarco, 125
 che Giove e 'l ciel divotamente io preghi
 che doppo el mio morir degli altrui falli
 prendin per me giusta vendetta almeno.
 Eumenide, adunque, o voi che sole
 i difetti mortai fra noi purgate, 130
 a cui la fronte di serpi aspre cinta
 mostra di fuor l'orrendo orgoglio et l'ira
 ch'el venenoso cor dentro a sé chiude,
 venite a miei sospir, venite al pianto
 ch'or dal profondo cor per gli occhi verso 135
 di saver nuda ardendo in furia accesa.
 E perché d'alto duol sue forze prende
 non sostenete che si sparga indarno
 ma con quel cor ch'altrui lasciò me sola,
 di se stesso e de' suoi sia doglia eterna". 140

123-140 corrispondono a Catull. 188-201: *Non tamen ante mihi languescent lumina morte, / nec prius a fesso secedent corpore sensus, / quam iustam a divis exposcam prodita multam, / caelestumque fidem postrema comprecet hora. / Quare facta virum multantes vindice poena / Eumenides, quibus anguineo redimita capillo / frons expirantis praeporat pectoris iras, / huc huc adventate, meas audite querelas, / quas ego num misera, extremis proferre medullis, / cogor inops, ardens, amenti caeca furore, / quae quoniam vere nascuntur pectore ab imo, / vos nolite pati nostrum vanescere luctum, / sed quali solam Theseus me mente reliquit, / tali mente deae funestet, seque, suosque.*

v. 124: «occhi lassi»: la ripresa di «lasso», prima al v. 122, assimila la tristezza della natura a quella dell'animo di Arianna. Spesso un medesimo aggettivo viene ripreso a breve distanza con sfumature diverse: questo diventa uno stilema tipico della pratica traduttiva di Alamanni per questo epitalamio (per esempio, si veda la frequente ripresa degli aggettivi «fiero», «dolce» e «almo», a volte a brevissima distanza).

v. 127: «degli altrui falli»: addita esplicitamente le colpe di Teseo latenti nel testo latino. Teseo non viene indicato, come in Catull. 200, con il nome proprio, ma con «altrui» (vv. 127, 139, 142), così

v. 144: «piegò la sacra fronte» traduce *annuit* del testo latino, con l'usuale aggettivazione aggiuntiva, utilizzata anche al v. 146 «riverenti tremaro» (*contremuerunt* in Catull. 64, 205).

v. 150. così com'è riportato nel manoscritto, sembrerebbe mancare di un verbo, perché la frase non regge dal punto di vista grammaticale. Eppure, l'endecasillabo è già completo. Il significato è comunque chiaro: “in oblio... ebbe”, “dimenticò”. Si potrebbe ipotizzare un anacoluto volontario, la mancanza di un'ultima revisione o l'«avea» del v. 149 in ἀπὸ κοινοῦ.

v. 152: «le chiare insegne»: Alamanni traduce avendo a mente l'intera vicenda, secondo la quale Teseo avrebbe dovuto alzare vele bianche se fosse tornato sano e salvo, come Catullo spiega poco dopo. Il testo latino ha qui *dulcia signa*, senza indicazioni riguardo al colore bianco della vela.

vv. 153-154: «el suo ritorno lieto victorioso, e salvo in porto»: le edizioni disponibili nel 1520 avevano al v. 211 di Catullo *sospitem et ereptum se ostendit visere portum*, così anche l'Aldina del 1515 (la congettura oggi accettata *Erectheum*, per il porto di Atene, è ben più tarda). *Ereptum* è dunque qui riferito a Teseo stesso (*ereptum... se*).

Però ch'alor che l'onorate mura	155
Egeo lasciando, il figlio in fede ai venti	
pose, baciando e abbracciando insieme,	
questi extremi ricordi al giovin diede:	
“O' figlio a me via più giocondo pegno	
de' miei lunghi anni, o figlio a me renduto	160
nelle extreme giornate or di mia vita,	
cui pongo a forza in man d'empia fortuna,	
che per dubbio sentier ti guidi e scorga,	
da poi ch'el mio destin fallace et empio	
e l'alta tua virtù pur mi ti toglie,	165
né gli occhi stanchi miei pur sento, ahi lasso,	
dell'alma vista tua pur satī ⁵⁶⁸ ancora,	
già mai con lieto cor da me diviso	
non sarai figlio, né felici insegne	
di seconda fortuna arai con teco,	170
ma i canuti capei con polve e terra	
macchiando in prima il chiuso duol ch'io sento	
disfogar voglio in lacrimosi accenti:	
quindi le vele in color fosco tinte	
sospender vo' sopra l'antenna in alto	175
perché la barca in veste obscura e negra	
porti la doglia mia dipinta in fronte.	
Ma se colei ch' l santo Ithono alberga,	
che 'l nostro antico seggio e noi difende,	
pur ne consente che la invicta mano	180
del fiero sangue ancor vermigl<i>a torni,	

⁵⁶⁸ satī<satī

nella tenace mente acceso serba
 quel ch'or ti dico e non lo spenga il tempo.
 Tosto che nostri monti e i dolci colli
 scorgi da lungi, alor l'albero spoglia 185
 di queste veste, ch'or gli pongo obscure,
 e poi candide vele al vento spiega,
 accioché di lontan guardando senta
 di disiato ben fresche novelle,
 s'el dextro vento al tuo ritorno aspira". 190

155-190 corrispondono a Catullo 212-237: *Namque ferunt olim, classi cum moenia divae / linqueret et gnatum ventis concrederet Aegeus, / talia complexum iuveni mandata dedisse: / "Gnate mihi longa iucundior unice vita, / gnate, ego quem in dubios cogor dimittere casus, / reddite in extremae nuper mihi fine senectae, / quandoquidem fortuna mea ac tua fervida virtus / eripit invito mihi te, cui languida nondum / lumina sunt gnati cara saturata figura, / non ego te gaudens laetanti pectore mittam, / nec te ferre sinam fortunae signa secundae, / sed primum multas expromam mente querelas, / canitiam terra atque infuso pulvere foedans, / inde infecta vago suspendam lintea malo, / nostros ut luctus nostraeque incendia mentis / carbasus obscura dicat ferrugine Hibera. / Quod tibi si sancti concesserit incola Ithyni, / quae nostrum genus ac sedes defendere sueta / annuerit, tauri ut respergas sanguine dextram, / tum vero facito ut memori tibi condita corde / haec vigeant mandata, nec ulla obliteret aetas; / ut simul ac nostros invisent lumina colleis, / funestam antennae deponant undique vestem, / candidaque intorti sustollant vela rudentes, / quam primum cernens ut laeta gaudia mente / agnoscam, cum te reducem sors prospera sistet".*

vv. 155-6: «l'honorate mura / Egeo lasciando», perché l'Aldina del 1515 ha *namque ferunt, olim classi, cum moenia divae / linqueret, et gnatum ventis concrederet Aegeus*, con *linqueret et* in luogo della lezione *linquentem* dei codici OGR (e anche dell'Aldina del 1502), oggi accettata e più congruente nel contesto (*linquentem gnatum*: è il figlio Teseo che abbandona le mura, non il padre Egeo). Un nuovo indizio sul fatto che Alamanni traducesse un testo molto simile all'edizione a stampa del 1515, se non esattamente quella.

v. 157: «baciando e abbracciando», dittologia dove il testo latino ha solo *complexum*.

v. 158: «ricordi» traduce, in maniera un po' inattesa, i *mandata* catulliani (214 e 238) qui e al v. 195, come accade per *praecepta* (cfr. n. v. 80; Catullo ha *mandata* anche ai versi 209 e 232 resi rispettivamente con «in oblio ciò che», v. 150 e «quel ch'or ti dico», v. 182). Si conferma l'ipotesi di una voluta enfaticizzazione del ruolo che gioca la memoria nello svolgersi dei fatti. Si noti anche che il termine «ricordi» è accompagnato sempre da un aggettivo che chiarisce il diverso punto di vista: «empi ricordi» (v. 80) per Arianna, «estremi ricordi» (158) per Egeo, «alti ricordi» (195) per Teseo.

vv. 160-163: nella traduzione c'è un'inversione dell'ordine rispetto ai versi latini 216-217, *ego quem in dubios cogor dimittere casus, / reddite in extrema nuper mihi fine senectae*. Alamanni premette il cenno al mito secondo cui Teseo raggiunse il padre ad Atene quando questi, Egeo, era in età molto avanzata: «o figlio a me renduto / nelle extreme giornate hor di mia vita». Catullo alludeva a uno

specifico particolare della saga di Teseo, tramandato da Apollodoro e Plutarco: dopo l'unione a Trezene tra Egeo ed Etra, dalla quale sarebbe nato Teseo, Egeo decise di lasciare sotto un macigno la spada e i sandali che il nascituro avrebbe poi dovuto prendere e portare ad Atene come segni di riconoscimento; solo da adulto, e dunque nella vecchiaia di Egeo, Teseo lo raggiunse in Attica.

v. 162: «cui pongo a forza» il cui viene utilizzato come complemento oggetto come comunemente accade nell'italiano cinquecentesco.

vv. 163-164: notiamo le ormai abituali dittologie: «ti guidi e scorga», che non ha corrispondente nel testo latino, «destino fallace et empio» (v. 216 in *dubios casus*) con l'aggiunta dell'aggettivazione e prima «empia fortuna» al v. 162 (v. 218 *fortuna*, solo una volta senza attributi).

vv. 176-177: «la barca in veste oscura e negra» e «porti la doglia mia dipinta in fronte» sono traduzioni poetiche libere, che non rispecchiano esattamente il dettato catulliano: vv. 226-227 *nostros ut luctus nostraeque incendia mentis / carbasus obscura dicat* e intensificano, come in molti casi, la nota umanizzante nella descrizione della nave di Teseo che si allontana. Le vele diventano le vesti e la carena è metaforicamente la fronte del vascello di Teseo. Alamanni tralascia inoltre la *ferrugine Hibera*, probabilmente di troppo difficile comprensione per l'epoca (si veda anche la difficoltà dei commenti nel definire con certezza a quale colore Catullo si riferisca; cfr. Nuzzo, p. 131), a vantaggio di una duplicazione dell'*obscurata* di Catullo 227 in «oscura e negra», con una coppia composta da calco latino e sinonimo in dittologia.

v. 179: «che 'l nostro anticho seggio et noi difende»: il verso corrispondente di Catullo ha un problema testuale. Catull. 229 presenta *quae nostrum genus ac sedes defendere sueta* nell'edizione del 1515, *sedes defendere freti* in OGR, mentre i testi moderni accettano la congettura seicentesca di Vossius *sedes defendere Erecthei*, che ovviamente non poteva esser nota ad Alamanni. In ogni caso, l'ultima parola del verso sembra essere omessa nella traduzione, perché *sueta*, riferito ad Atena protettrice, non ha corrispondente in italiano; viene invece aggiunto l'aggettivo «antico» a seggio (*sedes*), assente nel testo latino. Mi sembra interessante rilevare che nelle note a un testo di Catullo del 1515 fatte dal filologo Heinsius attorno alla metà del XVII secolo si trovi la congettura *avitas* in luogo del tradito *freti* o *sueta*, che si potrebbe tradurre proprio con 'antichi seggi'. Si può forse ipotizzare che Heinsius avesse a disposizione un manoscritto più antico con la forma *avitas*, e che il medesimo testo, oggi perduto, fosse stato utilizzato da Alamanni? Impossibile, salvo nuovi ritrovamenti, uscire dal campo delle ipotesi.

vv. 180-181: l'aggettivazione, aggiunta da Alamanni, non ha corrispondenza nel v. 230 *annuerit, ut tauri respergas sanguine dextram*. «invicta [...] fiero [...] vermiglia» insistono sulla eccezionalità

dell'impresa con l'aggiunta dell'elemento cromatico del sangue rosso contrastante con il nero delle vele in forte rilievo nei versi 185-186 (si veda l'iperbato «queste veste... obscure» che lascia in clausola la macchia di colore, già prima in chiusa del v. 176 «veste obscura e negra» sempre detto delle vele). Fatta eccezione per l'aumento esponenziale degli aggettivi, in questi versi la traduzione è piuttosto letterale. Si può notare tuttavia, a partire dal testo catulliano, lo sforzo di creare suggestioni variate, in questo caso coloristiche, di una certa efficacia.

Queste parole ancor tenea nel core
 Theseo, ma qual fuggendo si dilegua
 nube per vento, che nevole spalle
 nude lascia di sé de gli alti monti,
 tal fuggiro' in oblio gli alti ricordi. 195
 M'al padre antico ch'onde el si mostrava⁵⁶⁹
 soletto in alta parte fea soggiorno,
 gli occhi dogliosi suoi struggendo in pianto,
 come el fosco color per l'onde scorse
 dentro 'l mar s'aventò da l'alto scoglio, 200
 morto credendo el valoroso figlio.
 Così, nelle dolenti case intrando
 Theseo feroce, qual già porse pianto
 obliando ad altrui, tale a sé diede.

191-204 corrispondono a 238-250: *haec mandata prius constanti mente tenentem / Thesea, ceu pulsae ventorum flamine nubes / aerium nivei montis liquere cacumen. / At pater, ut summa prospectum ex arce petebat / anxia in assiduos absumens lumina fletus, / cum primum inflati conspexit lintea veli, / praecipitem sese scopulorum e vertice iecit, / amissum credens immitti Thesea fato. / Sic funesta domus ingressus tecta paterna, / morte ferox Theseus, qualem minoidi luctum / obtulerat mente immemori, talem ipse recepit.*

vv. 192-195: «qual... tal», similitudine di Catullo ai vv. 239-240 (*ceu pulsae ventorum flamine nubes / aerium nivei montis liquere cacumen*) tradotta da Alamanni, che varia il *cacumen*, letteralmente “cima”, con la metafora delle nevole spalle nude. Gli elementi naturali vengono dunque personificati, sia le montagne sia la nube, che fuggendo si dilegua (*pulsae nubes*). La corrispondenza verticale in clausola di «alti monti» e «alti ricordi» lega più saldamente i due termini della similitudine. Per «alti ricordi» vd. *supra*, n. v. 158, ma si aggiunga che propriamente i *mandata* di Catull. 238, che precedono la similitudine, corrispondono a «queste parole» del v. 191, poi vengono riproposti al verso 195, un'aggiunta rispetto al testo di partenza, con esplicita contrapposizione oblio/ricordo, a ulteriore conferma dell'intento espressivo di Alamanni.

⁵⁶⁹ Mostr.va in interlinea superiore <mostrava. Mi sembra necessario interpretare così la sillaba in interlinea per ragioni metriche: 'mostra' renderebbe il verso ipometro.

v. 196: «padre antico»: l'aggettivo antico, *priscus*, non è presente nel corrispondente catulliano v. 241, *at pater*, ma precedentemente, nelle parole di Arianna al v. 159 (*prisci parentis*). Egeo scruta il mare in attesa del ritorno del figlio da un'alta scogliera: «soletto in alta parte fea soggiorno».

vv. 202-204: tornato nel suo palazzo, «dolente» a causa del recentissimo suicidio di Egeo, Teseo, «feroce» (si ricordi il monologo di Arianna, con l'insistenza sulla natura di bestia feroce di Teseo), causa a se stesso il medesimo dolore che aveva procurato ad Arianna, per via della sua dimenticanza: «obliando» corrisponde al latino *mente immemori*.

v. 204: «ad altrui» Alamanni non nomina qui Arianna, evocata tramite il patronimico in Catullo 247 (*Minoidi*); il suo nome è al verso successivo, v. 205; cfr. note ai vv. 136 e 142: i due protagonisti dell'ecfrasi non si chiamano mai per nome l'un l'altro.

Dritti Ariadna ancor gli occhi tenea per quella parte onde già scorse el legno, fra mille van pensier soletta involta. Con Satyri e Sileni il giovin Bacco vien d'altra parte intento, te cercando sola, Ariadna, e del tuo amor acceso.	205 210
Questi, con la mente ebra, or quinci or quindi gi[a]van ⁵⁷⁰ furiando, e baccanti “euoè euoè” ⁵⁷¹ talor piegando el capo. Parte il tirso ⁵⁷² scotea, ch'ascosa tiene l'aguta punta, e parte d'un giovenco getta ai compagni le tagliate membra, parte si cinge coi serpenti atorti, parte ne i cribri i sacrifici ⁵⁷³ obscuri gia celebrando, i sacrifici quali in van cerca d'udir l'errante vulgo.	215 220
Le palme alcun sopra la fronte alzando un cembal suona, altri il sottil metallo battendo insieme un rozo suon commuove, altri soffiando fuor del torto corno spinge il roco romor, d'orribil canto empie l'aria stridendo la za<m>pogna. In tal picture doctamente ornato era il panno regal, ch'el sancto lecto tutto di sé cupria, cingendo intorno.	225

205-229 corrispondono a Catull. 251-266: *quae tum prospectans cedentem maesta carinam / multiplices animo volvebat saucia curas. / At parte ex alia florens volitabat Iacchus, / cum thyaso satyrorum, et nisigenis silenis,*

⁵⁷⁰ Gi[a]van<givan.

⁵⁷¹ Mantengo la traslitterazione dal latino senza separare “eu oè”. Per restituire la giusta misura al verso è necessario ipotizzare una dieresi al dittongo esclamativo «oè».

⁵⁷² Scelgo la forma moderna: thyrso<tirso.

⁵⁷³ Qui e nel verso seguente sacrifici<sacrifici.

/ te quaerens Ariadna, tuoque incensus amore, / qui tum alacres passim lymphata mente furebant, / euoe bacchantes, euoe capita inflectentes, / horum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos, pars e divulso iactabant membra iuvenco, / pars sese tortis serpentibus incingebant, / pars obscura cavis celebrabant orgia cistis, / orgia, quae frustra cupiunt audire profani. / Plangebant alii proceris tympana palmis, aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant. / Multaque raucisonos efflabant cornua bombos, / barbaraque horribili stridebat tibia cantu. / Talibus amplifice vestis decorata figuris, / pulvinar complexa suo velabat amictu.

vv. 205-207: è interessante sottolineare come Alamanni talvolta renda le sfumature semantiche dei vocaboli latini con perifrasi, molto spesso aumentando la forza patetica del passo, altre volte ricorra a latinismi. Per esempio, «dritti Ariadna ancor gli occhi tenea» rende *quae tum prospectans*, dove il prefisso *pro*, che indica la direzione dello sguardo, è reso con «dritti» e il frequentativo latino (*prospecto*) con l'avverbio «ancor».

v. 207: «soletta» è aggiunta di Alamanni per ribadire la tragica situazione di Arianna sulla riva, prima dell'inizio della sezione seguente.

Si apre poi la descrizione dell'altra parte della coperta nuziale, in cui è ricamata la vicenda dell'arrivo di Bacco sull'isola di Nasso e il salvataggio della fanciulla abbandonata, di cui il dio si è innamorato. Bacco è circondato dal corteo di satiri e baccanti, descritti dettagliatamente nel testo catulliano.

v. 208: mancano nella traduzione alcuni termini impiegati in Catullo 64, 252: *cum thiaso Satyrorum et Nisigenis Silenis*, in particolare l'aggettivo Ni(y)sigenus è decisamente raro e viene probabilmente trascurato da Alamanni al fine di semplificare la traduzione.

v. 211: molte edizioni moderne postulano dopo Catull. 253 la caduta di un verso che avrebbe introdotto nel corteo di Dioniso anche le Baccanti, per cui è necessaria la correzione *quae* (v. 254), al posto del trådito *qui* (per la complicata situazione filologica del passo si veda A. Fo 2018, pp. C-CI). Naturalmente Alamanni segue la seconda aldina (ma così legge anche la prima) che non segnala lacune e mantiene *qui*, concordando poi al maschile *horum* e *alii* (v. 256 e v. 261, spesso corretti oggi in *harum* e *aliae*, cfr. catullusonline.org, *ad loc.*). Restano così protagonisti della scena Satiri e Sileni, che sono i soggetti dei due participi *bacchantes* e *inflectentes*. Lo stesso «baccanti» di Alamanni al v. 212 sarebbe dunque da intendere anch'esso come participio, 'urlando come baccanti', perché né nel testo di Catullo per lui disponibile né nella sua conseguente traduzione sembrano introdotte le Baccanti⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ Alamanni insomma intende in modo opposto rispetto a Fo, che seguendo Nuzzo preferisce «non ipotizzare la caduta di un verso, e ritenere che *bacchantes* non sia un participio di valore verbale correlato con *inflectentes* ma un participio sostantivato con valore di *Maenades*, ripreso da *harum* del v. 256 [e da *aliae* al v. 261]» (p. CI). Ovviamente, il testo di Alamanni era tutto al maschile e la sua traduzione rispecchia la sua versione.

v. 211: *passim* catulliano è tradotto con «or quinci or quindi», nesso frequente nella lirica italiana, già al v. 91.

vv. 212-213: viene mantenuta l'anafora *euhoē euhoē* presente nel testo latino (v. 255 *euhoē bacchantes, euhoē capita inflectentes*), ma qui Alamanni rafforza l'enfasi del grido ripetendolo a fine e inizio verso.

v. 216: *iactabant* è tradotto con «getta ai compagni». I tirsi erano bastoni sacri che «avevano il pomo (di solito una pina infissa sull'asta) inghirlandato di pampini o di edera» (M. Lenchantin 1928, *ad loc.*).

v. 217: «atorti» è aggettivo rarissimo (solo Dante, *Il Fiore* 216 e Giovanni Sabbadino degli Arienti nelle *Novelle Porretane*) e usato qui come latinismo: *a-torqueo*.

v. 218: «cribri» si tratta di una scelta di traduzione particolare da parte di Alamanni. Corrispondente a *cavis cistis* del testo latino, indica una sorta di setaccio per il grano, e per estensione un contenitore bucato con cui si purga l'anima degli iniziati al culto di Bacco. Ci aiuta nell'interpretazione di questa traduzione il commento di Servio a Virgilio, *Georg.* 1, 166: *et mystica vannus iacchi: id est cribrum areale. [...] 'mystica' autem 'Iacchi' ideo ait, quod Liberi patris sacra ad purgationem animae pertinebant, et sic homines eius mysteriis purgabatur, sicut vannis frumenta purgantur. hinc est quod dicitur Osiridis membra a Typhone dilaniati Isis cribro superposuisse: nam idem est Liber pater in cuius mysteriis vannus est, quia, ut diximus, animas purgat, unde et Liber ab eo, quod liberet, dictus est, quem Orpheus a gigantibus dicit esse discerptum*. Si veda anche l'iconografia di Bacco descritta in Vincenzo Cartari, *Le immagini dei Dei degli Antichi*, XII, Baccho: «Usarono anco di portare il cribro dato à Baccho, e posto tra le sue cose sacre, perché, come dice Servio, credevano gli antichi, che giovassero molto i sacramenti di Baccho alla purgatione de gli animi, e che per gli suoi sacri misteri così fossero questi purgati, come si purga il grano col cribro». L'opera è più tarda rispetto alla traduzione di Alamanni (1556⁵⁷⁵) ma ci aiuta a comprendere l'utilizzo di questo termine in luogo di un più comune “ceste”.

vv. 218-219: «sacrifitî e sacrificî»: si noti la variante grafica a distanza di un solo verso.

v. 220: «l'errante vulgo» traduce il *profani* latino.

v. 222: «sottil metallo» = *tereti aere*, letteralmente “con bronzo ben levigato”.

⁵⁷⁵ All'interno della descrizione dell'iconografia di Bacco del Cartari, troviamo la traduzione di una breve sezione del carne di Catullo, 64, 256-264, che trascivo sotto, nell'appendice ai capitoli sulle traduzioni.

v. 223: «rozo suon» non è letterale, perché in Catull. 64, 262 il suono è un leggero tintinnio (*tenuis tinnitus*), e rispetto al testo latino si perde l'onomatopea. Alamanni rinuncia al contrasto tra suoni tenui e suoni forti per privilegiare il cupo rimbombo: il tessuto fonico di suoni duri, allitterazioni, prevalenza della vocale chiusa /o/ («rozo suon, soffiando fuor, torto corno, roco romor, d'horribil canto, stridendo la zampogna» enfatizza un solo polo della dizione catulliana. Si noti anche la diversa sfumatura semantica di «rozo» rispetto al suo impiego al v. 15. Nello stesso verso «commuove» è certamente latinismo, con il significato di 'muovere insieme'.

le quai, poi ch'el gran popul di Thessalia	230
di mirar si fe' satio, ai sancti dei	
cedendo il loco incominciò a partire.	
Qual di Zephir talhor l'aura suave	
là ver l'Aurora in sul tornar del giorno	
suol, nel tranquillo mar lieve spirando,	235
far dolcie tremolar l'onda marina,	
la qual da prima leggiermente spinta	
con debil forze tarda el passo muove,	
dentro a sé in bassa voce mormorando,	
poscia crescente el vento, e l'onde in alto	240
più e più van poggiando, e di lontano	
rendon ⁵⁷⁶ color da<l>la vermiglia Aurora,	
tal la soglia regal ciascun passando	
drizava il piede in questa parte e in quella.	
Doppo il cui dipartir, da sommo giogo	245
di Pelio, ivi discese il gran Chyrone,	
portando lieto in man selvaggi doni:	
quanti mai nascon fior pei lieti campi,	
quanti in cima ne porta agli alti monti	
l'alma Thessaglia, e quanti lungo l'onde	250
dei chiari fiumi partorisce e nudre	
l'aura gentil che rasserena il mondo,	
tanti in vaghe grillande avolti e misti	
ne portò seco, onde la casa intorno	
al nuovo dolce odor lieta si feo.	255

230-255 corrispondono a 267-284: *Quae postquam cupide spectando Thessala pubes / expleta est, sanctis coepit decedere divis. / Hic, qualis flatu placidum mare matutino / horrificans Zephyrus proclivas incitat undas, / Aurora exoriente vagi sub lumina Solis, / quae tarde primum clementi flamine pulsae / procedunt, leviterque sonant plangore cachinni, / post vento crescente magis magis increbrescunt, / purpureaque procul nantes a luce refulgent: / sic tum vestibuli linquentes regia tecta / ad se quisque vago passim pede discedebant. / Quorum post abitum, princeps e vertice Pelii / advenit Chiron portans sylvestria dona: / nam quoscumque ferunt campi, quos Thessala magnis / montibus ora creat, quos propter fluminis undas / aura parit flores tepidi foecunda Favoni, / hos indistinctis plexos tulit ipse corollis, / queis permulsa domus iucundo risit odore.*

⁵⁷⁶ Sic. Non vi è traccia nel manoscritto di una 'P' iniziale che cambi il verbo in 'prendon'.

vv. 230-244: al v. 230 «le quai» sono le figure della coperta nuziale, descritte nella lunga ecfrasi prima con la storia di Arianna e Teseo e poi con l'arrivo di Bacco. In seguito, inizia una lunga ed elaborata similitudine tra le onde del mare e gli invitati al matrimonio, che iniziano ad allontanarsi dalla reggia per lasciar spazio agli dèi. Alamanni mantiene inalterata la complessità sintattica che contraddistingue i versi di Catullo riproponendo addirittura la struttura dell'ablativo assoluto «crescente el vento» (v. 240 = Catull. 275 *vento crescente*).

234: «in sul tornar del giorno»: la traduzione perde qui rispetto all'originale catulliano l'immagine del Sole che fa capolino, *vagi sub limina Solis* (v. 271).

v. 236: «far dolcie tremolar» ha differente connotazione rispetto al catulliano *horrificare* (*horrificans* v. 270), che rappresenta l'increspatura delle onde causata da Zefiro, con una, se pur molto attenuata, sfumatura di orrore suscitato nell'osservatore. Il dolce tremolio di Alamanni esclude questa connotazione, anzi la capovolge completamente. Si confrontino i vv. 205-206 Catullo *tellus atque horrida contremuerunt / aequora* con i vv. 145-146 di Alamanni «la terra e 'l mare / riverenti tremaro»: nemmeno in quel caso *horrida* viene tradotto. Sembra dunque una scelta volontaria del poeta l'eliminazione di queste note di 'orrore' presenti nel testo latino.

v. 239: «dentro a sé in bassa voce mormorando»: pure in questo caso si perde la sonorità catulliana delle onde che si infrangono in una risata (*sonant plangore cachinni*, v. 273), qui divenuta un mormorio, anch'esso efficace dal punto di vista uditivo, ma differente dall'originale: l'onomatopea rimane, ma l'effetto acustico che ne deriva è differente.

v. 242: ripete «Aurora» già al v. 234 (in Catullo solo al v. 271) chiudendo così ad anello la similitudine.

v. 252: «l'aura gentil che rasserena il mondo» è il Favonio, citato nel testo latino e sottinteso nella traduzione (v. 282 *aura tepidi fecunda Favoni*).

v. 255: «lieta si feo»: *risit* latino, con analogo personificazione della casa riempita di fiori da Chirone. Si conferma anche la predilezione del traduttore per una aggettivazione particolarmente ricca: i versi dal 245 al 255 sono arricchiti di ben tredici attributi («sommo giogo, gran Chyrone... lieto, selvaggi doni, lieti campi, alti monti, l'alma Tessaglia, chiari fiumi, aura gentil, vaghe grillande, casa... lieta, nuovo dolce odor») di contro ai cinque di Catullo (*silvetria dona, magnis... montibus, aura... fecunda, tepidi... Favoni, iocundo... odore*) con una forte accentuazione dell'atmosfera bucolica.

Venne Peneo lasciando il dolce Tempe,
Tempe cui selve cingon d'ogni intorno,
che a cori è delle Nymphæ almo ricetto,

indi portò dalle radici svelti
 sylvestri faggi, e dritti e lunghi rami 260
 del verde alloro, e 'l verde alto cipresso
 non senza il platan venne, o di Phetonte
 la lacrimosa e lenta alma sorella:
 questi in ordin compose el seggio intorno
 perché di liete frondi fresche e verdi 265
 fusser nel primo intrar l'altiere case.
 Dietro a Peneo poi venne d'alto ingegno
 Prometheo, il qual brevi segnali ancora
 seco portava del suo antico errore:
 per cui legato i piei le braccia e 'l collo 270
 sopra il gran saxo in cima <a> un'alta grotta⁵⁷⁷
 precipitosa et erta un tempo giacque.
 Poscia ivi ancor dal sancto albergo scese
 il gran padre del ciel con la sua donna
 e coi suo' santi figli; e sol te Phebo 275
 lasciò con quella che monti alti d'Ida
 calca ad ognor, percioché teco insieme
 Peleo spregiò la casta tua sorella,
 né le novelle noze onorar volse.

256-279 corrispondono a 285-302: *Confestim Peneos adit viridantia Tempe, / Tempe, quae sylvae cingunt superimpedentes, / Nereidum linqens claris celebranda choreis* *⁵⁷⁸ / *Nonacrias, atque ille tulit radicitus altas / fagos, ac recto proceras stipite laurus, / non sine nutanti platano, lentaque sorore / flammati Phaethontis, et aerea cupressu. / Haec circum sedes late contexta locavit, / vestibulum ut molli velatum fronde vireret. / Post hunc consequitur solerti corde Prometheus / extenuata gerens veteris vestigia poenae, / quam quondam silici restrictus membra cathena / persolvit, pendens e verticibus praeruptis. / Inde pater divum sancta cum coniuge, natisque, / advenit caelo, te solum Phoebe relinquens, / unigenamque simul cultricem montibus Idae / Pelea nam tecum pariter soror aspernata est, / nec Thetidis tadas voluit celebrare iugaleis.*

vv. 257-258: traducono i catulliani 286-287, che hanno impegnato gli esegeti di Catullo per i due *incipit*, corrotti nella tradizione manoscritta (*Nereidum* e *Nonacrias* nelle Aldine⁵⁷⁹). Alamanni traduce l'inizio del v. 286 con il generico «Nymphe», senza identificarne una tipologia precisa come spesso hanno tentato di fare i commenti del testo catulliano; l'*incipit* del v. 287, ancor più oscuro, è semplicemente omesso nella traduzione, che prosegue con la seconda parte del v. 287 *namque ille tulit radicitus altas*, corrispondente a «indi portò dalle radici svelti / silvestri faggi». L'endecasillabo 259 è d'altra parte completo.

⁵⁷⁷ in cima un'alta grotta<in cima a un'alta grotta. L'aggiunta della 'a' non crea problemi dal punto di vista metrico.

⁵⁷⁸ Nell'edizione che consulto c'è un asterisco a margine di questo verso, probabilmente per segnalare il problema filologico.

⁵⁷⁹ L'ed. di Fo lascia le *cruces* all'inizio del v. 287; D. F. S. Thomson 1997, p. 160 ha *Tempe, quae silvae cingunt superimpedentes / Haemonisin linqens claris celebranda choreis / non vacuus*; 287 *minosim OGR Nereidum Ald. 1502 Mnision damn. A. Guarinus 1521 in comm.*; 288 *non accuos O: non acuos GR: al' nonacrios R^{2m}1: al' nonacrias G²: Nonacriis damn. A. Guarinus 1521.*

vv. 262-263: «di Phetonte / la lacrymosa e lenta alma sorella» (*lentaque sorore flammati Phetonti*): secondo il mito, quando Fetonte precipitò folgorato dopo aver condotto il carro del sole, le sue sorelle, le Eliadi, che lo piangevano addolorate, furono trasformate in pioppi. Viene leggermente modificato l'ordine delle piante donate da Peneo (*aerea cupressu* è l'ultimo in Catullo, mentre qui precede le sorelle di Fetonte, i pioppi), ma l'aderenza è notevole. Addirittura nell'elenco degli alberi è conservata l'alternanza tra plurale e singolare quantitativo, un «mezzo di individualizzazione e di concretizzazione» (A. Ghiselli 2012, p. 59). Come nella sezione precedente colpisce il cumulo degli aggettivi: in questo passo Alamanni arriva a portare fino a tre gli attributi di ogni singola pianta («svelti silvestri faggi» per *altas fagus*, «dritti e lunghi rami del verde alloro» per *proceras laurus*, «verde alto cipresso» per *aeria cupressu*, «lacrymosa e lenta alma sorella» per *lentaque sorore*, «liete frondi fresche e verdi» per *mollis fronde*. Si accentua così, anche rispetto a Catullo, la grandezza di questi alberi in rapporto ai fiori recati da Chirone.

vv. 268-272: il richiamo al mito di Prometeo incatenato è proposto da una prospettiva leggermente diversa rispetto a quella catulliana. In Catullo Prometeo, rimanendo incatenato su una roccia (vv. 295-297: *veteris vestigia poenae, / quam [...] / persolvit pendens e verticibus praeruptis*), ha scontato una pena, Alamanni rende il latino *poena* con 'errore' (v. 269 «il suo antico errore»). Si tratta di un leggero ma significativo cambiamento di prospettiva, perché Catullo si concentrava sul dolore del personaggio, Alamanni sulla sua tracotanza e dunque sulla sua colpa.

v. 276: «monti alti d'Ida» traduce il *montibus Idae* dell'Aldina del 1515, mentre l'Aldina del 1502 aveva *montis Ithomi*: possiamo dunque escludere che Alamanni utilizzasse quest'edizione di quasi vent'anni precedente la sua traduzione e propendere per l'Aldina del 1515, anche sulla base degli altri indizi precedentemente segnalati. Da escludere è anche l'edizione di Alessandro Guarino del 1521, la quale sarebbe peraltro molto a ridosso della traduzione in termini cronologici, che ha in questo punto *Ithomi*. Non potremo raggiungere l'assoluta certezza, perché la traduzione di un solo carne fornisce un campione troppo limitato, eppure molti elementi tendono a condurci a questa conclusione. Tuttavia possiamo almeno escludere come testo di riferimento la prima delle due Aldine. Si noti infine che Thomson, Fo e altri editori moderni propongono al v. 300 *montibus Idri*, secondo la lezione dei codici *ydri*, che molto ha impegnato la critica catulliana⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ Cfr. M. Lenchantin 1928, *ad. loc.*: «La correzione migliore di *ydri* V è *Hydri* degli Itali con cui si allude al promontorio dell'Asia Minore, nel quale non si sa per altro dell'esistenza del culto di Artemide, [...]. La correzione [di vari manoscritti umanistici] *Idri*, accolta dagli editori recenti, presuppone un monte nei pressi di *Idrias* chiamato *Idros* o *Idrion*, cosa molto dubbia e in ogni modo indimostrabile».

L'aggettivo *unigena* di Catullo 64, 300, abbastanza problematico sul piano esegetico, era sicuramente riferito a Diana-Artemide, la sorella di Apollo di cui qui si parla, ma non viene tradotto da Alamanni, che evita così ogni problema interpretativo. Riguardo alla mancata partecipazione di Apollo e Diana alla festa nuziale, non abbiamo informazioni sicure: potrebbe trattarsi di un'innovazione catulliana o del recupero di una versione poco nota del mito secondo il gusto degli alessandrini. L'assenza di Apollo, d'altra parte, lascia libero il ruolo di 'cantore profetico' per le Parche, che predicano l'avvenire della coppia di sposi.

v. 278: «spregiò la casta tua sorella»: si riferisce a Diana, cui Peleo preferì Tetide. Si veda la discussione dell'episodio del matrimonio secondo il mito tradizionale in A. Fo 2018, p. 849.

Quindi tutti posar le sante membra	280
sopra un candido seggio, e l'ampie mense	
fur di splendidi cibi intorno piene:	
le sancte Parche alor, che mai fallita	
non han promessa, con pesati e saggi	
celesti modi incominciar lor canto.	285
Verde quercia cingea d'intorno intorno	
le lor tremanti membra, i capei biondi	
candido vel copria, le bianche guancie	
diventar di color fra perle e rose,	
eran le mani all'eterna opra intente:	290
la sinistra reggea la rocca in alto	
con conocchia di stame, e l'altra dextra	
traendo in basso il fil forma gli dava.	
Poi col più grosso dito torce el fuso	
alla cui fine pendente un breve pondo,	295
il vago suo girar correggie e libra;	
talor svellendo nodi alcun coi denti	
pareggian l'opra, e 'n fra le labra sempre	
si mostra alquanto fuor lo svelto stame,	
che pria del filo ugual l'ordin rompea.	300
E davanti ai lor pie' vergate ceste	
altra candida lana in guardia avieno.	
Così svellenti alla conocchia il velo,	
in chiare voci e 'l male e 'l ben futuro	
aperto fe' con questo divin canto,	305
canto divin che mai per nulla etade	
alcun porria chiamar fallace o vano.	

280-307 corrispondono a Catull. 303-322: *Qui post quam niveis flexerunt sedibus artus, / large multiplici constructae sunt dape mensae, / cum interea infirmo quatientes corpora motu, / veridicos parcae coeperunt edere cantus, / his corpus tremulum complectens undique quercus / et roseo niveae residebant vertice vittae, / candida purpureusque rubos intinxerat ora, / aeternumque manus carpebant rite laborem. / Laeva colum molli lana retinebat amictum, / dextera tum leviter deducens fila supinis / formabat digitis, tum prono in pollice torquens, / libratum tereti versabat turbine fusum, / atque ita decerpens aequabat semper opus dens, / laneaque*

aridulis haerebant morsa labellis, / quae prius in levi fuerant extantia filo. / Ante pedes autem candentis mollia lanae / vellera virgati custodibant calathisci. / Hae tum clarisona pellentes vellera voce / talia divino fuderunt carmine fata, / carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas.

vv. 283-285: in questo caso la traduzione si allontana dal testo catulliano, di cui non viene riprodotto lo spasmo che coglie le Parche all'inizio del canto (v. 305 *cum interea infirmo quatientes corpora motu*). Inoltre, Alamanni traduce con una perifrasi *veridicos cantus* di Catullo («che mai fallita / non han promessa») e aggiunge un'indicazione sui «modi» delle Parche non presente nell'originale: «con pesati et saggi / celesti modi».

vv. 286-290. La descrizione delle Parche si discosta dal testo di Catullo oggi comunemente accettato, a causa di alcuni problemi filologici irrisolti all'epoca della traduzione e dell'inversione di alcuni versi nell'edizione del 1515, che presumiamo essere quella di riferimento per Alamanni. Inoltre, come spesso accade, il poeta arricchisce e varia le immagini poetiche del testo classico.

v. 286: «quercia» traduce *quercus*, lezione dell'Aldina del 1515 nel finale corrotto del verso 307 di Catullo (molti editori oggi accettano *vestis*)⁵⁸¹. Il dibattito sulla correttezza del termine *quercus* a fine verso era già aperto all'epoca della traduzione, ma fiorì e infine si risolse diversi anni dopo. Si confronti la riflessione di Annibal Caro in una lettera del 1539 a Pier Vettori: «Del loco delle Parche in Catullo, non si trova riscontro nessuno né di pittura, né di statue, né osservazione, né opinion di persona, che io sappia, che s'avessero a vestir di quercia. E, benché per coniettura le si potesse dare qualche convenienza con esse, per essere arbore fatidica, per la Selva Dodonea, e per esser molto vivace, par cosa troppo dura alla candidezza di quel Poeta. E però nel primo verso ognuno s'accorda che *vestis* stia bene in luogo di *quercus*, e così ho trovato corretto in più testi»⁵⁸².

vv. 287-289: «i capei biondi / candido vel copria, le bianche guancie / diventar di color fra perle et rose» è traduzione di versi altrettanto problematici. L'Aldina del 1515 ha *et roseo niveae residebant vertice vittae, / candida purpureusque rubos intinxerat ora*, che è ben diverso da quanto si trova in molti degli editori moderni, tra cui Thomson e Fo, che invertono i due versi con alcune varianti: *candida purpurea talos incinxerat ora, at roseae niveo residebant vertice vittae*⁵⁸³ («una veste

⁵⁸¹ Cfr. catullusonline.org, *ad loc.*, per la ricostruzione delle varie congetture e correzioni di questo verso. Inoltre, cfr. D. F. S. Thomson 1997, *ad loc.*

⁵⁸² In gioventù Pier Vettori fu vicino all'ambiente degli Orti Oricellari e fu in contatto con Alamanni, che venne poi esiliato nel 1522 (si veda G. Piras 2000). Esistono tre edizioni di Catullo postillate di mano di Pier Vettori: due sono quelle di Calphurnius del 1481 e la terza è l'aldina del 1502. Sono tutte conservate alla München Bayerische Staatsbibliothek rispettivamente 2 Inc. c. a. 1043; 2 Inc. c. a. 1120; Res. A lat. a 88.

⁵⁸³ Ma si veda la discussione dell'intero passo in catullusonline.org, *ad loc.*

candida, dalla purpurea orlatura, cingeva i talloni, e però rosee sul niveo capo bende poggiavano»⁵⁸⁴). Alamanni utilizza la collocazione dei due versi secondo il testo dell'edizione del 1515, o un altro manoscritto molto simile ad esso. Come nell'Aldina così nella traduzione, *roseo* è unito a *vertice* («capei biondi») e bianche sono le bende (*niveae vittae* - «candido vel»); il verbo è *intinxerat* che ben si connette al *purpureus rubos* che colora le guance delle Parche al momento del canto («le bianche guance diventar di color fra perle et rose»), con un cromatismo che si distanzia dal letterale (e forse scontato) “purpureo rossore”, aggiungendo una sfumatura di colore assente nel testo latino. *Rubos=rubor* dell'Aldina non c'è nei codici coevi, che hanno un gran numero di lezioni differenti per questo verso. In generale, nella versione di Alamanni le Parche hanno l'aspetto di figure giovanili, non per intenzionale variazione da parte del traduttore, ma perché il suo testo latino suggeriva tale immagine, del resto non del tutto offuscata neppure dalla versione oggi comunemente accettata. Mi permetto di dissentire dunque dal giudizio espresso da H. Hauvette 1903, p. 238, n. 1: «Parmi les très rares infidélités de la traduction, je relève comme caractéristique (car c'est visiblement un changement voulu) la transformation qu'a subie le portait des Parques, devenues dans les vers d'Alamanni de gracieuses jeunes filles [vv. 287-289] tandis que Catulle dit *at roseae niveo residebant vertice vittae* (v. 310)». Come ho rilevato, il cambiamento della traduzione rispetto al testo catulliano che leggiamo oggi non è dovuto alla volontà dell'autore, ma al fatto che egli leggeva un testo diverso da quello odierno! Hauvette si affida a una lezione che non era corrente all'epoca. Si veda anche il commento di G. Nuzzo 2003, pp. 38-39: «[...] strana e per certi versi grottesca iconografia delle tre dee in Catullo, che ai vv. 307-309 le descrive con colori (bianco, vermiglio, rosa) i quali - al di là di alcune incertezze testuali sul loro abbinamento a parti del corpo o a ornamenti del capo - risulterebbero complessivamente più adatti a ragazze in fiore che a decrepite vegliarde» e note *ad loc.* vv. 291-300: La tecnica della filatura eseguita dalle Parche, descritta in Catullo 64, 311-317, è proposta da Alamanni con chiara aderenza al testo latino amplificato solo -crediamo- per rendere più chiaro il complesso procedimento. Si veda, ad esempio, il v. 314, *libratum tereti versabat turbine fusum*, espresso con «el fuso / alla cui fine pendente un breve pondo / il vago suo girar correggie et libra», una articolata perifrasi esplicativa chiusa dalla dittologia «correggie et libra» composta da un latinismo che ricalca il testo di Catullo: «libra», e un altro verbo che lo spiega e chiosa: «corregge».

⁵⁸⁴ Trad. Fo. si vedano il commento *ad loc.* di R. Ellis 1998², che difende la lezione dell'aldina; l'apparato di catullusonline.org, i commenti di Nuzzo e di Fo, che non forniscono ulteriori ragguagli sul *rubos* dell'aldina, avendo il testo moderno assunto ormai tutt'altra forma.

di Tessaglia⁵⁸⁶. Nell'*editio princeps* di Catullo c'era già la correzione moderna *Emathiae tutamen opis carissime nato*.

vv. 310-311: «o di cui chiaro ancora / sempre il nome farà l'ornato figlio» traduce *clarissime nato*, in cui *clarissime* è vocativo correlato a Peleo e il figlio è Achille. La traduzione di Alamanni non ha ovviamente nulla a che vedere con le congetture moderne e segue ancora una volta l'edizione del 1515. Si è detto al v. precedente che l'*opus* dei codici è corretto con *Opis*, il nome italico di Rea, madre di Zeus: al re degli dèi dunque, nell'interpretazione oggi corrente, sarebbe caro Peleo, senza alcun riferimento ad Achille.

vv. 314: «ratti traenti alla rocca la chioma / torcete i fusi, il fil torcete intorno» è il 'refrain' che Alamanni fa corrispondere al catulliano *currite ducentes subtegmina, currite, fusi*, a scandire l'intera sequenza del canto delle Parche. L'anafora 'torcete' ricostruisce in qualche modo quella catulliana, ma Alamanni sposta l'azione della corsa, la velocità, sull'aggettivo 'ratti'. Al v. 316 viene inserita la ripresa 'ratta', che sottolinea la 'velocità' con cui si concluderà tra breve il matrimonio e descrive la rapidità con cui la vita si svolge, in parallelo al rapido correre dei fusi. Il poeta sostanzialmente potenzia in questo modo l'idea di velocità intrinseca al *currite* di Catullo, che non viene tradotto come verbo ma la cui ritmicità viene ugualmente mantenuta nel 'refrain'.

vv. 318-319: Alamanni si discosta un poco dal testo latino, sia esso quello dell'Aldina *quae tibi flexo animo mentis perfundat amorem*, sia quello emendato delle edizioni moderne *quae tibi flexo animo mentem perfundat amore* (v. 330). Nei versi catulliani la sposa riempie d'amore la mente del marito, qui la situazione è invertita perché è lei a piegarsi al suo amore: «con benigna stella / si darà vinta al tuo novello amore».

v. 320: il riferimento al letto nuziale non è esplicito nel testo latino.

v. 321: «languidi sonni» traslittera il latino *languidulos somnos* di Catullo 331.

v. 321: «merra» nel manoscritto, probabilmente interpretabile come futuro del verbo *menare*, ovvero 'condurre, indurre', che potrebbe avere senso in questo contesto. Altrimenti potrebbe trattarsi del futuro di 'merire', ovvero 'convenire, addirsi, essere opportuno o necessario', il quale è tuttavia intransitivo. Cfr. Grande Dizionario della Lingua Italiana, s.v. 'merire'. Entrambi i significati potrebbero tradurre tradurrebbe in modo calzante il latino *paret*.

Manca dal manoscritto la traduzione dei vv. 334-337, ma il motivo non è in questo caso la consunzione materiale, come per la prima grave lacuna all'inizio della vicenda di Arianna. Non

⁵⁸⁶ Per una precisa interpretazione del toponimo cfr. G. Nuzzo 2003, pp. 34-35.

caesis angustans corporum acervis, / alta tepefaciet permista flumina caede. / Currite ducentes subtegmina, currite fusi.

vv. 349-351: Viene tradotta la similitudine tra la mietitura di spighe e la mietitura metaforica di genti troiane compiuta da Achille; minime sono le variazioni rispetto al testo latino, dove, per esempio, viene menzionato il *messor* (v. 353), e non la «falce adonca», che qui Alamanni utilizza metaforicamente per rendere più evidente il paragone con le armi di Achille. Inoltre, le spighe di grano sono dette *densas* in Catullo, non mature, mentre il traduttore rende in qualche modo l'aggettivo latino aggiungendo «l'una apresso dell'altra».

v. 356: «l'onde nel sen correnti di Scamandro» è poeticizzazione del semplice *unda Scamandri* di Catullo, secondo la modalità di umanizzazione degli elementi naturali che costituisce uno dei tratti distintivi dell'intera traduzione.

v. 358: «stringendo» per *angustans*, che descrive l'azione di Achille, il quale ha reso meno scorrevole il flusso dello Scamandro a causa del gran numero di corpi che vi vengono gettati. Si tratta del fiume che scorre vicino a Troia che anche secondo i racconti omerici veniva riempito di cadaveri che ne ostacolavano lo scorrimento (Il. XXI, vv. 17 ss.; ma anche un frammento tragico dell'Epinausimache di Accio presentava il vanto di Achille per avere coperto (*Scamandriam undam [...] obtexi sanguine*) il fiume troiano dopo la strage dei nemici (cfr. G. Nuzzo 2003, *ad loc.*).

v. 360: «gli altri fiumi vicini che in sé raccoglie» rende *permixta flumina* di Catullo 360, con un fraintendimento. *Alta flumina* nel testo catulliano sono i 'gorghi/flutti profondi' e *permista caede* è l'ablativo che descrive come tali fiumi vengano 'resi caldi' (*tepefaciet*). Alamanni riferisce *permista* a *flumina* e introduce così un particolare assente nel testo latino, dove le acque del fiume vengono mescolate *permista* ai cadaveri, ma non esistono molteplici fiumi vicini e confluenti («gli altri fiumi»).

Insomma testimon fie de l'alte opre l'ornata preda al suo morir concessa, quando le cener, dal sepulcro chiuse, morte le vergin membra prenderanno.	365
Or voi traenti alla rocca la chioma, torcete, fusi, il fil torcete intorno. Ch'allor che la fortuna ai Greci stanchi darà poter di scior l'alma ciptade	370
dall'alte mura che Neptunno feo, bagnarà 'ntorno l'empia sepoltura col non colpevol sangue Polixena, di cui con le ginocchie a terra inchine cadrà il troncato corpo, qual talora	375

vittima suol dal gran coltel percossa.
Or voi traenti alla rocca la chioma,
torcete, fusi, il fil torcete intorno.

vv. 363-378 corrispondono a Catull. 362-371: *Denique testis erit morti quoque reddita praeda, / cum teres excelso coacervatum aggere bustum / excipiet niveos percussae virginis artus. / Currite ducentes subtegmina, currite fusi. / Nam simulac fessis dederit fors copiam Achivis / urbis Dardaniae neptunia solvere vincla, / alta polixenia madefient caede sepulchra, / quae velut ancipiti succumbens victima ferro, / proijciet truncum submisso poplite corpus. / Currite ducentes subtegmina, currite fusi.*

v. 362: «l'ornata preda» è Polissena, che Achille aveva chiesto in sposa a Priamo prima di venire ucciso da Patroclo; morendo, egli chiese che sulla sua tomba fosse immolata Polissena, che venne perciò sacrificata per mano di Pirro. Polissena fu dunque una sorta di «preda», il bottino dovuto all'eroe anche dopo la morte.

vv. 365-366: a due versi latini corrispondono due endecasillabi italiani, senza gli abituali ampliamenti caratteristici della traduzione, eppure rimane intatta la forza espressiva del testo latino, attraverso la sostituzione di «ceneri» a *teres bustum* e la posizione di «morte le vergin membra» a inizio verso, che mantengono la carica patetica della scena del sacrificio di Polissena.

v. 371: «dell'alte mura che Neptunno feo» spiega il *Neptunia vincla* catulliano, rendendo l'espressione più chiara.

vv. 372-373: «l'empia sepoltura» aumenta la carica patetica rispetto al latino *alta sepulchra*, così come l'aggiunta del «non colpevol sangue» (*Polyxenia caede*) di Polissena, offerta in sacrificio, secondo il mito, sulla tomba di Achille.

v. 375: «troncato corpo» è calco diretto del latino *truncum corpus*, traslitterato in lingua vernacolare.

v. 376: «gran coltel» corrisponde ad *ancipiti ferro* perifrasi per indicare la bipenne, l'arma propria dei sacrifici: Alamanni semplifica con «coltel».

Or lieti adunque omai gli eterni amori con felice concordia ivi giugnete, prenda 'l marito omai l'alma sua sposa, diasi la donna al suo bramoso sposo.	380
Or voi traenti alla rocca la chioma, torcete, fusi, il fil torcete intorno.	
Non la nutrice in sul tornar del giorno potrà col nuovo fil cingerli il collo.	385
Or voi traenti alla rocca la chioma, torcete, fusi, il fil torcete intorno.	
Non mai, per lontananza dal suo sposo della sua figlia irata, porrà 'n bando	390

la madre lo sperar cari nipoti.
Or voi traenti alla rocca la chioma,
torcete, fusi, il fil torcete intorno”.

379-393 corrispondono a Catull. 372-381: *Quare agite optatos animi coniungite amores, / accipiat coniux felici foedere divam, / dedatur cupido iandudum nupta marito. / Currite ducentes subtegmina, currite fusi. / Non illam nutrix orienti luce revisens, hesterno collum poterit circumdare filo. / Currite ducentes subtegmina, currite fusi. / Anxia nec mater discordis maesta puellae / secubitu, caros mittet sperare nepotes. / Currite ducentes subtegmina, currite fusi.*

vv. 379-380: «gli eterni amori con felice concordia ivi giugnete»: in Catullo non c'è la nota sull'eternità di questo amore, aggiunta da Alamanni (*optatos animi coniungite amores*) per aumentare l'espressività del finale dell'epitalamio.

vv. 385-386: il testo catulliano si riferisce qui alla credenza popolare secondo cui la perdita della verginità produce un ingrossamento del collo. Alamanni traduce «nuovo filo», non esattamente corrispondente al latino *hesterno filo*: sembra perciò consapevole della succitata leggenda.

389-390: «per lontananza dal suo sposo / della sua figlia irata» in luogo di *puellae secubitu*, letteralmente “per il fatto che la ragazza dorma da sola”. Il termine *secubitus* (*secubare*) era utilizzato nel senso di ‘astinenza sessuale forzata per la lontananza’ in diversi componimenti elegiaci: Tibullo, 1, 3, 26; Ovidio, *am.* 2, 19, 42; 3, 9, 34; 3, 10, 2, 16 e 43. La serie di auguri nuziali conclude il canto delle Parche per il matrimonio di Peleo e Tetide.

Queste parole et altre in divin canto movendo a Peleo allor le sante Parche del suo futuro ben presaghe furo, perché in quei tempi ancor le caste case soventi visitar gli dei solieno ⁵⁸⁸ et agli occhi mortai presenti farsi mentre relegion fu al mondo in pregio.	395
Spesso 'l padre del ciel nei tempi ornati qua giù discese, alor che i festi giorni riportati ne avea volgendo 'l sole, et al suo onor più volte cento carri per l'arena già lievi correr vidde.	400
Il vago Bacco ancor da l'alto giogo del gran Parnasso, i suoi compagni spesso lieti et ebri gridando in basso spinse, quando di tutta Delphi a pruova uscieno i ciptadin per caramente accorlo, ardendo in ogni altar divoti incensi.	405 410

⁵⁸⁸ *solieno*: al fine di rendere il verso regolare, bisognerebbe «ie» di «solieno» come dittongo: se ci fosse dieresi, come di solito accade in questi casi, il verso sarebbe ipermetro.

Spesso in l'aspre battaglie il fiero Marte,
Pallade spesso e la vergine di Rhamne
presenti confortar le schiere armate.

394-414 corrispondono a Catull. 382-396: *Talia praefantes quondam felicia Pelei / carmina, divino cecinerunt pectore Parcae. / Praesentes nanque ante domos invisere castas / saepius, et sese mortali ostendere coetu, / caelicolae non dum sprete pietate solebant. / Saepe pater divum templo in fulgente revisens, / annua dum festis venissent sacra diebus, / conspexit terra centum procurrere currus. / Saepe vagus Liber Parnassi vertice summo / Thyadas effusis euanteis crinibus egit, / cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes / acciperent laeti divum fumantibus aris. / Saepe in letifero belli certamine Mavors, / aut rapidi Tritonis Hera, aut Ramnusia virgo, / armatas hominum est praesens hortata catervas.*

v. 400: «mentre relegion fu al mondo in pregio» traduce il v. 386 *non dum sprete pietate*.

v. 401: il primo degli avverbi «spesso», corrispondenti ai *saepe* catulliani, in entrambi i testi ripetuti a più riprese nel giro di pochi versi, in posizioni metriche differenti.

vv. 402-403: si tratta di un'aggiunta di Alamanni, che conferisce a Giove anche il ruolo di regolatore dello scorrere del tempo. Diventa il padre degli dèi il soggetto dell'azione di svolgere i giorni, che nel testo latino tornavano da soli: *annua dum festis venissent sacra diebus*.

vv. 404-405: «et al suo honor più volte cento carri / per l'arena già lievi correr vidde» traduce il v. 389 di Catullo, *conspexit terra centum procurrere currus*, lezione univoca di OGR e della seconda aldina, mentre molte edizioni moderne, tra cui Fo e Thomson, hanno *procumbere tauros*, più coerente con la scena di Zeus che osserva i sacrifici in suo onore, ma lezione derivante da un manoscritto *recentior*. Mantenendo *procurrere currus* sembra aver meno senso il *terra* che precede, tradotto da Alamanni «per l'arena», inteso forse come ablativo del luogo circoscritto.

vv. 407-408: «i suoi compagni spesso / lieti et ebbri» traduce *Thyadas effusis euanteis crinibus*, discostandosi dall'originale con un'espressione semplificata rispetto a quella latina, ancora una volta con l'intenzione di semplificare i passaggi più ardui per il lettore cinquecentesco. Omette le Thyadi, l'eccitazione dionisiaca (*effusis crinibus*) e il canto (*euanteis*), lasciando spazio a un allegro gruppo di seguaci di Bacco.

vv. 410-411: «per caramente accorlo / ardendo in ogni altar divoti incensi» sostanzialmente corrisponde al v. 393 *acciperent laeti divum fumantibus aris*.

v. 413: «Pallade» viene esplicitamente nominata la dea per cui Catullo fa ricorso a una perifrasi antonomastica, *rapidi Tritonis Hera*, ovvero Atena; l'appellativo «Tritonia o «Tritonide» non ha una spiegazione univoca nella tradizione.

opre fu pieno, sì che le menti avare
 tutte da sé iustitia hanno sbandita,
 bruttò le mani dentro al fraterno sangue
 l'altro fratello, i figli ai lor parenti
 non dier debite lacrime, al figliolo 420
 bramò 'l medesimo padre acerba morte
 per poter, sol prendendo nuova sposa,
 goder sicuro il fior de gli anni suoi.
 Non temé l'empia madre, col suo figlio
 ignorante, giacer nel santo albergo, 425
 non temé⁵⁸⁹ l'empia oprar tanto empia cosa.
 Poi che senza pietà nel mondo, o leggie,
 fu 'l bene e 'l mal dal rio furor commisto,
 i giusti Dei da noi fuggir su in cielo,
 ond'or non degnan divenir più al basso 430
 fra sì ria gente; e nessun più sostiene
 che mortal occhio aptamente il veggia.

415-432 corrispondono a Catull. 397-408: *Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando, / iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt, / perfudere manus fraterno sanguine fratres, / destitit extinctos natus lugere parenteis, / optavit genitor primaevi funera nati, / liber ut innuptae potiretur flore novercae, / ignaro mater substernens se impia nato, / impia non verita est divos scelerare penates, / omnia fanda, nefanda malo permista furore, / iustificam nobis mentem avertere deorum. / Quare nec tales dignantur visere coetus, / nec se contingi patiuntur lumine claro.*

vv. 415-432: l'ultima sezione dell'epillio catulliano contiene la descrizione dell'età del ferro, quando gli dèi che abbandonarono inorriditi le terre degli uomini, che si erano macchiati dei peggiori crimini di sangue e avevano commesso le peggiori empietà. Nell'insieme la traduzione segue da vicino il testo di Catullo, di cui mantiene pienamente l'orrore della rappresentazione.

v. 418: «bruttò» rende molto espressivamente il latino *perfundere* ed è verbo tipicamente utilizzato per indicare lo sporcarsi le mani di sangue (cfr. Grande Dizionario della Lingua Italiana, s. v. 'bruttare').

vv. 424-426: «empia... empia... empia» riproduce e amplifica la medesima anafora presente in Catullo 403-404 *impia nato / impia*. «Empia cosa» del v. 426 sottintende l'affronto ai Penati del v. 404 di Catullo.

vv. 428-431: continua la contrapposizione catulliana tra l'empietà umana («senza pietà... rio furor... ria gente») e la giustizia divina («giusti Dei»).

⁵⁸⁹ teme<temé: preferisco il tempo passato, in accordo con i verbi precedenti.

Conclusioni

La traduzione del carme 64 di Catullo, risalente al periodo di apprendistato letterario all'interno dell'ambiente classicista degli Orti Oricellari a Firenze, rivela molte caratteristiche da contestualizzare nella pratica di versione in volgare dei testi classici, sempre più frequenti e richieste nel Cinquecento. In primo luogo, dovremmo domandarci se questa traduzione avesse un destinatario o se fosse un semplice esercizio metrico e retorico; tuttavia, senza ulteriori informazioni a riguardo, è molto difficile propendere per una delle due eventualità e in ogni caso, un'opzione non esclude l'altra: è possibile che l'esercizio di traduzione fosse pensato per essere poi condiviso con gli amici fiorentini per una discussione comune. In ogni caso, essa sarebbe stata probabilmente letta da altri esponenti della cerchia, molti dei quali erano ugualmente impegnati in lavori di traduzione dei classici.

Il volgarizzamento non si discosta enormemente dal testo latino, anzi tenta di ricostruire in modo fedele l'epillio, senza grandi aggiunte alla storia né elisioni di intere sezioni (come accadrà nella traduzione di Ludovico Dolce, di cui parlo nel prossimo capitolo). Tuttavia, alcuni elementi sono tipici di Alamanni e assenti nel testo classico. In primo luogo, viene utilizzata un'aggettivazione molto amplificata rispetto a quella latina. Grazie ad essa la natura o gli ambienti in cui si svolge l'epillio vengono umanizzati, in modo da creare una sorta di compartecipazione dello sfondo alla storia del matrimonio e soprattutto dell'ecfrasi. In altri casi, termini o sezioni ardue da comprendere nel testo latino vengono semplificate o diluite con ulteriori chiarimenti nella traduzione, in modo da renderne più agevole la lettura.

Ho infine ipotizzato che il testo su cui Alamanni fondava la sua lettura di Catullo fosse l'edizione aldina del 1515, analizzando i molti passi in cui vi sono varianti testuali nel latino tra le varie edizioni disponibili all'epoca. Non si può ad oggi sapere e forse mai si potrà, considerata la perdita o l'incompiuta collazione di parte dei manoscritti catulliani, se davvero fosse l'aldina il testo di riferimento o un manoscritto a essa molto simile, almeno per il testo del carme 64. Ovviamente, se i testi tradotti da Catullo fossero stati più numerosi, avrei potuto condurre un'analisi di altri passi filologicamente problematici per ottenere ulteriori indizi; tuttavia, l'unicità della versione dell'Epitalamio di Peleo e Tetide limita la documentazione. In ogni caso, i dati a disposizione sembrano far propendere per questa ipotesi.

Il testo della traduzione, che ho riportato in forma normalizzata, potrà essere utile per ulteriori studi sulla pratica di traduttore di Alamanni e sul suo inquadramento nella Firenze del primo

ventennio del secolo. Un possibile sviluppo della ricerca potrebbe contestualizzare la versione dell'epitalamio nel quadro più ampio della scrittura di epilli originali, di ispirazione classica o meno, da parte dei letterati italiani del periodo. Si potrebbe inoltre confrontare questa traduzione con la versione dell'*Antigone* di Sofocle, scritta probabilmente anch'essa all'inizio degli anni '20 e stampata molti anni più tardi, durante l'esilio francese⁵⁹⁰.

⁵⁹⁰ Si veda la sua edizione a cura di F. Spera 1997.

Capitolo VII

La traduzione di Ludovico Dolce dell'*Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo e di Theti*

L'epitalamio del Dolce *Là dove Phasi con lucid'acque* tradotto dal carne LXIV di Catullo⁵⁹¹ fa parte di un trittico dell'autore che comprende la parafrasi della sesta Satira di Giovenale e un Dialogo sulle qualità che devono avere le mogli; esso è stato trascritto per intero in due articoli di Alessia Caporale, che ne modernizza la grafia e aggiunge alcune note linguistiche⁵⁹²; Paolo Trovato ne cita i vv. 598-636 come esempio della pratica traduttiva dei classici latini nel Rinascimento, proponendo alcune osservazioni fonetiche e morfologiche⁵⁹³. Quanto allo studio di Olga Casale e Laura Facecchia, esso è fondamentale per le riflessioni sulla dedica a Tiziano che apre il trittico di scritti in cui si trova la traduzione che ci interessa, oltre a fornire dei commenti puntuali sulle modalità di ampliamento e chiosa del testo latino nella sezione della descrizione di Arianna⁵⁹⁴. Infine, i lavori di Alina Laura De Luca sono importanti per la contestualizzazione dell'*Epithalamio* tra le altre due traduzioni di Alamanni e Bagnoli⁵⁹⁵. Per quel che mi riguarda, tenterò qui di affrontare altri aspetti: prima di tutto, esaminerò nel dettaglio i versi dell'ἔκφρασις dedicati al monologo di Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso, per mostrare come Dolce evochi altri autori antichi e moderni a fianco dell'ipotesto principale. In secondo luogo, si osserverà come vengano risolti alcuni dei problemi testuali presenti nel testo di Catullo, verificando se ci sia un riscontro con una delle edizioni aldine (1502 e 1515) del testo classico ed eventualmente con altre congetture proposte da alcuni umanisti. Infine, cercherò le tracce di un'eventuale conoscenza da parte del Dolce della precedente traduzione di Alamanni, a noi giunta in un unico manoscritto, per concludere con alcune considerazioni sul paratesto del componimento, in particolare sulla correlazione con la *Paraphrasi della Sesta Satira di Giuvenale* e con il *Dialogo del modo di tor moglie* contenuti nella medesima edizione.

⁵⁹¹ Contenuto in L. Dolce 1538.

⁵⁹² A. Caporale 2005, pp. 79-112 e A. Caporale 2006, pp. 143-171. Gli articoli non offrono un vero e proprio commento, solo annotazioni sulla morfologia di alcune parole e parallelismi con passi di autori precedenti, spesso tratti da contesti totalmente estranei alla vicenda di Arianna e non stringenti dal punto di vista intertestuale.

⁵⁹³ P. Trovato 1994, pp. 149-160, con una antologia di testi a pp. 352-357, tra questi i vv. 598-636 del volgarizzamento del carne LXIV di Dolce.

⁵⁹⁴ O. Casale - L. Facecchia 2000. L'articolo trascura, per ragioni di spazio, il monologo di Arianna, ma fornisce annotazioni molto interessanti sulla sezione precedente, ovvero la descrizione della fanciulla disperata sul litorale, e su quella seguente, riguardante la morte di Egeo, padre di Teseo.

⁵⁹⁵ A. De Luca 2012, 2013 e 2016, per cui si veda anche il capitolo sulla traduzione di Alamanni.

Già a una prima lettura della traduzione dolciana dell'epitalamio è possibile rendersi conto del notevole ampliamento del testo, perché ai 408 esametri latini corrispondono ben 906 endecasillabi italiani. Tale estensione del volgarizzamento è ottenuta soprattutto tramite l'inserzione di informazioni supplementari, assenti nel testo d'origine, «in maniera da venire incontro all'orizzonte di attesa del pubblico, la cui padronanza in materia deve essere alquanto precaria»⁵⁹⁶; molto spesso, inoltre, Dolce inserisce aggettivi non presenti nel testo originale e utilizza delle dittologie in cui un latinismo è spiegato e chiarito da un sinonimo italiano⁵⁹⁷. Infine, vi sono vere e proprie riformulazioni del testo latino, di cui viene mantenuto il significato generale ma in una traduzione molto libera, svolta in alcuni casi tramite l'imitazione di alcune sezioni di opere in volgare. In questo modo Dolce non rende solamente fruibile il classico a un vasto pubblico, ma lo attualizza: la sua è una “traduzione acculturante”, che già appare molto differente rispetto a quella dell'Alamanni, risalente a quasi vent'anni prima e più letterale e aderente al testo d'origine⁵⁹⁸. Inoltre, già dalla fine degli anni trenta, cioè il periodo cui risale la sua traduzione catulliana, Dolce mostra una chiara consapevolezza del proprio metodo e dell'obiettivo di queste edizioni; oltre all'allargamento del bacino di lettori dei classici, Dolce mira alla rivitalizzazione di questi ultimi grazie al ricorso al lessico corrente e a richiami di opere moderne⁵⁹⁹. Pochi anni dopo l'uscita dell'epitalamio catulliano, egli stesso affermerà, nella dedicatoria alla libera riduzione in volgare del *Thyeste* senecano⁶⁰⁰, che:

⁵⁹⁶ Cito dall'analisi di Giuseppe Zarra riguardante la parafrasi della sesta satira di Giovenale, edita con la traduzione di Catullo: le sue osservazioni riguardanti le modalità d'ampliamento del testo latino valgono spesso anche per l'Epitalamio, a dimostrazione del fatto che la pratica traduttiva di Dolce appare simile in testi di genere ben diverso, almeno in questa fase della sua attività, ma anche oltre, negli anni cinquanta e sessanta del secolo. Cfr. G. Zarra 2014: p. 207. L'estensione del testo di origine tramite chiose, spiegazioni o aggiunte è d'altra parte ben frequente anche in opere dei decenni successivi su molti altri autori latini. Per quanto riguarda simili procedimenti nelle traduzioni di Virgilio che Dolce realizzò molti anni più tardi, si veda L. Borsetto 1990, pp. 223-255. Le traduzioni “amplificate” garantiscono al lettore un supporto analogo alle chiose al testo catulliano presenti in alcune edizioni latine coeve.

⁵⁹⁷ Si ricordi il commento di P. Trovato 1994, p. 353: «Rientra infatti, fin dalle origini, nelle caratteristiche del genere la tendenza all'amplificazione, avvertibile soprattutto nel ricorso a glosse e ad altri dispositivi chiarificatori, a perifrasi [...], a dittologie sinonimiche e non».

⁵⁹⁸ La traduzione dell'Alamanni ci è giunta con una lacuna corrispondente a 103 esametri latini, nel cuore dell'Epitalamio e fino all'inizio del monologo di Arianna. I 305 versi latini rimanenti sono resi in 432 endecasillabi: si può notare dai meri numeri che non viene attuata la medesima amplificazione del Dolce, che raddoppia il numero di versi e addirittura lo triplica nel monologo di Arianna.

⁵⁹⁹ L'edizione del trittico in cui è contenuta la traduzione del carme 64 ebbe uno scarso successo editoriale: cfr. O. Casale - L. Facecchia 2000, p. 247. In seguito, con l'avvicinarsi della metà del secolo, Dolce e molti altri autori fecero precedere le loro opere da prese di posizione sulla pratica della traduzione.

⁶⁰⁰ Su Ludovico tragediografo e traduttore di tragedie si vedano i lavori di Stefano Giazzon, e in particolar modo S. Giazzon 2011.

«Non è dunque di sì poca importanza, come alcuni istimano, l'ufficio di tradurre un libro d'una lingua in un'altra in modo, che si possa comportevolmente legger»⁶⁰¹

Ci troviamo al confine temporale tra i cosiddetti “volgarizzamenti” e gli esordi delle vere proprie “traduzioni”, secondo la distinzione proposta da Dionisotti, efficace pur nella sua rigidità⁶⁰². La traduzione di Catullo si situa dunque in una primissima fase della lunga carriera di traduttore dei classici del Dolce, eppure possiamo già notare alcune delle caratteristiche espressive adottate anche in seguito per trasferire in volgare gli esametri latini, in particolar modo nell'ὄμφαλος dell'Epitalamio, ovvero il lamento di Arianna abbandonata⁶⁰³.

Il lamento di Arianna

Il monologo di Arianna occupa 194 endecasillabi (vv. 304-497) corrispondenti a Catullo LXIV, 132-201, ovvero una sezione che viene sostanzialmente triplicata nella traduzione, a dimostrazione del rilievo della scena nel componimento⁶⁰⁴. Il numero degli endecasillabi impiegati da Dolce per rendere gli esametri latini è infatti in media raddoppiato, perciò al lamento viene concesso in proporzione uno spazio maggiore rispetto all'originale.

In molti casi Dolce sfrutta le possibilità incompiute del monologo, spiegando al lettore i versi latini e completando al contempo ciò che in Catullo era solo implicito:

Ah, perfido Theseo, ti sei scordato
 dei giuramenti tuoi, de le promesse
 tante e sì larghe, ohimé, nel danno mio? 310
 Così in non cale hai seppellito e posto
 d'i santi dèi il venerabil culto,
 ma mentre parti, e mi ti togli e furi,
 tale è la bella e gloriosa spoglia
 che te ne porti al tuo natio terreno 315
 d'haver, lassa, ingannata una fanciulla?⁶⁰⁵

⁶⁰¹ Ludovico Dolce, *Thyeste tragedia di M. Ludovico Dolce tratta da Seneca*, in Venetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrara, 1543. Questa e altre riflessioni programmatiche sulla traduzione sono citate in molti degli studi già menzionati; in particolare, appare di grande interesse anche la premessa alla traduzione dall'*Eneide* del 1566, pur distante quasi trent'anni dal lavoro ora in esame, in cui Dolce afferma «in tutta la mia traduzione ho tenuto un certo temperamento di non mi obbligare ad ogni particolare di così gran Poeta, né di scostarmene molto: se non in quanto ho giudicato che la volgar lingua, e il costume di oggidi non lo comporti, rifiutando l'ufficio di semplice traduttore».

⁶⁰² Si veda C. Dionisotti 1967.

⁶⁰³ Dal 1537 al 1562 Dolce aveva lavorato ad almeno 65 opere, di cui 23 figurano come volgarizzamenti. Per un elenco completo dei titoli tradotti da Dolce e altre informazioni sulla sua collaborazione con gli editori dell'epoca, si veda L. Borsetto 1989, pp. 99-115.

⁶⁰⁴ Anche in Catullo il lamento di Arianna è l'*omphalos* del carne, il suo punto focale: sulla struttura concentrica del carne e la disposizione delle scene in Catullo, si vedano il commento *ad loc.* di A. Fo 2018 e M. Fernandelli 2012.

⁶⁰⁵ Il testo di Dolce è tratto dai due articoli della Caporale citati, confrontati con l'edizione originale del 1538, oggi digitalizzata dalla Biblioteca nazionale centrale di Roma e fruibile in linea.

In nove versi il veneziano traduce tre esametri, Catull. LXIV, 133-135 (*perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?/ Sicine discedens neglecto numine divum, / immemor a! devota domum periuria portas?*⁶⁰⁶), mantenendo gli elementi essenziali del lamento di Arianna riguardanti la perfidia e la smemoratezza di Teseo. Si noti come il participio *discedens* venga triplicato da Dolce in “mentre parti, e mi ti togli e furi”, secondo una tipica procedura di ampliamento. Ciò che più emerge più chiaramente è però l’esplicitazione del catulliano *devota periuria*: evidentemente si riteneva necessaria una spiegazione del sintagma, che conduce all’allontanamento dal significato letterale del passo latino per aumentare il *pathos* del monologo. Nella traduzione, gli spergiuri che Teseo portava con sé in patria si trasformano addirittura in un trofeo («spoglia»), ovvero l’abbandono di Arianna, con un’evidente intensificazione della carica emotiva dei versi («ingannata una fanciulla»).

Dopo un esempio che illustra le caratteristiche tipiche della traduzione del Dolce, raddoppiamenti e chiose – simili a quanto notato da altri studiosi sui suoi lavori successivi –, esaminiamo ora una sezione che viene aggiunta sulla base di un dettaglio appena accennato nel testo catulliano e presente, invece, in un altro ben noto monologo di Arianna, quello di Ovidio, *Heroides* X.

Crudel come tradivi una innocente, che non commise mai maggior peccato fuori, ch’ in troppo amar chi non devea?	325
Tu se’ ladro, Theseo, tu mi rubasti di frodi armato e mille e mille inganni dal mio tranquillo e riposato nido. È questo il fin che con sì dolci accenti, con sì fallaci e losinghevol voci	330
mi promettesti già? quando dicevi- e ’l rimembrar m’occide- “amica e cara donna di questo cuore, io giuro il chiaro maggior lume del ciel, ch’apporta il giorno e ’l gran rettor, che con l’horribil destra	335
vibra gli ardenti folgori, che mai altra fiamma d’amor, altra facella non accendrà foco entro il mio petto, che quella cara, che da gli occhi tuoi ha mosso Amor, ond’egli avampa et arde,	340
fin che lo spirto mio regga quest’ossa. Tu col nodo sarai meco legata che scioglier non si può, se non per morte”.	

⁶⁰⁶ «Ecco così, andando via, sprezzato il nume divino, ah! tu, non memore, a casa i tuoi infausti spergiuri ti porti?». La traduzione moderna di Catullo è tratta dall’ed. curata da A. Fo 2018.

L'intera sezione è aggiunta all'*Epitalamio* a partire da soli tre versi che non vengono tradotti letteralmente, ma reinventati e utilizzati per esplicitare una suggestione inesplorata del testo catulliano: vv. 139-141 *At non haec quondam blanda promissa dedisti / voce mihi, non haec miserae sperare iubebas, / sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos*.⁶⁰⁷ Dolce espone al lettore le «fallaci e losinghevol voci» di Teseo, sottaciute in Catullo (*blanda promissa*), prendendo spunto non solo dal suo testo di riferimento, ma dalla lettera di Ovidio, *Heroides* X, ai vv. 73-74, dove Arianna ricorda le false parole di colui che ora l'ha abbandonata sull'isola: *cum mihi dicebas: "Per ego ipsa pericula iuro, / te fore, dum nostrum vivet uterque, meam"*.⁶⁰⁸ Come in Ovidio, Arianna riporta in un discorso diretto le parole di Teseo, ancora una volta amplificate e qui ingigantite dalla gravità dello spergiuro.

Un altro ben noto passo con la medesima protagonista viene dunque sfruttato in una traduzione, dove non ci attenderemmo una contaminazione di diversi 'modelli' ma una fedeltà tematica, se non letterale, al testo di partenza. Accanto agli esametri catulliani, che rimangono ovviamente riferimento principale, altre fonti, come ora Ovidio, completano la narrazione aggiungendo particolari assenti o motivi di sviluppo differenti. Nei versi che Dolce aggiunge per chiosare o arricchire il dettato di Catullo, egli si sente libero di alludere ad altri autori, specialmente quando si tratta della medesima vicenda, ma non solo. Per fare un esempio di intertestualità proveniente da un diverso contesto, i vv. 342-343 («Tu col nodo sarai meco legata / che sciogliere non si può, se non per morte») sembrano riecheggiare una terzina di un sonetto di Bembo, il XLVI, 9-11: «Cosa non vada più, come solea, / poi che quel nodo è sciolto, ond'io fui preso, / ch'altro che morte sciogliere non devea»⁶⁰⁹.

Ancora più interessante è la continuazione del monologo di Arianna, che dopo aver ricordato le infide promesse di Teseo si lancia in un'esortazione a tutte le donne, affinché non credano a ciò che gli uomini dicono in preda al desiderio. Questa sezione, che in Catullo occupa i vv. 143-148, viene tradotta con le stesse parole che il narratore Ariosto usa in avvio del decimo canto del Furioso,

⁶⁰⁷ «Ma non queste promesse mi offrìsti un tempo con voce tenera; non questo me infelice spingevi a sperare, ma le liete nozze, ma gli agognati imenèi» (trad. Fo).

⁶⁰⁸ Si cita il testo ovidiano da C. Battistella 2010. Il commento *ad loc.* è alle pp. 74-75: «Arianna 'riproduce' qui la *vox* di Teseo: cf. Cat. 64.139-140 *at non haec quondam blanda promissa dedisti / voce mihi*. I giuramenti del Teseo catulliano (64.140: *conubia laeta, optatos hymenaeos*) in *Her.* 10 'si specializzano' elegiacamente: Teseo parla infatti, anzi *giura* (cf. ovviamente già Cat. 64.143 *nunc iam nulla viro iuranti femina credat*) come un amante elegiaco». Per i rapporti tra l'Arianna ovidiana e quella catulliana si veda *ibid.*, pp. 2-7 e 13-17.

⁶⁰⁹ Il Dolce fu in contatto con Bembo e gli rese omaggio in molte delle opere. Il testo delle rime è tratto da C. Dionisotti 1966.

parole che precedono l'episodio di Olimpia abbandonata da Bireno su un'isola deserta⁶¹⁰. Il riscontro testuale è talmente preciso da meritare un triplice confronto tra Catullo, Dolce e Ariosto:

*Nunc iam nulla viro iuranti femina credat,
nulla viri speret sermones esse fideles;
quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci,
nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt:
sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
dicta nihil metuere, nihil periuria curant* (Catull. LXIV, 143-148)

Hor non sia donna homai che presti fede
a promesse d'amanti, a giuramenti:
non sia donna qua giù che spera mai
di poter ritrovar huomo fedele.
L'amante per haver ciò ch'ei desia
non guarda a giuramenti, e le promesse
ad ogni tempo ha in bocca a mille a mille;
ma non sì tosto de l'accesa mente
rende satio il desio, che se ne parte
e di quelli e di queste la memoria:
né tema punto, né pensier l'ingombra
d'offender quel, che su dal cielo i torti
de gli mortali con dritt'occhio mira,
e con giusta bilancia appende e libra.
(Dolce, 346-359)

...
donne, alcuna di voi mai più non sia,
ch'a parole d'amante abbia a dar fede.
L'amante, per aver quel che desia,
senza guardar che Dio tutto ode e vede,
aviluppa promesse e giuramenti,
che tutti spargon poi per l'aria i venti.

I giuramenti e le promesse vanno
dai venti in aria disipate e sparse,
tosto che tratta questi amanti s'hanno
l'avida sete che gli accese et arse.
Siate a' prieghi et a' pianti che vi fanno,
per questo esempio, a credere più scarse.
(O. F., X, 5, 3 - 6, 6)

La traduzione prende la forma di una "imitazione di imitazione", perché sebbene Dolce renda il latino in modo piuttosto letterale, egli usa le medesime parole di Ariosto, il quale aveva a sua volta imitato Catullo nell'episodio di Olimpia abbandonata nel *Furioso* del '32⁶¹¹. Non vi è dunque un'amplificazione né un sensibile distanziamento rispetto al testo latino, se non nei versi finali, dove Dolce chiarisce al suo lettore il termine *periuria*, un giuramento non mantenuto che offende gli dèi, o meglio Dio nell'ottica cinquecentesca («quel, che su dal cielo i torti de gli mortali con dritt'occhio mira / e con giusta bilancia appende e libra» non ha riscontro nel testo latino). Dolce è dunque fedele a Catullo, un Catullo a lui noto anche attraverso l'imitazione di Ariosto del canto X. Lo mostrano le

⁶¹⁰ Per un commento e una collocazione del canto nella struttura del poema di Ariosto si veda S. Albonico 2012, pp. 1-22; sul monologo di Olimpia si veda M. Minutelli 1991, pp. 401-464.

⁶¹¹ Puntuali i riferimenti ai versi catulliani in L. Ariosto 2012, pp. 327 ssg. Si noti che Ariosto, a differenza di Dolce, utilizza un'ulteriore allusione a Catullo XXX, 10, *ventos irrita ferre ac nebulas aereas sinis* («che tutti spargon poi per l'aria i venti»), contaminando due differenti carmi. Per la nozione di "imitazione di imitazioni" si veda D. Javitch 1985, per l'episodio di Olimpia pp. 222-225.

somiglianze tra la traduzione di Dolce e queste ottave, che non possono essere casuali (Ariosto: «L'amante, per aver quel che desia, [...] aviluppa promesse e giuramenti»; Dolce: «L'amante per haver ciò ch'ei desia / non guarda a giuramenti, e le promesse [...])). Infine, è opportuno ribadire che il contesto di provenienza dei versi ariosteschi si presta al riutilizzo in una traduzione del lamento, perché con essi si apre il canto X, che contiene parte della vicenda di Olimpia, personaggio appunto rimodellato su Arianna, principalmente l'Arianna di Ovidio, a sua volta debitrice di quella catulliana⁶¹². Si traccia dunque un percorso intertestuale da Dolce a Catullo e Ovidio, con il filtro fondamentale di Ariosto. L'estrema somiglianza verbale con i versi ariosteschi impedisce di pensare a una memoria inconsapevole da parte del Dolce, che era certamente conscio della dipendenza dell'episodio del *Furioso* dai due modelli classici, tanto più che si occuperà, pochi anni più tardi, delle annotazioni del *Furioso* nelle giolittine, offrendo un saggio sull'imitazione degli antichi in uno dei commenti più ristampati del secolo da parte di Ariosto.⁶¹³ A proposito del canto X, Dolce annoterà nella *Breve dimostrazione di molte comparazioni et sentenze in diversi Auttori imitate*, che:

questa finzione d'Olympia lasciata dall'ingrato Bireno sola nell'isola è la medesima d'Ariana abbandonata da Theseo: perciò chi desidera vedere, come bene e felicemente l'Ariosto ha saputo imitare et servirsi delle cose altrui, legga tutta la epistola di Ovidio, la quale Arianna scrive a Theseo⁶¹⁴.

In questo caso, Catullo non è nominato, pur essendo citato nel commento ad altri passi del poema, e l'unico modello dell'episodio di Olimpia sembra essere la lettera ovidiana⁶¹⁵. Più tardi, nella revisione della medesima *Dimostrazione*, Dolce annota al canto X, 28-29:

⁶¹² Ariosto nel canto X imita per lo più la decima delle *Epistulae Heroidum*, tuttavia, tanto Ariosto quanto Dolce potrebbero essere consapevoli delle molteplici e diverse 'Ariane' illustrate da Ovidio, e in particolare il riferimento al verso di *Fasti*, III, 475: "nulla viro" clamabo "femina credat", con il quale l'Arianna ovidiana cita l'Arianna catulliana (per confronti sulle figure di Arianna in Ovidio si veda L. Landolfi 1997).

⁶¹³ Diversamente dal precedente commento al *Furioso* di Fausto da Longiano, la *Dimostrazione* di Dolce era uno scritto separato dal corpo del poema e interamente dedicato appunto ai prestiti dai classici. Sulla vicenda dei commenti si veda D. Javitch 1991, pp. 48-70. Nello stesso studio si trovano osservazioni su come la lingua di Ariosto abbia influito su quella dei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* di Ovidio, tra cui le *Trasformazioni* di Dolce uscite nel 1553, cfr. *ibid.*, pp. 71-85. Come si è visto ora, già quindici anni prima la lingua del poema ariostesco aveva influito sulla traduzione dell'*Epitalamio* di Catullo.

⁶¹⁴ L. Ariosto 1542.

⁶¹⁵ Per esempio, viene ricordato Catullo per la similitudine tra vergine e rosa del canto I, 42-43 e per le «furtive opre / de gli amatori» del canto XIV, 99.

leggasi ancora il lamento, che fa la medesima Arianna presso Catullo nell'Argonautica⁶¹⁶; a' versi del quale molti di questi dell'Ariosto son simili⁶¹⁷.

Nonostante questi commenti siano successivi alla traduzione di Catullo in oggetto, è certo che Dolce avesse già nel 1538 la consapevolezza della trama di richiami e allusioni, date le somiglianze inequivocabili tra Catullo, la sua traduzione dell'epitalamio e il canto X del *Furioso*. La traduzione diventa così non un fedele volgarizzamento del testo classico ma un complesso sistema di memorie letterarie antiche e moderne, che entrano in contatto e coesistono nell'ampliamento dei versi di Catullo. Si noti inoltre che gli ammiccamenti al lettore del *Furioso* non terminano qui, ma figurano anche nei versi successivi, in cui Arianna rinfaccia a Teseo di averla indotta ad abbandonare il padre e a collaborare all'uccisione del Minotauro, suo fratello, per proteggerlo:

Per lo cui merto queste membra mie
- ecco bel guiderdon, che tu mi dai -
saranno cibo e nudrimento et esca 370
de l'affamate fere, e de gli augelli.

Il verso 369 è quasi identico a quello dell'Olimpia ariostesca, impegnata anch'ella a rimproverare Bireno per la sua ingratitude:

Quel c'ho fatto per te, non ti vorrei,
ingrato, improverar, né disciplina
dartene; che non men di me lo sai:
or ecco il guiderdon che me ne dai (*O.F.* X, 32, 5-8).

Una ripresa testuale così precisa non poteva sfuggire ai lettori della traduzione del carne LXIV, perché con essa Dolce indica la genealogia letteraria del mito che sta rievocando. Anche in questo caso, si tratta di un ampliamento del testo catulliano, in cui è presente la prospettiva di diventar

⁶¹⁶ Dolce nel 1566 chiama *Argonautica* il carne LXIV del Veronese tradotto, nel 1538, come *Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*. Nelle edizioni da Catullo disponibili all'epoca, quali l'aldina del 1515, si trova il titolo *Argonautica*, talvolta chiosato a mano con il sottotitolo *Epithalamium Pelei et Thetidis*; in altre, come quella commentata da Alessandro Guarino del 1521 si trova *Epithalamium Pelei et Thetidos*, mentre nella Trincavelliana del 1535 si legge *Epithalamium Pelei et Thetidis*.

⁶¹⁷ L. Dolce 1566, p. 101. Cfr. D. Javitch 1991, p. 176, nota 11: «There is one significant exception to Dolce's usual assumption that Ariosto imitates one and only one model: the observation he adds to his original note on the episode of Olimpia abandoned by Bireno in canto 10. Originally he had claimed that Ariosto's account was modeled solely on Ovid's *Heroides* 10, Ariadne's lament after being abandoned by Theseus. In the revised commentary, he notes at 10.28-29 that Catullus 64 should also be consulted as a model». In un commento più tardo (1584) Lavezuola esplicitò che l'episodio descritto nel canto X fosse «Tratto da Ovidio nella sua Arianna fatta da lui parimente di quella di Catullo».

cibo per le bestie (vv. 152-153 *pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda*), ma non si insiste molto sulla colpa di Teseo.

Più oltre si nota come Dolce risolve uno dei passi che ancora oggi suscitano dibattito nella critica catulliana, ovvero il verso 159 *saeva quod horrebas prisci praecepta parentis*. Ci troviamo ancora nel monologo di Arianna, che sta disperatamente cercando plausibili spiegazioni all'inaspettato abbandono da parte di Teseo, giungendo a ipotizzare un'ostilità da parte del suocero Egeo (*prisci parentis*). Non tutti i commentatori e traduttori moderni di Catullo sono certi che si stia qui parlando di Egeo e alcuni propongono l'identificazione del *parens* con Minosse, il padre di Arianna, mentre un'annotazione di Sabellico, stampata nel 1497, aveva avanzato l'idea che si trattasse di Cecrope, mitico re di Atene che aveva introdotto l'istituto del matrimonio⁶¹⁸. Ludovico Dolce non sembra avere simili dubbi, e la sua traduzione indica senza possibili fraintendimenti che Arianna sta immaginando l'avversione di Egeo:

Deh se non t'era a cuor le nozze mie,
 - per le quali oltraggiar forse teme vi
 l'antico padre, ch'al partir da lui 385
 cotal da pria t'havesse imposta legge -

I *praecepta* dell'antico padre alludono dunque a una preventiva raccomandazione, di cui il mito a noi noto non parla, riguardo a un possibile matrimonio con Arianna. Egeo, nell'immaginazione della fanciulla disperata – alla ricerca di una possibile motivazione, anche esterna, per la perfidia di Teseo –, avrebbe addirittura imposto al figlio una qualche “legge” prima che questi partisse per Creta⁶¹⁹.

Nei versi che seguono, Dolce amplia nuovamente il monologo aggiungendo alcuni dettagli estranei al modello catulliano, allo scopo di aggiungere ulteriore *pathos* alla figura di Arianna, pronta a servire Teseo e disposta persino a prendersi cura del letto di una nuova sposa:

Io volentieri con le proprie mani 395
 t'harei purgato i pie' d'ogni bruttezza,
 harei di giorno in giorno adorno e bello
 hora versando gigli, hor rose, hor fiori

⁶¹⁸ Cfr. J. H. Gaisser 1993, pp. 48-53 e 408; D. F. S. Thomson 1997, pp. 413-414. Sembrerebbe confermare l'identificazione del *priscus parens* con Egeo anche la traduzione precedente dell'Alamanni, seppur più problematica e aperta a interpretazione, come vedremo in altra sede: «s'esser per marital giogo congiunto / meco temesti, ritenendo a mente / del vecchio padre anchor l'empii ricordi».

⁶¹⁹ In Catullo, i *mandata* di Egeo (v. 214 e v. 238) si riferivano alla vela bianca da innalzare sulla nave in caso di successo dell'impresa, non a eventuali divieti coniugali.

reso con sofferenza il ricco letto
de la futura tua sposa novella, 400
a cui giunga di me più lieta sorte.

L’Arianna di Dolce, in preda alla disperazione, si prostra ancor più di quanto facesse l’Arianna catulliana⁶²⁰, la quale immaginava di sfiorare le piante dei piedi dell’amato con gli unguenti (v. 162 *candida permulcens liquidis vestigia lymphis*), ma il cui gesto sembrava più da innamorata che da schiava. Nella traduzione, invece, come una vera e propria serva purga «i pie’ d’ogni bruttezza». Appare inoltre ampliato, rispetto a Catullo, il cenno alla presenza di una nuova sposa di Teseo: al v. 163 *tuum cubile* indica il letto nuziale, che l’Arianna del Veronese immagina di ricoprire con una veste purpurea, ma è del tutto assente il riferimento alla «futura tua sposa novella», che emerge con forza in Dolce, soprattutto allargando la visuale all’opera in cui è inserita la traduzione, un trittico incentrato su matrimonio e tradimento: l’aggiunta al testo d’origine permette di comprendere meglio il progetto letterario complessivo.

Si vedano infine i versi che seguono il monologo di Arianna, in cui viene descritto l’altro lato della coperta nuziale di Peleo e Tetide, il cui figura la scena dell’amore del dio Bacco per Arianna e il salvataggio di quest’ultima dall’isola deserta.

Da l’altra parte del ricco lavoro
si vedea Bacco coronato e cinto
d’uve e di fiori i biondi suoi capelli. 600
Seguia su l’Asinello infiato e tumido
Silen di vino, e lo cingea d’intorno
folto choro di Satyri e Silvani,
i quai tutti dan laude al modo loro
faceano i vari gesti, a guisa d’ebbri 605
e pieni di furor con lieta voce
chiamando Bacco, e girando la testa.

Questi endecasillabi del Dolce sono i più citati dalla critica, a partire dal giudizio di Ginzburg che, a proposito dei vv. 598-636, afferma: «basterebbe l’accento all’“enfianto e tumido” Sileno, non menzionato da Catullo (ma presente nel corteo di Bacco descritto da Ovidio, *Ars amandi*, I, 541

⁶²⁰ Catull. LXIV, 158-163: *Si tibi non cordi fuerant conubia nostra, / saeva quod horrebas prisca praecepta parentis, / attamen in vestras potuisti ducere sedes, / quae tibi iucundo famularer serva labore, / candida permulcens liquidis vestigia lymphis, / purpureave tuum consternens veste cubile* («Se non hai mai avuto a cuore le nozze con me, paventando / ciò che i precetti spietati del vecchio padre ingiungevano, / tu almeno avresti potuto condurmi alle vostre dimore, / e schiava ti avrei servito in fatiche piene di gioia / limpide linfe versando in carezze alle candide piante, / o distendendo sul tuo giaciglio una coltre purpurea»). L’Arianna di Ovidio invece aborre persino l’idea di servitù, cfr. *Heroides* X, 89-90, su cui si veda il commento di C. Battistella 2010, pp. 83-84.

ssg.⁶²¹) per capire che il Dolce più che tradurre cercava di dare un equivalente letterario del quadro di Tiziano»⁶²². Si spiegherebbe così la ragione della dedica a Tiziano che precede la *Paraphrasi* della sesta satira di Giovenale che apre il trittico comprendente la traduzione dell'*Epitalamio*. Dolce si inserirebbe dunque nel dibattito cinquecentesco sulla capacità 'rappresentativa' della scrittura e tradurrebbe il carne 64 proprio perché esso si presta, grazie all'ἔκφρασις della coperta nuziale, all'esposizione della teoria sull'uguale autorevolezza ed efficacia di descrizione pittorica e letteraria, accennata appunto nella dedica⁶²³:

Da questo havendo io raccolto et tessuto un essemplio tale, quale ho saputo et potuto, hora lo mando a voi affine che, non potendo intendere il proprio, veggiate nel mio se i buoni scrittori fanno così bene ritrar con la penna i segreti de l'animo, come i buoni dipintori col pennello quel che si dimostra all'occhio: o pure, se essi insieme con voi, che sete il più degno, rimangono superati di gran lunga⁶²⁴.

Tuttavia, pur senza togliere validità a quanto detto sulla presupposta descrizione in versi del quadro di Tiziano, Dolce sembra sfruttare altri modelli poetici oltre al precedente figurativo. Il primo di essi si trova in un passo delle *Stanze* di Poliziano, che citano e rimodellano a loro volta Ovidio, come già rimarcato da Paolo Trovato⁶²⁵:

Sovra l'asin Silen, di ber sempre avido,
con vene grosse nere e di mosto umide,
marcido sembra, sonnacchioso e gravido,
le luci ha di vin rosse, infiate e fumide;
l'ardite ninfe l'asinel suo pavido
pungon col tirso, e lui con le man tumide
a' crin s'appiglia; e mentre sì l'aizono,
casca nel collo, e' satiri lo rizon. (*Stanze*, I, 112)

⁶²¹ Ovidio, *ars* 1, 543-544 *ebrius, ecce, senex pando Silenus asello / vix sedet, et pressas continet ante iubas. / Dum sequitur Bacchas [...]*.

⁶²² C. Ginzburg 1986, pp. 132-157. Allo stesso modo S. Giazzon 2011, p. 4, n. 8: «Qualcosa di simile Dolce compirà ne Lo epitalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti (Venezia, Navò, 1538), dove l'autore fornirà non già una filologica traduzione del celeberrimo epillio catulliano, bensì una descrizione del dipinto intitolato Bacco e Arianna realizzato dall'amico Tiziano nei primi anni Venti del secolo».

⁶²³ Così anche O. Casale - L. Facecchia 2000, p. 250, secondo cui «non è neppure un caso che il Dolce prelevi da Catullo proprio il LXIV epillio, perché» gli permette di «confrontarsi col maestro dell'*ekphrasis* descrittiva ed espressionistica e di competere, in qualche modo, col pittore, che, guarda caso, nel 1523 aveva dipinto per Alfonso d'Este *Bacco e Arianna*, forse anche ispirandosi a Catullo». Il quadro si trova oggi alla National Gallery di Londra.

⁶²⁴ L. Dolce 1538, p. 2.

⁶²⁵ P. Trovato 1994, p. 355, nota 2: «il materiale verbale (*l'asinello*, da un *asellus* ovidiano, e gli aggettivi *infato* e soprattutto *tumido*, in rima sdrucchiola) presuppone tuttavia [ovvero, oltre al quadro di Tiziano come affermato da Ginzburg] il Bacco di Poliziano, *Stanze* I, 112».

Aggiungerei inoltre un ulteriore modello, presumibilmente influenzato dallo stesso Poliziano: una strofa della *Canzona di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici, che menziona nuovamente Sileno sopra l'asino:

Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, è Sileno :
così vecchio è ebbro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza⁶²⁶.

Uno dei modelli di Dolce per l'inserimento nella traduzione di quell'asinello assente nel testo di Catullo potrebbe dunque rimanere il quadro *Bacco e Arianna*, il che permetterebbe di leggere questo brano alla luce della dedica a Tiziano incentrata sul principio dell'*ut pictura poësis*; eppure, proprio a fianco dell'esempio figurativo, coesistono anche un modello latino, l'*ars* di Ovidio, e due volgari, Poliziano e Lorenzo il Magnifico, che rappresentano entrambi Sileno ubriaco sull'asino⁶²⁷.

L'opera di traduttore di Dolce è frutto, dunque, di un complesso procedimento mirato non solo a volgere il testo classico in volgare, per renderlo accessibile a una più vasta cerchia di lettori, ma anche a chiosarlo e arricchirlo grazie all'intertestualità con autori classici e moderni. Egli sfrutta la genealogia d'imitazioni e di allusioni all'episodio dell'abbandono di Arianna per tradurre liberamente, specialmente nel monologo che occupa il centro del carne catulliano. Per meglio comprendere la funzione di un simile lavoro, dobbiamo riflettere sui suoi destinatari. In primo luogo, Tiziano, il dedicatario, doveva evidentemente riconoscere l'interconnessione dei modelli all'interno della traduzione, sia che le fonti del suo quadro fossero direttamente latine, come ipotizzano alcuni studi moderni, sia che fossero volgari⁶²⁸. Allo stesso modo, il lettore avrebbe potuto riconoscere riferimenti a un best-seller dell'epoca come il *Furioso*, e in generale ritrovarsi coinvolto nella

⁶²⁶ Prendo il testo da Lorenzo de' Medici 1992.

⁶²⁷ A margine, si noti come sia Poliziano sia Lorenzo trasferiscono dettagli dell'ipotesto ovidiano nei loro versi. Nelle *Stanze* Sileno si aggrappa alla criniera dell'asino («lui con le man tumide / a' crin s'appiglia»), come in Ovidio (*pressas continet ante iubas*, cfr. nota 29), mentre il Magnifico si sofferma maggiormente sulla vecchiaia del personaggio, in modo da contrapporla alla giovinezza del suo ritornello («vecchio [...] d'anni pieno», cfr. Ov. *senex Silenus*).

⁶²⁸ Per le fonti del *Bacco e Arianna* di Tiziano si veda anche E. Panofsky 1969, pp. 141-143, oltre a C. Ginzburg 1986; inoltre, si veda anche J. Shearman, 1995, pp. 254-256.

ricostruzione dell'episodio di Arianna attraverso molteplici fonti. Grazie alle sezioni aggiunte da Dolce e agli ampliamenti del testo latino, esso sarebbe divenuto più chiaro anche a coloro che non avevano familiarità con l'arduo latino del carme 64, ovvero la maggior parte del pubblico dell'edizione⁶²⁹.

Infine, ricontestualizzare la traduzione del carme 64 all'interno del trittico consente di vederlo come l'episodio conclusivo di una parabola che va dall'estrema misoginia della satira di Giovenale, attraverso un dialogo sulle qualità della moglie ideale, fino all'*Epithalamio nelle nozze di Peleo e di Theti*, in cui il racconto delle liete nozze è interrotto dalla straziante vicenda di Arianna, che occupa il centro del carme. La morale finale convogliata attraverso l'intero trittico sembra dunque avvisare il lettore della malizia di alcune donne, per poi illuminarlo sulle doti debbano avere le mogli, e infine renderlo consapevole del fatto che se alcune di esse, come Arianna (e Olimpia), possono subire un tradimento, esistono tuttavia anche matrimoni perfetti come quello tra Peleo e Tetide.

Da ultimo, devo constatare il risultato infruttuoso di due degli obiettivi che mi sono riproposto in avvio. Non mi è parso di rilevare somiglianze significative con la traduzione di Alamanni di quasi vent'anni precedente. Essa è ben più letterale rispetto alla dolciana e non aggiunge ampie sezioni assenti nel testo latino. Inoltre, a noi è pervenuta solamente in un manoscritto ed è stata sicuramente composta prima dell'esilio dall'Italia di Luigi, dunque in una fase giovanile della sua carriera di poeta, potrebbe pertanto essere sfuggita anche a un letterato pur colto e interessato come Dolce.

Infine, non sono riuscito a identificare una dipendenza della traduzione da una specifica edizione coeva di Catullo⁶³⁰: ho tentato di esaminare alcuni passaggi problematici del carme 64, come i vv. 287-288, segnati da *crucis* da molti editori moderni, perché dove il testo latino è incerto si potrebbe comprendere quale delle differenti versioni Dolce avesse adottato.

Tuttavia, l'esempio dei vv. 669-670, corrispondenti a Catull. 287-288, chiarirà al lettore la difficoltà di questa ricerca.

Peneo dopo costor sen venne anch'egli
lasciando a parte la sua bella Tempe,

⁶²⁹ Così anche A. L. De Luca 2016, p. 334: «the collection was explicitly designed for illiterate men and women. This would explain the didactic intent of the translation, packed with periphrases to explain particular Latin terms or to clarify a mythological reference».

⁶³⁰ Così O. Casale - L. Facecchia 2000, p. 253, n. 33: «Il Dolce ha effettuato la traduzione avendo sott'occhio quasi sicuramente una delle edizioni aldine, circolanti all'epoca negli ambienti letterari veneziani e contenente, a mio parere, un testo grosso modo vicino a quello vulgato che ancora oggi si legge».

oppure rende il latino in modo generico; non mi è parso di poter dedurre dalla traduzione su quale edizione catulliana egli lavorasse.

Appendice

Le traduzioni del carme LXXXVI di Catullo e gli incipit del LXIV.

Per completezza, in seguito all'analisi dettagliata dell'inedito volgarizzamento di Alamanni e all'escursione sulla traduzione di Dolce, trascrivo qui le altre traduzioni di Catullo del Cinquecento. Inizio dagli otto versi che Benedetto Varchi traduce dal medesimo carme LXIV, contenuti nelle lezioni sopra il secondo canto del *Paradiso*⁶³⁴. Egli introduce questo *incipit* di versione affermando che «il dotto Catullo nel principio del suo vaghissimo epitalamio nelle nozze di Peleo e di Tetide disse, per tradurlo nella nostra lingua cotale *alla grossa, tanto che si possa intendere il sentimento*»:

I pin già nati al monte Pelio in cima
pei liquidi cristalli di Nettuno
passaro a Fasi ed ai confini d'Eta
quando la scelta gioventù di Grecia,
per torne a Colco la dorata pelle
prese ardimento con veloce nave
correr l'acque salate, e con abeti
sottosopra voltar di Teti l'onde.

L'autore dichiara dunque fin dalla premessa che questi pochi versi sono volti in lingua volgare non per un complesso progetto di traduzione, ma perché sono funzionali alla spiegazione del secondo canto del *Paradiso*, laddove viene fatto riferimento agli Argonauti⁶³⁵. Il Varchi fa in questo caso menzione Valerio Flacco, Virgilio nell'egloga a Pollione e infine Catullo, con il commento sopra citato.

La seconda traduzione redatta da Varchi riguarda il carme LXXXVI di Catullo, ed è inserita all'interno di un Discorso della Bellezza e della Grazia, indirizzato, nella raccolta delle sue opere, a Mons. Leone Orsino vescovo di Fregius⁶³⁶. Si confrontino dunque il carme latino con la sua traduzione:

⁶³⁴ In Benedetto Varchi 1859, vol. 2, p. 411.

⁶³⁵ Dante, *Par.*, 2, 16-18: «Que' gloriosi che passaro a Colco / non s'ammiraron, come voi farete, / quando Iason vider fatto bifolco».

⁶³⁶ Ho trascritto la traduzione da Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte, vol. 6, p. 734, ma il trattatello si trova anche in BNFC, II.VIII.146, c. 22r («Varie traduzioni et componimenti parte colle rime, et parte senza di M. Benedetto Varchi») e poi nel *Trattato di M. Benedetto Varchi nel quale si disputa se la grazia può stare senza bellezza e qual più di queste dua sia da desiderare*, in *Lezioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina sopra diverse materie poetiche e filosofiche*, in Firenze, per Filippo Giunti, MDXC, pp. 560-565, a p. 562.

Quintia formosa est multis. Mihi candida, longa
 recta est: haec ego sic singula confiteor,
 totum illud formosa nego, nam nulla venustas,
 nulla in tam magno est corpore mica salis.
 Lesbia formosa est, quae cum pulcherrima tota est
 tum omnibus una omnes surripuit Veneres⁶³⁷.

Quinzia a molti par bella, a me par bianca,
 grande, dritta, ben fatta, e finalmente
 parte per parte in lei nulla non manca;
 ma 'l tutto non è bello interamente,
 perch'ella d'ogni grazia è fatta manca,
 né pur un gran di sal la fa piacente:
 Lesbia è bella ch'è bella tutta, e sola
 tutte le grazie a tutte l'altre invola.

Anche in questo caso, l'intento principale del poeta non consiste nel fornire una traduzione di Catullo, ma nell'utilizzare il suo carme come esempio per il tema di cui sta scrivendo, ovvero se grazia e bellezza siano inseparabili o possano esistere l'una senza l'altra:

«Vede V. S. come egli confessa che in lei è la qualità e il colore, dicendo bianca, e la quantità dicendo grande, e così tutte l'altre parti a una a una spicciolate, come noi diciamo: né però vuole, ch'ella sia bella, non avendo grazia che alletti e tiri gli animi. Ma qui si potrebbe dubitare meritamente, onde nasce questa qualità e grazia, della quale noi ragioniamo, la quale senza dubbio non risulta, come credono molti, dalla misura e proporzione delle membra convenevolmente colorate»⁶³⁸.

Varchi ammette di aver scelto questo carme di Catullo perché esso era già stato oggetto di una traduzione fatta da Pico della Mirandola, il quale però «ne lasciò due versi senza tradurre perché non gli facevano, penso, a bisogno»⁶³⁹.

Trascrivo dunque anche la traduzione del Pico, che si trova nel *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Beniveni*, commento particolare, strofa 6:

Quinzia a molti par bella, agli occhi miei
 candida, longa, retta, in sé ciascuna
 parte di quest'esser confess' in lei.
 Ma niego ben che 'l tutto accolto in una
 forma bel sia, che 'n sì gran corpo un falso
 fior non risplende pur di grazia alcuna.

⁶³⁷ Ho preso il testo dalla seconda edizione di Aldo Manuzio del 1515.

⁶³⁸ B. Varchi 1859, p. 734.

⁶³⁹ *Ibid.*

Il Pico commentava poi i versi di Catullo:

«Concede el poeta in Quinzia essere e la qualità del colore per la bianchezza, e della figura per la drittezza, e la quantità che ne' formosi si richiede, che è la grandezza; e nondimeno per niuno modo concede potersi chiamare bella perché gli mancava quella Venere e grazia, che noi avemo detto, la quale alla beltà corporale è come el sale a ogni vivanda»⁶⁴⁰.

Pur essendo decisamente interessante l'utilizzo di un testo catulliano all'interno della trattatistica cinquecentesca, queste traduzioni dal carme LXXXVI sono assolutamente sporadiche e non pretendono di avere valore letterario in quanto tali, ma solo se inserite nel loro contesto. La riflessione di Varchi e di Pico prima di lui prende spunto dai versi su Lesbia per riflettere più in generale sull'ontologia della bellezza e della grazia.

L'ultima traduzione parziale che intendo menzionare e trascrivere è quella di Vincenzo Cartari nel suo *Le Immagini con la spositione de i Dei de gli antichi. Raccolte per Vincenzo Cartari*, un'opera più tarda rispetto alle precedenti e con cui concludo quest'ultima sezione sui volgarizzamenti di Catullo. Il passo prescelto è utile per definire l'iconografia del dio Bacco e appartiene anch'esso al carme LXIV, l'Epitalamio tradotto per intero da Alamanni e Dolce. La sezione corrisponde ai vv. 258-264 di Catullo, ovvero al passo in cui, dopo la fine della vicenda di Arianna abbandonata da Teseo, la fanciulla viene salvata dal dio Bacco, giunto sull'isola di Nasso:

Andavano scotendo i verdi Thirsi
alcuni, alcuni le squarciate membra
del vitello portavano, una parte
con ritorti serpenti si cingeva,
et una parte nelle cave ceste
portando celebrava i bei misteri,
i misteri da gli empì indarno cerchi,
chi percoteva con le aperte palme
i risonanti timpani, o con verghe
di rame faceva lieve, e piccol suono,
e chi faceva l'aria ribombare
con stridevoli corni, e facean molti
delle straniere tibie udir 'l canto.⁶⁴¹

Come ricordato in precedenza, l'opera di Cartari consente di chiarire diversi aspetti dell'iconografia mitologica classica; anche in questo caso, tuttavia, la sua versione è dovuta a ragioni d'interesse contestuale, e non alla volontà di volgere Catullo in italiano.

⁶⁴⁰ Trascrivo il testo dal sito di Biblioteca Italiana, che riporta l'edizione di F. Bausi 2000.

⁶⁴¹ Anche in questo caso ho preso il testo dal sito di Biblioteca Italiana, che propone l'edizione a cura di C. Volpi 1996.

Conclusione

Questo studio sulla ricezione catulliana nell'Italia della prima metà del Cinquecento è articolato in due sezioni che meriterebbero conclusioni separate: eppure, la rarità delle traduzioni da Catullo e le scelte dei suoi imitatori sono due aspetti molto più strettamente correlati di quanto si possa credere. Nella maggior parte dei casi, infatti, i destinatari dei carmi neolatini frutto d'imitazione sono letterati estremamente eruditi e membri delle medesime cerchie a cui appartengono i poeti che ho analizzato; umanisti di questo livello culturale non avrebbero avuto necessità di traduzioni in volgare per cogliere appieno la vasta gamma di allusioni presenti in ogni verso. Una traduzione complessiva della poesia di Catullo, il cui carattere squisitamente privato era perfettamente colto e valorizzato dai suoi imitatori, non avrebbe forse avuto un pubblico abbastanza vasto da giustificare l'impresa. D'altra parte, proprio in alcuni vivaci cenacoli umanistici cinquecenteschi l'interesse per il Veronese è più rilevante: probabilmente la traduzione di Alamanni del carme LXIV, assolutamente isolata, si spiega proprio per il contesto in cui fu ideata. Si trattava forse di un esercizio iscritto nel novero dei molteplici interessi per i testi classici degli Orti Oricellari, dove diversi letterati erano inclini a questa pratica, che non ebbe seguito in altri contesti. La versione dell'Epitalamio di Peleo e Teti da parte di Dolce risponde ad altri obiettivi poiché, sebbene inquadrabile in una più vasta attività traduttiva dell'autore, è dovuta, nel caso specifico, al suo inserimento nel trittico esemplificativo sull'amore coniugale, comprendente anche una parafrasi da Giovenale e un discorso teorico sulle qualità delle mogli. Nemmeno Dolce, che traspose in lingua italiana un gran numero di opere antiche, volle o fu in grado di sobbarcarsi l'impresa di volgere l'intero *liber* catulliano in volgare.

Le ragioni di questa assenza possono essere varie, ma difficilmente si può uscire dal velleitario terreno delle ipotesi né è corretto fornire una spiegazione univoca per l'intero periodo, perché ogni letterato e ogni officina editoriale potrebbero aver avuto le loro ragioni specifiche. Volendo fornire una chiave di lettura forse elementare e banalizzante, ma al contempo spesso dimenticata, si potrebbero indicare anche ragioni economiche: chi avrebbe comprato un'edizione completa italiana di Catullo? Molte delle prefazioni di Dolce ai suoi lavori di traduzione di altri autori classici presupponevano un vasto pubblico di acquirenti, ai quali il testo era direttamente rivolto. Si può così pensare, senza temere smentite, che Catullo rimanga anche dal punto di vista del ritorno economico un autore di secondo piano rispetto a Virgilio, Orazio e Ovidio.

Se si escludono le sporadiche e isolate traduzioni citate e trascritte in appendice all'ultimo capitolo, i due lavori sul carne LXIV sono, dunque, gli unici pervenuti. Perduta malauguratamente la sezione contenente l'inizio del monologo di Arianna, a causa di una lacuna materiale, rimane tuttavia la maggior parte del lavoro del poeta fiorentino. La traduzione di Alamanni ha come peculiarità un aumento considerevole dell'aggettivazione rispetto al testo latino e una tendenza all'umanizzazione degli elementi naturali descritti da Catullo. Le annotazioni al testo e la sua trascrizione parallela ai versi di Catullo potranno essere utili in vista di una contestualizzazione dell'*Epithalamio* tra le altre traduzioni di Alamanni e di eventuali influssi di tale esperienza sulla sua produzione successiva. Il capitolo su Dolce, più breve perché non contenente l'intera trascrizione, già offerta da altri, si concentra su alcuni versi che si distanziano dal testo catulliano per riprendere da vicino l'*Orlando Furioso* di Ariosto, da Dolce curato e commentato. Diventa così evidente la volontà dell'autore di affiancare la sua traduzione a una delle opere di maggior successo dell'epoca, in modo da marcare la contiguità tra l'episodio di Olimpia e quello di Arianna abbandonata: un intento di esegesi e di ammodernamento del classico.

Tornando alla rarità delle traduzioni e al loro possibile rapporto con la pratica imitativa, va anche osservato che, per quanto ho potuto riscontrare, Catullo è decisamente più presente nella poesia neolatina rispetto a quanto avvenga in quella volgare. Le due lacune, ovvero la mancanza di un'edizione completa tradotta e l'assenza nella lirica italiana di sistemi intertestuali complessi e ricercati, non puramente mnemonici o manieristici, sono probabilmente strettamente correlate. È possibile, e qui veniamo a ragioni più letterarie, che proprio i contenuti dei suoi carmi e il carattere generale della sua poesia agli occhi dei poeti del Cinquecento ostacolassero l'avvio di imprese di traduzione più sistematiche, così come la diffusione delle allusioni nelle liriche italiane. Il proposito di tradurre il *liber* non venne preso in considerazione forse anche perché si sarebbe persa la mordacità di una poesia comunemente interpretata, dal punto di vista del genere letterario, come epigrammatica; una sua trasposizione in italiano ne avrebbe smorzato la specificità, indebolendo la *verve* del verso latino: il medesimo motivo per cui alcuni iconici versi di Catullo rimangono più di frequente nella poesia neolatina rispetto a quando accade nella lirica italiana. Questa, più che l'oscenità di certi passi, mi sembra un'altra delle ragioni plausibili per astenersi dal *vertere*, perché la trivialità non costituì certamente un ostacolo insormontabile per la diffusione dei componimenti espliciti di altri autori latini, come quelli di Marziale o dei *Priapea*, almeno come modelli se non come traduzioni complete. Catullo era, per i letterati del periodo, il poeta dei biglietti brevi per un invito a cena, per il corteggiamento di una fanciulla, per uno scherzo rivolto a un amico o per una qualche polemica

letteraria con dei rivali. Non a caso, tra i carmi catulliani ‘riutilizzati’ nei testi oggetto della ricerca non si trovano quelli con un più specifico riferimento a qualche personaggio contemporaneo di Catullo (per esempio, viene trascurato il ciclo di Gellio, cc. LXXIV, LXXX, LXXXVIII-XCI, CXVI), quelli il cui contesto doveva apparire piuttosto confuso (come il carne sulle aspirate di Arrio, LXXXIV), le invettive contro personaggi di difficile identificazione (ad esempio il XCVIII) e, infine, i *carmina docta* di più ardua comprensione (per esempio i difficili galliambi su Attis del c. LXIII o il LXVI sulla Chioma di Berenice).

Ciò che sembra invece essere comune a tutti i poeti indagati è il recupero delle peculiarità del linguaggio catulliano dell’amicizia: spesso, nel rivolgersi ad amici o compagni di cerchia, tutti riecheggiano toni e termini d’ispirazione catulliana; questo fenomeno si accompagna alla costituzione di *sodalitates* di letterati che scrivono in latino in diverse regioni d’Italia e nel medesimo periodo. Il primo caso rilevante è quello della cerchia napoletana post-pontaniana, di cui Giovanni Cotta fu un esponente di spicco. Con Cotta ci si collega direttamente al momento e al luogo di maggior interesse per Catullo, ovvero alla versificazione di Pontano, che influì su tutti gli umanisti successivi e fu certamente un fattore determinante per la diffusione della moda neocatulliana a inizio Cinquecento. L’esempio delle sue opere mi è parso infatti rilevante in tutti i poeti che ho letto e studiato. Approfondendo l’opera di Cotta è emersa, inaspettata, la scoperta del suo rapporto con i fratelli Anisio, che dialogano con lui anche indirizzandogli carmi che esaltano il valore dell’ascendenza catulliana nella sua versificazione. Anche Cosmo e Giano Anisio appartennero al medesimo gruppo di poeti, eppure ebbero scarsa fortuna nel Rinascimento e sono poco studiati in età moderna. L’imitazione di Catullo nelle raccolte dei due fratelli si concentra nelle prime sezioni delle loro opere, probabilmente i versi composti nella fase iniziale della carriera, ovvero proprio quando più rilevante e vicino era il ricordo di Pontano e Cotta, “nuovo Catullo”, si trovava ancora nella città partenopea.

Nel caso di Ariosto, mi risulta che gli studiosi moderni abbiano messo in rilievo solo parzialmente il carattere catulliano di alcune sue liriche; inoltre ho potuto rilevare, grazie all’esistenza di manoscritti di alcuni suoi carmi, che l’intertestualità catulliana è frutto di attente valutazioni e studiati rifacimenti dei medesimi versi nel corso del tempo. Nel suo caso, considerando il resto della sua produzione italiana e il fatto che i richiami al *liber* sono in essa ben più rari, possiamo essere certi che Catullo sia un modello del periodo giovanile, meno rilevante al momento della scrittura delle commedie e del *Furioso*, seppur ancor presente, in filigrana, insieme con gli altri modelli classici e contemporanei.

I *Lusus* di Navagero presentano alcune delle più raffinate contaminazioni tra carmi catulliani anche appartenenti a contesti difformi, a dimostrazione di un'acquisizione profonda dei 'modi' di Catullo e della volontà di alludere ai suoi versi per creare una poesia inedita. Nei *Lusus* si nota una costante rivisitazione del modello e il suo affiancamento non solo ai classici, come era inevitabile per il gusto letterario del periodo, ma anche ad altri autori umanisti. Il filtro degli autori quattrocenteschi è estremamente rilevante per tutti i poeti che ho esaminato; perciò, sono certo che nuove ricerche in tal senso potrebbero scoprire altri rapporti inesplorati e approfondire le conoscenze sulla tecnica d'imitazione filtrata da precedenti riscritture. Un secondo punto di riflessione sulla poesia di Navagero concerne i componimenti osceni. Per nessuno degli autori analizzati abbiamo delle raccolte chiaramente ideate e edite personalmente: Cotta morì prima di poter porre mano a una pubblicazione, i fratelli Anisio si lamentano della confusione fatta dagli editori e correggono i propri testi a più riprese, i *carmina* di Ariosto sono dati alle stampe dal Pigna, la raccolta di Navagero è postuma e il d'Arco lavorava su un manoscritto che differisce in più punti rispetto a ciò che venne impresso dagli amici, a sua insaputa. Nel caso di Navagero si è potuto appurare come alcuni componimenti osceni non fossero stati compresi tra i carmi destinati all'edizione e ci siano di conseguenza pervenuti per altre vie: è perciò lecito chiedersi quanti altri versi di questo tipo, espliciti dal punto di vista sessuale o ingiuriosi, siano andati perduti per le scelte operate dagli editori delle raccolte neolatine. Possiamo sì avere l'impressione che l'interesse dei poeti del periodo sia maggiormente rivolto ai carmi d'amore di Catullo, ma forse ciò è dovuto anche alla perdita di molti dei richiami ai suoi componimenti più scurrili, magari contenuti in poesie d'invettiva volutamente epurate. Credo di poter ipotizzare che l'aura di sacralità che circonda la poesia neolatina del periodo, così intrisa di allusioni ai classici, così erudita e ricercata, sarebbe quanto meno scalfita dal ritrovamento e dall'analisi di quella produzione oscena, che è stata meno studiata o è del tutto perduta. Si ritorna dunque, in sostanza, al ruolo del destinatario: molti di questi versi erano davvero ideati per circolare all'interno di uno scambio privato, per strappare un sorriso a un qualche amico erudito, per essere poi dimenticati o gettati? Ovviamente, è più difficile tramandare una poesia creata a tale scopo, perché un insulto o un attacco personale possono essere divertenti ed efficaci nella loro attualità, ma saranno meno interessanti una volta estrapolati dalle vicende personali cui si riferiscono. Allo stesso modo, uno sferzante attacco contro una ragazza o un riferimento sessuale esplicito possono essere congiunturali a una situazione quotidiana, ma divengono probabilmente già obsoleti o fuori contesto dopo poco tempo. Tutto questo ha probabilmente contribuito a trattenere gli autori dal proposito di pubblicare il loro intero *corpus* neolatino, che ci giunge grazie all'intervento di altri. Anche quando questa contingenza si verifica,

vengono conservati più frequentemente i ‘canzonieri amorosi’ – si pensi alla Lycori di Cotta e alla Hyella di Navagero – gli epitaffi, i carmi in onore di signori o di nobili famiglie, quelli in occasione di importanti vicende politiche e infine i componimenti mitologici o di tematica meno contingente.

Passi osceni in molti altri casi andati perduti – si diceva – sono invece sopravvissuti nei carmi in endecasillabi di Molza, cui ho dedicato un breve approfondimento proprio per illustrare questa dimensione neocatulliana, meno rilevabile altrove, e nel caso di d’Arco, per il quale, appunto, esiste un esemplare manoscritto che ci ha tramandato anche carmi altrimenti ignoti. Il suo manierismo catulliano non esclude nessuna delle sezioni del *liber*, se non quelle più oscure dal punto di vista interpretativo. Nei *Numeri* di d’Arco, inoltre, le riprese linguistiche di Catullo sembrano cristallizzarsi e vengono riproposte in contesti differenti, come se il poeta avesse creato una sorta di florilegio di espressioni gradite e le riutilizzasse più volte nel corso degli anni. Tale fenomeno è in parte comune all’intera produzione neocatulliana analizzata, dove gli *ocelli*, i *basioli* e in generale i diminutivi affettivi sono una marca caratteristica ed estremamente frequente.

Queste osservazioni cercano di offrire alcune considerazioni generali sul fenomeno della poesia neocatulliana, ma si rimanda all’analisi puntuale dei testi per degli affondi più specifici e dettagliati; qualsiasi discorso di carattere riassuntivo su un’intera gamma di componimenti poetici, soprattutto quando coprono un arco temporale considerevole, rischia di essere incompleto e troppo generalizzante. Nell’intero periodo è certamente preponderante la presenza di altri autori classici, come Virgilio, Ovidio e Orazio, la cui influenza è stata messa in rilievo da diversi contributi critici; la prima metà del Cinquecento non si può certamente definire un’*aetas* catulliana, poiché i fenomeni allusivi non sono così frequenti da contrassegnare un’epoca, ma, per quanto emerso dalla ricerca, è senz’altro possibile definire le forme di un ‘modo’ d’imitazione incentrato proprio sul Veronese.

La presenza catulliana nella poesia neolatina andrà progressivamente scemando, forse anche di pari passo con la progressiva preferenza per la poesia in volgare. La ‘moda’ di Catullo sarà esportata allora in Europa, in particolare in Francia, proprio grazie alla mediazione della poesia umanistica italiana. Sul ruolo di Navagero e degli altri poeti italiani per la diffusione dell’imitazione neocatulliana in Francia esistono alcuni contributi, ma questa rimane una delle piste di ricerca più promettenti e ancora da esplorare con attenzione. Si potrebbe allargare il campo della ricerca nei territori transalpini, proprio muovendo dalla disamina del fenomeno attraverso il prisma della poesia italiana. In Francia avverranno peraltro i primi tentativi di traduzione sistematica dell’intero *liber*;

nella seconda metà del secolo, inoltre, sembra nascere una sorta di reazione parodica alla ‘maniera catulliana’; in Italia sussistono dei fenomeni isolati, quali gli esperimenti in lingua fidenziana di Iano Argirolotto, di cui ho discusso altrove⁶⁴², mentre all’estero viene stampata la raccolta di carmi ispirati dal *phaselus* catulliano (Catullo 1579). Infine, esiste l’esperimento di Giulio Cesare Scaligero con la sua rilettura del Veronese nei suoi *Manes catulliani*, a cui ho accennato nell’introduzione, un testo a cui desidererei rivolgere la mia attenzione in futuro. Si giunge infatti a demistificare questa maniera di far poesia grazie a una pratica dissacrante di versificazione, volta a mostrare la sua eccessiva fissità, soprattutto per le formule più stereotipate. Come in ogni epoca, si tende a parodiare qualcosa di vicino e di ben noto ai lettori, che si stupiranno così per lo scarto tra le loro aspettative e la nuova riscrittura. Avrà senso la parodia di Catullo al tempo di Marziale, come ha senso la parodia della poesia neocatulliana *dopo* che questa avrà consolidato le sue forme.

L’unico rimpianto concerne la mancanza di uno strumento di lavoro che mi sarebbe stato utile: una silloge delle differenze testuali più notevoli tra le prime edizioni di Catullo (magari dalla *princeps* alle edizioni della prima metà del Cinquecento). Avrei potuto rilevare rapidamente le varianti, se non dell’intera tradizione e l’enorme quantità dei manoscritti, almeno di quanto era letto dalla maggior parte dei destinatari dei carmi degli autori umanisti; se alcuni di loro potevano magari avere manoscritti personali, perfino contenenti congetture o correzioni particolari, almeno il loro pubblico doveva leggere il testo del *liber* dalle edizioni a stampa, che ebbero larga diffusione⁶⁴³. Avrei forse potuto fare considerazioni più approfondite e certe su quale fosse il testo catulliano presente nella ‘biblioteca’ di ogni singolo poeta. Alcuni indici presentano in parallelo le diverse *lectiones* per singoli versi, ma non mi risulta l’esistenza di una silloge completa.

Ovviamente, le modalità della ricerca sulla fortuna di un autore classico variano di volta in volta ed esistono innumerevoli approcci a questa disciplina, se tale essa può dirsi. Approcci secondo altre prospettive, per esempio la presenza di Catullo nella teoria letteraria cinquecentesca o il suo insegnamento scolastico, in parte già studiati, potrebbero fornire altri interessanti risultati e a completamento del mio lavoro.

⁶⁴² Sia consentito di rimandare a G. Bovi 2021b.

⁶⁴³ A mio parere tale strumento sarà presto disponibile, se continuerà il lavoro di collazione dei manoscritti catulliani avviato da numerosi studiosi europei e, in particolare, l’approfondimento degli studi sullo stato dei primi testi catulliani in corso di svolgimento presso il Centro di Studi Catulliani dell’Università di Parma.

Bibliografia

A. Agnesini 2004 = A. Agnesini, *Plauto in Catullo*, Bologna, Pàtron, 2004.

A. Agnesini 2012 = A. Agnesini, *Lepos, mores, pathos, furor, risus... per una 'risistemazione' di alcuni Carmina catulliani*, in A. M. Morelli (cur.), *Lepos e mores. Una giornata su Catullo. Atti del convegno internazionale. 27 maggio 2010*, Cassino, Università di Cassino, 2012, pp. 171-202.

A. Agnesini 2013 = A. Agnesini, *Osservazioni sulla seconda edizione delle Emendationes in Catullum di Girolamo Avanzi (1500)*, in «Paideia», 68, 2013, pp. 641-648.

S. Albonico 2012 = S. Albonico, *Lettura del canto X dell'«Orlando furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 189, 2012, pp. 1-22.

A. Altamura 1941 = A. Altamura, *L'umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Bibliopolis, 1941.

B. M. Altomare 2012 = B. M. Altomare, *Paolo Canal et la géographie grecque: récit d'un projet inachevé*, in «Camenae», 14, 2012, pp. 1-15.

L. Ammirati 1992 = L. Ammirati, *Giano Anisio umanista. Noterelle per una monografia*, Nola, Scala, 1992.

Anisio (Cosmo) 1533 = *Cosmi Anysii Poemata*, Neapoli, per Ioannem Sultzbacchium Hagenouensem Germanum, 1533.

F. Argelati 1767 = F. Argelati, *Biblioteca Degli Volgarizzatori, O Sia Notizia Dall'Opere Volgarizzate D'Autori, Che Scrissero In Lingue Morte Prima Del Secolo XV.*, Vol. 1, Milano, per Federico Agnelli, 1767.

L. Ariosto 1542 = L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie et nel fine vna breue espositione et tauola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, in Venetia: appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1542.

L. Ariosto 1974 = L. Ariosto, *Commedie*, A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi (curr.), Milano, Mondadori, 1974.

B. Arkins, *The Modern Reception of Catullus*, in M. B. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden (MA) - Oxford, Blackwell, 2007, pp. 461-478.

A. Asor Rosa 1997 = A. Asor Rosa, *Fiera, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 415-416.

D. Atanagi 1565 = D. Atanagi, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venezia, appresso Lodovico Avanzo, 1565.

Avanzi 1502 = Hyeronimus Avancius - A. Manutius (eds.), *Catullus. Tibullus. Propertius*, per Aldum Manutium, impressum Venetiis, 1502.

Avanzi 1515 = Hyeronimus Avancius (ed.), *Catullus. Tibullus. Propertius*, per Aldum Manutium, impressum Venetiis, 1515.

Avanzi 1535 = Hieronymus Avancius (ed.), *Catullus, Tibullus, Propertius, Gallus restituti per Hieronymum Avancium, Cardinali Farnesio dicantur. Dictiones emendate habent primas litteras maiusculas. Quod ab alijs sit in nominibus tantum proprijs*, Venetiis, 1535.

Giulio Cesare Bagnoli, *'L'Argonautica' di Catullo tradotta in ottava rima da Giulio Cesare Bagnoli. Dedicata all'Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra, la Sig.ra Orsina Colonna Peretti Principessa di Paliano*, Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 720.

T. Baier 2003 = T. Baier, *Pontano und Catull*, Tübingen, Narr, 2003.

F. Baiocchi 1905 = F. Baiocchi, *Sulle poesie latine di Francesco Maria Molza. Saggio*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Filosofia e Filologia, XVIII, 1905, pp. 1-172.

G. Banterle 1954 = G. Banterle, *Giovanni Cotta. I carmi*, Verona, Edizioni di Vita veronese, 1954.

G. Barbieri 1988 = G. Barbieri, *Giovanni Cotta poeta, diplomatico e geografo del Rinascimento*, in «Atti dell'Istituto Veneto. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 146, 1987-88, pp. 125-137.

A. Barbieri 2014 = A. Barbieri, *Il Molza. La sua vita e le sue lettere*, Padova, Padova University Press, 2014.

A. Barchiesi 2005 = A. Barchiesi, *The Search for the Perfect Book*, in K. J. Gutzwiller (ed.), *The new Posidippus: a Hellenistic Poetry Book*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 320-342.

C. Battistella 2010 = C. Battistella, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10 Ariadne Theseo: Introduzione, testo e commento*, Göttingen, De Gruyter, 2010.

F. Bausi 2000 = F. Bausi (cur.), *Pico della Mirandola, Opere complete*, Roma, Lexis progetti editoriali – Torino, Nino Aragno, 2000.

F. Bausi 2007 = F. Bausi, *I carmi latini di Giovanni Della Casa e la poesia umanistica fra Quattro e Cinquecento*, in S. Carrai (cur.), *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 233-258.

R. Béhar 2015 = R. Béhar, «*Fuit obsceni plena tabella ioci*»: Antonio Beccadelli et le scandale de l'imitation des Anciens, in N. Labère (ed.), *Obscène Moyen Âge?*, Paris, Champion, 2015, pp. 273-314.

F. Bellandi 2007 = F. Bellandi, *Lepos e pathos. Studi su Catullo*, Bologna, Pàtron, 2007.

J. A. Bellido Díaz 2011 = J. A. Bellido Díaz, *Las notas a Catulo de A. Petreius y N. Heinsius (Berol. Diez. Oct. 2474)*, in «Exemplaria classica», 15, 2011, pp. 123-200.

M. A. Benassi 1940 = M. A. Benassi, *Scritti inediti o mal conosciuti di Andrea Navagero*, in «Aevum», 14, 1940, pp. 240-254.

C. Berra 2003 = C. Berra, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in A. Comboni e A. Di Ricco (curr.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 177-213.

- S. Bertone 2018 = S. Bertone, *Innovazione e continuità tra le edizioni aldine di Catullo curate dall'Avanzi (Ald. 1502-Ald. 1515)*, in «Paideia», 73, 2018, pp. 2071-2084.
- G. Bertoni 1933 = G. Bertoni, *Il codice ferrarese dei Carmina di Ludovico Ariosto*, in «Archivum Romanicum», 17, 1933, pp. 619-658.
- Z. Betti 1762 = Z. Betti (cur.), *Nicolai Archii comitis Numerorum libri 4. Quartus ex codice autographo nunc primum prodit*, con la vita dell'autore scritta da G. M. Mazzuchelli, Veronæ: typis Marci Moroni, 1762.
- A. Bettoni 2021 = A. Bettoni, *Pacifico Massimi, Hecatelegium 1*, edizione critica, traduzione, commento a cura di A. Bettoni, Bologna, Pàtron, 2021.
- E. Bigi 1968 = E. Bigi, *Vita e letteratura nella poesia giovanile dell'Ariosto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 145, 1968, pp. 1-37 (ora in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 153-188).
- E. Bigi 2013 = E. Bigi (cur.), *Ludovico Ariosto, Orlando Furioso*, introduzione e commento di E. Bigi; a cura di C. Zampese; indici di P. Floriani, Milano, Rizzoli BUR, 2013.
- G. Billanovich 1997 = G. Billanovich, *Petrarca e il Catullo di Verona*, in G. Billanovich, G. Frasso (curr.), *Petrarca, Verona e l'Europa. Atti del Convegno Internazionale di studi. Verona, 19-23 settembre 1991*, Padova, Antenore, 1997, pp. 179-220.
- W. Binni 2015 = W. Binni, *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte Editore, 2015.
- G. G. Biondi 1976 = G. G. Biondi, *Il carme 101 di Catullo*, in «Lingua e Stile» 11, 1976, pp. 409-425 (rist. in J. H. Gaisser (cur.), *Catullus*, Oxford, University Press, 2007, pp. 177-197).
- G. G. Biondi 1989 = G. G. Biondi, *Catullo 11 e Orazio carm. 2, 6: due lezioni di poesia*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 19-31.
- G. G. Biondi 1998a = G. G. Biondi, *Il carme 35 di Catullo*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 41, 1998, pp. 35-69.
- G. G. Biondi 1998b = G. G. Biondi, *Catullo*, in *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, vol. 2 (*Dall'Ellenismo all'età di Traiano*), Torino, UTET, 1998, pp. 461-484.
- G. G. Biondi 2011 = G. G. Biondi (cur.), *Il 'Liber' di Catullo: tradizione, modelli e Fortleben*, Cesena, Stilgraf, 2011.
- J. Blänsdorf 2011 = J. Blänsdorf, *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum: praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea*, Berlino, de Gruyter, 2011.
- S. Boldrini 1992 = *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, La nuova Italia Scientifica, 1992.
- L. Bolzoni 2008 = L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- E. Bonora 1966 = E. Bonora, *Poeti latini*, in *Storia della Letteratura Italiana*, E. Cecchi-N. Sapegno (curr.), *Il Cinquecento*, vol. 4, Milano, Garzanti, 1966, pp. 218-230.

- M. Bonvicini 1986 = M. Bonvicini, *Note sui «comparativi» in clausola nel falecio di Marziale*, in «Bollettino di Studi Latini», 16, 1986, pp. 31-35.
- M. Bonvicini 2012 = M. Bonvicini, *Il «novus libellus» di Catullo. Trasmissione del testo, problematicità della grafia e dell'interpunzione*, Cesena, Stilgraf, 2012.
- M. Bonvicini - A. Ghiselli, *L'imperativo futuro in Catullo*, in «Linguarum Varietas» 9, 2020, pp. 25-34.
- L. Borsetto 1989 = L. Borsetto, *L'«ufficio di tradurre»: Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolitina*, in *Culture et professions en Italie (fin XV^e-début XVI^e siècles)*, A. C. Fiorato (ed.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 99-115.
- L. Borsetto 1990 = L. Borsetto, *Riscrivere l'«historia», riscrivere lo stile: il poema di Virgilio nelle «riduzioni» cinquecentesche di Lodovico Dolce*, in Ead., *Il furto di Prometeo. Imitazione scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 223-255.
- L. Borsetto 1996 = L. Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, Cleup, 1996.
- G. Bovi 2021a = G. Bovi, *Poesia neocatulliana: gli epicedi di Navagero*, in «Filologia Antica e Moderna», 2, 2 (30, 50), 2020, pp. 39-54.
- G. Bovi 2021b = G. Bovi, «Da mi basia mille»... *ma non solo: imitazioni, riscritture e parodie del carme V di Catullo nella poesia umanistica e rinascimentale*, in «Filologia Antica e Moderna», 3, 1 (31, 51), 2021, pp. 11-38.
- G. Bovi 2022 = G. Bovi, *Il carme V di Catullo in Torquato Tasso*, in «Parole Rubate», 25, 2022, pp. 227-244.
- A. Buiatti 1963 = A. Buiatti, *Anisio, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 332-333.
- M. C. Cabani 1992 = M. C. Cabani, *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel «Furioso»*, in E. Scarano, D. Diamanti (curr.), *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 81-112.
- M. C. Cabani 2008 = M. C. Cabani, *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 11, 2008, pp. 9-26.
- M. C. Cabani 2013 = M. C. Cabani, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel «Furioso»*, in «Parole Rubate», 7, 2013, pp. 13-25.
- M. C. Cabani 2016 = M. C. Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- D. Caccamo 1972 = D. Caccamo, *Buonaccorsi, Filippo (Callimachus Experiens)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 78-83.
- F. Cairns 1995 = F. Cairns, *The Numeri of Nicolò d'Arco and the Veronese Circle of Fracastoro*, in «Studi umanistici piceni», 15, 1995, pp. 19-30.

F. Cairns 2005 = F. Cairns, *War, Peace and Diplomacy in the Numeri of Nicolò d'Arco*, in «Lexis», 23, 2005, pp. 389-402.

F. Cairns 2011 = F. Cairns, *The Patronage Circles of Nicolò d'Arco*, in L. Secchi Tarugi (cur.), *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento. Atti del 21 Convegno internazionale* (Pienza-Chianciano Terme, 20-23 luglio 2009), Firenze, Franco Cesati Ed., pp. 79-86.

F. Cambi 2015 = F. Cambi, *Gli Orti Oricellari: Un cenacolo formativo del Rinascimento. Per una lettura pedagogica*, in «Educazione. Giornale di pedagogia critica», 4, 1, 2015, pp. 1-28.

P. Campana 2012 = P. Campana, *Il ciclo di Gellio nel liber catulliano. Per una nuova lettura di Catull. 74, 80, 88, 89, 90, 91, 116*, Pisa, Pisa University Press, 2012.

L. Canali 2007 = L. Canali (cur.), *Ausonio, Epigrammi*, Saveria Mannelli, Rubbettino, 2007.

A. Caporale 2005 = A. Caporale, *Lodovico Dolce: l'Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo e Theti*, in «Filologia Antica e Moderna», 15, 29, 2005, pp. 79-112.

A. Caporale 2006 = A. Caporale, *Lodovico Dolce: l'Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*, in «Filologia Antica e Moderna», 16, 30-31, 2006, pp. 143-171.

R. Cardini - M. Regoliosi 1998 = R. Cardini, M. Regoliosi (curr.), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998.

R. Cardini-D. Coppini 2009 = R. Cardini, D. Coppini (curr.), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.

G. Carducci 1875 = G. Carducci, *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso: studi*, Bologna, Zanichelli, 1875.

Carmina Quinque Illustrium Poetarum. Quorum nomina in sequenti pagina continentur, Venetiis, Ex Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, 1548.

Carmina Quinque Illustrium Poetarum. Quorum nomina in sequenti pagina continentur. Secunda editio longe copiosior prima, Florentiae, Apud Laurentium Torrentinum, 1549.

S. Carrai 1990 = S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Editrice Antenore, 1990.

S. Carrai 1998 = S. Carrai, *Nicolò d'Arco personaggio di un'ecloga ariostesca*, in S. Carrai (cur.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 293-305.

S. Carrai 2021 = S. Carrai, *Per Giovanni Parenti e per i suoi Poeti latini del Cinquecento*, in «Italique», 24, 2021, pp. 345-357.

U. Carratello 1995 = U. Carratello, *Catullo e Giovenzio*, in «Giornale Italiano di Filologia», 47, 1995, pp. 27-52.

A. Casadei 1991 = A. Casadei, *Una nota autografa ariostesca e un manoscritto del carme «Ibis ad umbrosas»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 168, 1991, pp. 573-576.

A. Casadei 2004 = A. Casadei, *Note ariostesche*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 33, 2004, pp. 83-93.

A. Casadei 2007 = A. Casadei, *Ludovico Ariosto*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ed. a cura di A. Balduino, VII/1, *Il Cinquecento*, G. Da Pozzo (cur.), Milano-Padova, Vallardi-Piccin Nuova Libreria, 2007, pp. 779-822.

A. Casadei 2016 = A. Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.

O. Casale - L. Facecchia 2000 = O. Casale - L. Facecchia, *La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'Epitalamio di Catullo, tradotto da L. Dolce*, in M. Cantelmo (cur.), *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 243-264.

S. Caserta 1996 = S. Caserta, *Giano Anisio e i fermenti di riforma religiosa a Napoli negli anni '30 del Cinquecento. Contributo per una lettura delle Epistolae de religione (Napoli, Sultzbach, 1538)*, in «Critica Letteraria», 24, 1996, pp. 57-69.

M. Catalano 1930 = M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, voll. 2, Genève, Olschki, 1930.

N. Catelli 2011 = N. Catelli, «*Parodiae libertas*». *Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Catullo 1472 = *Catulli, Tibulli, Propertii carmina et Statii Silvae*, Venetiis, Vindelinius de Spira, 1472.

Catullo 1579 = *Phaseus Catulli, et ad eam, quotquot extant, Parodiae. Cum annotationibus doctissimorum virorum. Accesserunt alia quaedam eiusdem generis*, edita a Sixto Octaviano York, Apud Ioannem Marcantium, 1579.

A. Cerlini 1945 = A. Cerlini, *Scrittura e punteggiatura negli autografi dell'Ariosto*, in «Cultura neolatina», 4-5, 1944-1945, pp. 37-60.

N. Cesaro 2014 = N. Cesaro, *Editoria, prassi scolastica, letteratura: la fortuna di Tibullo nella cultura italiana (1472-1945), volume primo (secoli XV, XVI e XVII)*, 2014 (tesi di dottorato conclusa nel 2014).

J. L. Charlet 2005 = J. L. Charlet, *La marque de Catulle sur la renaissance de l'élégie latine au Quattrocento (Beccadelli, Enea Silvio Piccolomini, Landino)*, in R. Poignault (ed.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins. À Raymond Chevallier in memoriam. Actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002)*, Clermont Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2005, pp. 283-294.

M. Chatfield 2008 = M. Chatfield (ed.), *Cristoforo Landino, Poems*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2008.

D. Chiodo-R. Sodano 2012 = D. Chiodo-R. Sodano, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Franco Angeli, 2012.

F. Citti 2014 = F. Citti, *Andrea Navagero, Lusus 39 W.*, in L. Bertolini, D. Coppini e C. Marsico (curr.), *Nel cantiere degli umanisti: per Mariangela Regoliosi*, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 415-425.

- M. Citroni 1995 = M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Bari, Laterza, 1995.
- L. Auguste Colliard 1978-1979 = L. A. Colliard, *Accostamenti catulliani di gusto e d'atmosfera*, in *Ronsard, Du Bellay e Baïf*, in «Quaderni di lingue e letterature», III-IV, 1978-1979, pp. 5-15.
- L. A. Colliard 1979 = L. A. Colliard, *La fortuna in Francia del Liber Catulli Veronensis nel XVI secolo*, presentazione di G. Barbieri, Verona, Libreria universitaria editrice, 1979.
- R. M. Comanducci 1996 = R. M. Comanducci, *Gli Orti Oricellari*, in «Interpres», 15, 1995-1996, pp. 302-358.
- R. M. Comanducci 2014 = R. M. Comanducci, *Orti Oricellari*, in G. Sasso (cur.), *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Treccani, 2014, 2 voll., pp. 261-265.
- G. Comiati 2015 = G. Comiati, 'Sonoros cantat amores'. *Un'analisi dei "Carmina" in metro saffico di Cristoforo Landino*, in «Humanistica Lovaniensia», 64, 2015, pp. 43-73.
- G. Comiati 2019a = G. Comiati, *The Reception of Petrarch and Petrarchists' Poetry in Marcantonio Flaminio's Carmina*, in A. Winkler - F. Schaffnerath (eds.), *Neo-Latin and the Vernaculars. Bilingual Interactions in the Early Modern Period*, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 188-211.
- G. Comiati 2019b = G. Comiati, *The Reception of Horace's Odes in the first book of Marcantonio Flaminio's Carmina*, in G. Abbamonte - S. Harrison (eds.), *Making and Rethinking the Renaissance: Between Greek and Latin in 15th-16th Century Europe*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 213-231.
- S. Condorelli 2020 = S. Condorelli, *Sulle tracce del liber catulliano tra età tardoantica e alto Medioevo: Venanzio Fortunato*, in «Paideia», 75, 2020, pp. 527-564.
- S. Condorelli 2022 = S. Condorelli, *Tra Gallia e Italia sulle tracce di Catullo: echi del Veronese nella poesia del 6. secolo*, Cesena, Stilgraf, 2022.
- G. B. Conte 2012 = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012³ (Torino, Einaudi, 1974¹).
- G. B. Conte 2014 = G. B. Conte, *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.
- G. B. Conte - A. Barchiesi 1989 = G. B. Conte - A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (curr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 1, *La produzione del testo*, Roma, Salerno Ed., 1989, pp. 81-114.
- G. Contini 1947 = G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947 (con varie ristampe), pp. 3-11.
- D. Coppini 1987 = D. Coppini, *Tradizione classica e umanistica nella poesia di Callimaco Esperiente*, in G. C. Garfagnini (cur.), *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400. Convegno Internazionale di Studi (San Gimignano, 18-20 ottobre 1985)*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 119-149.
- D. Coppini 1989 = D. Coppini, *Gli umanisti e i classici: imitazione coatta e rifiuto dell'imitazione*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» ser. 3, 19, 1989, pp. 269-285.

D. Coppini 1990 = D. Coppini, *Antonii Panhormitae Hermaphroditus*, Roma, Bulzoni, 1990.

D. Coppini 1997 = D. Coppini, *Poesia umanistica e codice classico: adesione, deviazione, infrazione*, in U. Ecker - C. Zintzen (eds.), *Saeculum tamquam aureum, Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.- 16. Jahrhunderts, Mainz, 17-18 September 1996*, Hildesheim, Olms, 1997 pp. 109-128.

D. Coppini 2000 = D. Coppini, «*Nimium castus liber*»: gli «*Epigrammata*» di Michele Marullo e l'*epigramma latino del Quattrocento*, in G. Catanzaro, F. Santucci (curr.), *Poesia umanistica in distici elegiaci, Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 15-17 maggio 1998*, Cannara, Arti grafiche antica Porziuncola, 2000, pp. 67-96.

D. Coppini 2018 = D. Coppini, *Confini labili. Elegia ed epigramma, latino e volgare, nella poesia umanistica*, in G. Matino, F. Ficca, R. Grisolia (curr.), *Generi senza confini. La rappresentazione della realtà nel mondo antico*, Napoli, Satura, 2018, pp. 109-119.

R. Cremante 1986 = R. Cremante, *Navagero, Andrea* in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986, pp. 240-242.

G. E. Crotti 1545 = Aelii Iulii Crotti Cremonensis Hermione. Eiusdem Floraliorum spicilegia, Mantuae, excudebat Venturinus Ruffinellus, 1545.

G. Cupaiuolo 2015 = G. Cupaiuolo, *Tracce della ricezione terenziana*, in S. Audano, G. Cipriani (curr.), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea, Atti dell'Undicesima Giornata di Studi* (Sestri Levante, 14 marzo 2014), Foggia, Il Castello, 2015, pp. 159-181.

M. Danzi 1983 = M. Danzi, *Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 103-111.

M. Danzi 2001 = M. Danzi, *Giovan Giorgio Trissino*, in *Poeti del Cinquecento*, a cura di M. D., vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 2001, pp. 271-288.

M. Danzi 2021 = M. Danzi, *Breve viatico ai Poeti latini del Cinquecento di Giovanni Parenti*, in «*Italique*», 24, 2021, pp. 329-343.

A. Dekker 1979 = A. Dekker, *Dedekind, Erasmus and Navagero: three emendations*, «*Humanistica Lovaniensia*», 28, 1979, pp. 342-343.

A. Della Casa 1980 = A. Della Casa, *Tre note ai «Carmina» dell'Ariosto (cc. XII e XVII; VI 20)*, in Aa.Vv., *Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari*, Genova, Il Melangolo, 1980, pp. 91-96.

A. L. De Luca 2012 = A. L. De Luca, *L'Argonautica di Catullo tradotta da Giulio Cesare Bagnoli*, in I. Pantani, E. Russo (curr.), *Recuperi testuali tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 165-222.

A. L. De Luca 2013 = A. L. De Luca, *L'Argonautica di Catullo: la traduzione del carme 64 nel Cinquecento*, in M. Accame Lanzilotta (cur.), *Volgarizzare e tradurre: dall'Umanesimo all'età contemporanea. Atti della Giornata di Studi, 7 dicembre 2011*, Università di Roma "Sapienza", Tivoli, Edizioni Tored, 2013, pp. 109-132.

A. L. De Luca 2016 = A. L. De Luca, «*Catullum Numquam Antea Lectum [...] Lego*»: *A Short Analysis of Catullus' Fortune, in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in M. McLean - S. Barker (eds.), *International Exchange in the Early Modern Book World*, Leiden, Brill, pp. 329-342.

V. Di Benedetto 1987 = V. Di Benedetto, *Probabili echi di Catullo in Petrarca*, «Quaderni Petrarqueschi» 4, 1987, pp. 225-227.

C. Dionisotti 1966 = C. Dionisotti (cur.), *Pietro Bembo, Prose e Rime*, Torino, UTET, 1966

C. Dionisotti 1967 = C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 125-178.

A. Di Stefano 2001 = A. Di Stefano, *Pierio Valeriano e la nascita della critica catulliana nel secolo XVI*, in P. Pellegrini (cur.), *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 137-176.

L. Dolce 1538 = Ludovico Dolce, *Paraphrasi nella sesta satira di Giuuenale: nella quale si ragiona delle miserie de gli huomini maritati. Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo, che vi si ha a tenere. Lo Epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*, in Vinegia, per Curtio Navò e fratelli, 1538.

L. Dolce 1566 = Ludovico Dolce, *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, con cinque nuovi canti del medesimo. Ornato di figure. Con queste aggiunzioni. Vita dell'autore scritta per M. Simon Fórnari. Allegorie in ciascun Canto, di M. Clemente Valvassori Giurecons. Argomenti ad ogni Canto, di M. Gio. Maria Verdezzotti. Annotazioni, Imitazioni & Avertimenti sopra i luoghi difficili di M. Lodovico Dolce, & d'altri. Pareri in duello d'incerto Autore. Dichiaratione d'Historie & di Favole di M. Thomaso Porcacchi. Ricolta di tutte le comparationi usate dall'Autore. Vocabolario di parole oscure con l'espositione. Rimario con tutte le Cadentie usate dall'Ariosto, di M. Gio. Giacomo Paruta, Valvassori, Venezia 1566.*

R. Ellis 1998 = R. Ellis, *A commentary on Catullus*, Hildesheim-New York-Berlin, Olms, 1998² (rist. di Oxford, Clarendon Press, 1889).

H. E. Elomaa 2015 = H. E. Elomaa, *The Poetics of the 'Carmina Priapea'*, 2015 (Publicly Accessible Penn Dissertations).

S. Evangelisti 2018 = S. Evangelisti, *L'oratoria nelle opere latine di Ariosto*, in «Schifanoia», 54-55, 2018, pp. 253-257.

R. Fabbri 1987 = R. Fabbri, *Approcci umanistici a Catullo*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 19, 1987, pp. 171-183.

C. Fantazzi 1980 = C. Fantazzi, *The Latin Lyric Poetry of Giovanni Cotta*, in J.-C. Margolin (ed.), *Troisième Congrès International d'Études Néo-Latines, Tours. Acta Conventus neo-Latini Turonensis*, Université Francois-Rabelais, 6-10 Septembre 1976, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1980, pp. 1105-1120.

C. Fantazzi 1996 = C. Fantazzi, *The Style of Quattrocento Latin Love Poetry*, in «International Journal of the Classical Tradition», 3, 1996, pp. 127-46.

- F. Farina 1994 = F. Farina, *Nicolò d'Arco, poeta bilingue*, in «Il Sommolago», anno 11, n. 2, 1994, pp. 5-10.
- M. Fava 1972 = M. Fava, *I cagnolini dell'epigrammatario colocciano*, in *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci (Jesi, 13-14 settembre 1969)*, Città di Castello, Amministrazione Comunale di Jesi, 1972, pp. 231-242.
- P. Fedeli 1990 = P. Fedeli, *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- P. Fedeli 2008 = P. Fedeli, «*Diffugere nives*» e il ciclico ritorno delle stagioni (*Hor. Carm. 4, 7, 1-16*), in L. Castagna, C. Riboldi (curr.), «*Amicitiae templa serena*». *Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, vol. 1, pp. 551-580.
- P. Fedeli 2008 = P. Fedeli - I. Ciccarelli, *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, introd. di P. F., comm. di P. F. e I. C., Firenze, Le Monnier, 2008.
- F. Federici 1809 = F. Federici, *Annali della Tipografia Volpi-Cominiana*, Padova, Stamperia del Seminario, 1809.
- M. Fernandelli 2006 = M. Fernandelli, *Catullo 65 e le immagini*, in L. Cristante (cur.), *Incontri triestini di filologia classica. Atti del convegno internazionale Phantasia: il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni, Trieste, 28-30 aprile 2005*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2006, pp. 99-150.
- M. Fernandelli 2012 = M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2012.
- M. Fernandelli 2013 = M. Fernandelli, *Fortuna e ricezione del testo antico: il caso di Catullo 64*, in S. Audano, G. Cipriani (curr.), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea. Atti della IX giornata di Studi (Sestri Levante, 16 marzo 2012)*, Foggia, Il Castello, 2013, pp. 75-90.
- M. Fernandelli 2015 = M. Fernandelli, *Catullo l'usignolo. Studio sul carme 65*, in Id., *Chartae laboriosae. Autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*, Cesena, Stilgraf, pp. 1-136.
- A. Ferrarese 2010 = A. Ferrarese, *Giovanni Cotta uomo del Rinascimento (1480-1510). Un profilo biografico*, Legnago, Stampa Grafiche Stella, 2010.
- G. Ferroni 2008 = G. Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Ed., 2008.
- G. Ferroni 2012 = G. Ferroni, «*Dulces lusus*». *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- G. Ferroni 2015 = G. Ferroni, *A Farewell to Arcadia: Marcantonio Flaminio from Poetry to Faith*, in E. Wåghäll-Nivre (ed.), *Allusions and reflections. Greek and Roman mythology in Renaissance Europe*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 309-324.
- G. Ferroni 2017 = G. Ferroni, «*La persona dell'humanista*». *Immagini della giovinezza di Marcantonio Flaminio*, in U. Motta, G. Vagni (curr.), *Lirica in Italia, 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 197-248.

- G. Ferroni 2018 = G. Ferroni, *L'amore, il riso, la sorte. Ricerche su Francesco Maria Molza*, Manziana (RM), Vecchiarelli Ed., 2018.
- G. Ferroni 2020 = G. Ferroni, *Generi e lettori dei "De rebus divinis carmina" di Marco Antonio Flaminio*, in L. Geri, E. Pietrobon (curr.), *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, Roma, Aracne, 2020, pp. 91-128.
- G. Fiesoli 2004 = G. Fiesoli, *Percorsi di classici nel medioevo: il Lucrezio bobiense. Raterio lettore di Plauto e Catullo*, «Medioevo e Rinascimento» 18, 2004, pp. 1-37.
- A. C. Fiorato 2006 = A. C. Fiorato, *Il motivo del 'carpe rosam'. Ronsard tra l'Ariosto e il Tasso: imitazione e creatività*, in «Studi Francesi», 50, (3) 2006, pp. 453-465.
- A. Fo 2002 = A. Fo, *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, «Semicerchio», 26-27, 2002, pp. 24-52.
- A. Fo 2018 = A. Fo (cur.), *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*, Torino, Einaudi, 2018.
- P. Ford 2011 = P. Ford, *Obscenity and the lex Catulliana: Uses and Abuses of Catullus 16 in French Renaissance Poetry*, in H. Roberts - G. Peureux - L. Wajeman (eds.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, pp. 48-61.
- C. J. Fordyce 1961 = C. J. Fordyce, *Catullus. A commentary*, Oxford, University Press, 1961 (più volte ristampato).
- P. Fornaro 2005 = P. Fornaro, *Amore, belva tragica e belva elegiaca*, in R. Poignault (ed.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins. À Raymond Chevallier in memoriam. Actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002)*, Clermont Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2005, pp. 115-129.
- G. Forni 2001 = G. Forni, *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001.
- L. Forster 1973 = L. Forster, *On Petrarchism in Latin and the Role of Anthologies*, in *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis, Proceedings of the first International Congress of Neo-Latin Studies, Louvain, 23-28 August 1971*, Leuven, Leuven University Press - München, Wilhelm Fink, 1973, pp. 235-244.
- C. Fossati 2019 = C. Fossati, *Echi catulliani negli Epigrammata di Callimaco Esperiente*, in «Paideia», 74, 2019, pp. 201-213.
- E. Franceschini 1961 = E. Franceschini, *Discorso breve sull'Umanesimo nel Trentino*, in «Aevum», 35, 3, 1961, pp. 247-272.
- M. Françon 1948 = M. Françon, *Navagero et Ronsard*, in «Italica», 25, 1948, pp. 296-299.
- C. Frison 2011 = C. Frison, *Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, presentazione di A. Caracciolo Aricò, Padova, Il poligrafo, 2011.

K. Friis-Jensen 2007 = K. Friis-Jensen, *The Reception of Horace in the Middle Ages*, in S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 291-304.

J. G. Fucilla 1938 = J. G. Fucilla, *Navagero's De Cupidine et Hyella*, in «Philological Quarterly», 17, 1938, pp. 288-296.

E. Fumagalli 1994 = E. Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando Furioso»*, in «Aevum», 68, 1994, pp. 551-570.

S. Furstenberg Levi 2016 = S. Furstenberg Levi, *The Accademia Pontaniana. A Model of a Humanist Network*, Leiden, Brill, 2016.

J. H. Gaisser 1988 = J. H. Gaisser, *The Catullan Lectures of Pierius Valerianus*, in S. Revard - F. Rädle - M. A. Di Cesare (eds.), *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies: Wolfenbüttel, 12 August to 16 August 1985, Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, State University of New York at Binghamton, 1988, pp. 45-53

J. H. Gaisser 1992 = J. H. Gaisser, *Catullus*, in V. Brown (ed.), *Catalogus Translationum et Commentariorum*, 7, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1992, pp. 197-292.

J. H. Gaisser 1993 = J. H. Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

J. H. Gaisser 2002 = J. H. Gaisser, *Picturing Catullus*, in «The Classical World», 95, 2002, pp. 372-385.

J. H. Gaisser 2007 = J. H. Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

J. H. Gaisser 2015a = J. H. Gaisser, *Pontano's Catullus*, in D. Kiss (ed.), *What Catullus wrote*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2015, pp. 53-91.

J. H. Gaisser 2015b = J. H. Gaisser, *From Giovanni Pontano to Pierio Valeriano: Five Renaissance Commentators on Latin Erotic Poetry*, in C. S. Kraus - C. Stray (eds.), *Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 275-298.

P. Galand-Hallyn 2009 = P. Galand-Hallyn, *Jean Second émule des poètes néo-latins italiens dans les Basia*, in L. Bertolini - D. Coppini (curr.), *Gli Antichi e i Moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, vol. 2, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 665-686.

M. T. Galli - G. Moretti 2014 = M.T. Galli - G. Moretti, *Sparsa colligere et integrare lacerata: centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2014.

L. Gamberale 2012 = L. Gamberale, *Aspetti dell'amicizia poetica fra Catullo e Calvo*, in A. M. Morelli (cur.), «*Lepos*» e «*mores*»: una giornata su Catullo. Atti del Convegno Internazionale Cassino, 27 maggio 2010, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2012, pp. 203-245.

A. Gandiglio 1926a = A. Gandiglio, *Contributo alla revisione del testo dei carmi ariostei*, in «Annuario del R. Liceo-Ginnasio Nolfi di Fano», 2, 1924-25, 1926, pp. 2-17.

A. Gandiglio 1926b = A. Gandiglio, *Intorno al testo di alcuni carmi latini dell'Ariosto*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 88, 1926, pp. 194-200.

S. Gentile 2021 = S. Gentile, *Qualche considerazione sui Poeti latini di Giovanni Parenti*, in «Italique», 24, 2021, pp. 361-373.

G. Germano 2005 = G. Germano, *Il de aspiratione di Giovanni Pontano e la cultura del suo tempo*, Napoli, Loffredo Editore, 2005.

A. Ghiselli 1995 = A. Ghiselli, *Catullo*, in G. A. Cornacchia - A. Ghiselli, *I poeti e i prosatori latini*, Bologna, Zanichelli, 1995, pp. 94-149.

A. Ghiselli 2005 = A. Ghiselli, *Catullo. Il passer di Lesbia e altri scritti catulliani*, Bologna, Pàtron, 2005.

A. Ghiselli 2012 = A. Ghiselli, *Commento alla sintassi latina*, Bologna, Pàtron, 2012².

Giano Anisio 1531 = *Ianii Anysii Varia poemata et satyrae. Ad Pompeium Columnam cardinalem*, Neapoli, per Ioannem Sultzbacchium Hagenouensem Germanum, 1531.

Giano Anisio 1532 = *Iani Anysii Satyrae. Ad Pompeium Columnam cardinalem*, Neapoli, ex officina Ioannis Sulsbacchi Hagenouensis Germani, 1532.

Giano Anisio 1536 = *Iani Anysii Variorum poematum libri duo*, Neapoli, Ioannes Sulzbacchius describebat, 1536.

Giano Anisio 1538 = *Iani Anysii Epistolae de religione et Epigrammata*, Napoli, describebat plumbeis sigillis Neap. I. Solcibachius, 1538.

E. Giuzzi 2004 = E. Giuzzi, *Episodi della fortuna di Catullo nel primo Umanesimo: Francesco Petrarca, Coluccio Salutati e Domenico di Bandino*, in «Studi Petrarqueschi», 17, 2004, pp. 111-133.

S. Giazzon 2011 = S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo*, Roma, Aracne, 2011.

C. Ginzburg 1986 = C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in Id., *Miti emblemi e spie*, Einaudi, Torino 1986, pp. 132-157.

G. Giolito 1545 = G. Giolito, *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, a cura di L. Domenichi, in Vinetia, appresso G. Giolito di Ferrarii, 1545 (cfr. edizione critica di F. Tomasi - P. Zaja (curr.), San Martino Torinese, Ed. RES, 2001).

G. C. Giuliani 1889 = G. C. Giuliani, *Giovanni Cotta, Umanista Veronese del secolo XV*, in «Archivio Storico Italiano», 3, 1889, pp. 50-61.

P. Godman - O. Murray 1990 = P. Godman - O. Murray (eds.), *Latin Poetry and the Classical Tradition: Essays in Medieval and Renaissance Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

- L. Golden 2010 = L. Golden, *Reception of Horace's Ars Poetica*, in G. Davis (ed.), *A Companion to Horace*, Malden (MA) - Oxford, Blackwell, Blackwell, 2010, pp. 391-413.
- A. T. Grafton 1975 = A. T. Grafton, *Joseph Scaliger's Edition of Catullus (1577) and the Traditions of Textual Criticism in the Renaissance*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 38, 1975, pp. 155-181.
- A. T. Grafton 1983 = A. T. Grafton, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship. Textual Criticism and Exegesis*, Oxford, Clarendon Press, 1983.
- G. Grandi 2018 = G. Grandi, *Varianti umanistiche a Catullo. Una rassegna di contaminazioni fra manoscritti, edizioni e commentari*, in «Paideia», 73, 2018, pp. 2137-2149.
- G. Grandi 2020 = G. Grandi, *Possibili nuove testimonianze per il Catullo di Giovanni Pontano*, in «Paideia», 75, 2020, pp. 583-599.
- W. L. Grant 1954 = W. L. Grant, *Two Eclogues of Giano Anisio*, in «Philological Quarterly», 33, 1954, pp. 10-19.
- W. L. Grant 1957 = W. L. Grant, *The Neolatin 'Lusus Pastoralis' in Italy*, in «Medievalia et humanistica», 11, 1957, pp. 94-98.
- T. M. Greene 1982 = T. M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982.
- C. Griggio 1977 = C. Griggio, *Per l'edizione dei Lusus del Navagero*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Cl. di Sc. morali, lettere ed arti», 135, 1976-1977, pp. 87-113.
- A. Guarino 1521 = Alexander Guarinus (ed.), *A. Guarini Ferrarensis in C.V. Catullum Veronensem per B. patrem emendatum expositiones cum indice*, per G. de Rusconibus, Venetiis, 1521.
- G. Guastella 2018 = G. Guastella, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in M. C. Figorilli, D. Vianello (curr.), *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 36-47.
- K. P. Harrington 1963 = K. P. Harrington, *Catullus and his Influence*, New York, Cooper Square Publishers, 1963².
- S. Harrison 2003 = S. Harrison, *Sparrows and Apples: The Unity of Catullus 2*, in «Scripta Classica Israelica», 22, 2003, pp. 85-92.
- F. R. Hausman 1980 = F. R. Hausmann, *Carmina Priapea*, in F. E. Cranz - P. O. Kristeller (eds.), *Catalogus Translationum et Commentariorum*, 4, Washington D. C., The Catholic University of America Press, pp. 423-450.
- H. Hauvette 1903 = H. Hauvette, *Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette, 1903.
- H. Hauvette 1908 = H. Hauvette, *Nuovi documenti di Luigi Alamanni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 51, 1908, pp. 436-439.

- J. Hutton 1935 = J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca N. Y., Cornell University Press, 1935.
- A. Iacono 1996 = A. Iacono, *Parodie rinascimentali a Catullo*, in G. Germano (cur.), *Classicità, Medioevo e Umanesimo. Studi in onore di Salvatore Monti*, Napoli, Giannini, 1996, pp. 425-447.
- A. Iacono 1999 = A. Iacono, *Sull'elegia di Girolamo Carbone ad Auroram puellam*, in G. Catanzaro - F. Santucci (curr.), *Poesia umanistica in distici elegiaci. Atti del convegno internazionale: Assisi, 15-17 maggio 1998*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1999, pp. 303-324.
- A. Iacono 2011 = A. Iacono, *Dedica, cronologia e struttura degli "Hendecasyllaborum Libri" di Giovanni Pontano*, in «Studi Rinascimentali», 9, 2011, pp. 11-35.
- A. Iacono 2016 = A. Iacono, *"Descrivere il corpo dell'amata": Giovanni Gioviano Pontano, Parthenopeus I 2 tra disinibizione giovanile e senile compostezza*, in «Atlante. Revue d'Études Romanes», 5, 2016, pp. 12-38.
- A. Iacono 2021 = A. Iacono, *Le satire di Giano Anisio: un'interpretazione del suo tempo tra sdegno ed impegno etico*, in «Spolia. Journal of Medieval Studies», 17, 2021, pp. 145-180.
- D. Javitch 1985 = D. Javitch, *The Imitation of Imitations in "Orlando furioso"*, in «Renaissance Quarterly», 38, 1985, pp. 215-239.
- D. Javitch 1991 = D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- S. Jossa 1996 = S. Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- A. Juri 2021 = A. Juri, *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, in «Strumenti critici», 36, 2021, pp. 297-322.
- A. Juri 2022 = A. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, s.l., BIT&S, 2022.
- C. Kallendorf 2007 = C. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden (MA) - Oxford, Blackwell, 2007.
- D. Kiss 2012 = D. Kiss, *A correction and more on Girolamo Avanzi's last edition of Catullus (ca. 1535)*, in «Exemplaria classica», 16, 2012, pp. 75-80.
- D. Kiss 2013 = D. Kiss, *Two Humanistic Conjectures in Catullus: 55.17 papillae and 61.140 soli*, in «Exemplaria Classica», 17, 2013, pp. 63-70.
- D. Kiss 2015 = D. Kiss (ed.), *What Catullus wrote*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2015.
- D. Kiss 2020 = D. Kiss, *New Research on the Manuscripts of Catullus*, in «Paideia» 75, 2020, pp. 601-621.
- F. Klingner 2016 = F. Klingner, *L'epos di Catullo su Peleo*, M. Fernandelli (cur.), traduzione italiana di C. M. Bieker, Trieste, Edizioni dell'Università di Trieste, 2016.

P. E. Knox 2007 = P. E. Knox, *Catullus and Callimachus*, in M. B. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden (MA) - Oxford, Blackwell, 2007, pp. 151-171.

W. Kofler 2006 = W. Kofler, *Hochzeit mit der Antike – Catull 64 in der neulateinischen Gardasee-Dichtung des 16. Jahrhunderts*, in R. F. Gleis - R. Seidel (eds.), *>Parodia< und Parodie: Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006, pp. 241-253.

S. Laigneau 2005 = S. Laigneau, *Les baisers de Catulle et le moineau de Lesbie. Du lyrisme à la gaillardise: la double postérité de Catulle*, in R. Poignault (ed.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins. Actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002): Raymond Chevallier in memoriam*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2005, pp. 265-281.

E. Lamma 1908 = E. Lamma, *Andrea Navagero poeta*, in «La Rassegna Nazionale», 160, 1908, pp. 281-296.

L. Landolfi 1997 = L. Landolfi, *Le molte Arianne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in “Her.” 10; “Ars” 1, 525-564; “Met.” 8, 172-182; “Fast.” 3, 459-516*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 57, 1997, pp. 139-172.

D. Lateiner 1977 = D. Lateiner, *Obscenity in Catullus*, in «Ramus», 6, 1977, pp. 15-32.

P. Laurens 1975 = P. Laurens, *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, 2 vols. Leiden, Brill, 1975.

P. Laurens 2004 = P. Laurens, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2004.

R. Lebègue 1958 = R. Lebègue, *Les concurrences poétiques au XVIe siècle, Ronsard, Du Bellay, Baïf*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 102, 1958, pp. 339-345.

W. D. Lebek 1978 = W. D. Lebek, “*Corrections and Explanations in Twenty-nine Latin Poets of the Renaissance*”, in «Humanistica Lovaniensia», 27, 1978, pp. 305-339.

L. Lenaz 2018 = L. Lenaz (cur.), *Tibullo, Elegie*, traduzione di L. Canali, Torino, BUR Rizzoli, 2018⁸.

M. Lenchantin 1928 = M. Lenchantin De Gubernatis, *Il libro di Catullo*, Torino, Chiantore-Loescher, 1928 (più volte ristampato).

L. Leoncini 1999 = L. Leoncini, *Nuovi contributi sulla poesia umanistica in distici elegiaci*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 28, 1999, pp. 443-454.

F. Lepori 1974 = F. Lepori, *Canal, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 668-673.

V. Leroux - É. Sérís 2018 = V. Leroux - É. Sérís (eds.), *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018.

M. Lieber 1996 = M. Lieber, *Dibattito sulla lingua e ricerca di una norma linguistica: gli Orti Oricellari*, in R. L. Vásquez (ed.), *Actas do XIX Congresso internacional de lingüística e filoloxía*

románicas, Santiago de Compostela 1989, Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”, 1996, vol. 8, pp. 53-62.

S. Longhi 1985 = S. Longhi, *Propagata voluptas: Henri Estienne et la parodie*, in «Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance», 47, 1985, pp. 595-608.

D. Looney - D. Possanza 2018 = D. Looney - M. Possanza (eds.), *Ludovico Ariosto, Latin Poetry*, London-Cambridge, Harvard University Press, 2018.

W. Ludwig 1989 = W. Ludwig, *Catullus renatus. Anfänge und frühe Entwicklung des catullischen Stils in der neulateinischen Dichtung (Erstveröffentlichung)*, in Id., *Litterae Neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, München, Fink, 1989, pp. 162-194.

W. Ludwig 1990 = W. Ludwig, *The Origin and Development of the Catullan Style in neo-Latin Poetry*, in P. Godman - O. Murray (eds.), *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essay in Medieval and Renaissance Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 183-197.

G. Maggiali 2008 = G. Maggiali (cur.), *Il carme 68 di Catullo*, Cesena, Stilgraf, 2008.

S. Mariotti 1959 = S. Mariotti, *Per il riesame di un’ode latina dell’Ariosto*, in «Italia Medievale e Umanistica», 2, 1959, pp. 509-512 (rist. in Id., *Scritti medievali e umanistici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1994, pp. 295-300).

C. Martindale 1993 = C. Martindale, *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

C. Martindale 2013 = C. Martindale, *Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical*, in «Classical Reception Journal», 5, 2012, pp. 169-183.

M. McGann 2007 = M. McGann, *The Reception on Horace in the Renaissance*, in S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 305-317.

M. McLaughlin 1995 = M. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Lorenzo de’ Medici 1992 = Lorenzo de’ Medici, *Tutte le opere*, P. Orvieto (cur.), Roma, Salerno Editrice, 1992.

I. Melani 2013 = I. Melani, *Navagero, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 32-35.

E. Milburn 2014 = E. Milburn, *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*, in «Italiq», 17, 2014, pp. 43-71.

C. Minieri Riccio 1969² = C. Minieri Riccio, *Biografie degli accademici alfonsini*, rist. anast., Bologna, Forni, 1969² (1881¹).

M. Minutelli 1991 = M. Minutelli, *Il lamento dell’eroina abbandonata nell’«Orlando Furioso» (X, XX - XXXIV)*, in «Rivista di letteratura italiana», 9, 1991, pp. 401-464.

- V. Mistruzzi 1924 = V. Mistruzzi, *Giovanni Cotta*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Suppl. 22-23, 1924, pp. 1-131.
- L. Monti Sabia 1978 = L. Monti Sabia (cur.), *Ioannis Ioviani Pontani, Hendecasyllaborum libri*, Napoli, D'Auria, 1978.
- A. M. Morelli 2012 = A. M. Morelli, *L'uno e il molteplice: su Catullo 5*, in M. Passalacqua - M. De Nonno - A. M. Morelli (curr.), «*Venuste noster*». *Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, Hildesheim - Zurich - New York, Olms, 2012, pp. 105-126.
- A. M. Morelli 2014 = A. M. Morelli, *La legge di Postumia. Una lettura di Catull. 27*, in «*Rationes Rerum*» 4, 2014, pp. 103-126.
- A. M. Morelli 2016a = A. M. Morelli, *Catullo, carme 6: una lettura (con saggio di commento)*, in «*Annali di Studi umanistici*», 4, 2016, pp. 47-72.
- A. M. Morelli 2016b = A. M. Morelli, *Quel che scrisse Catullo*, in «*Paideia*», 71, 2016, pp. 661-692.
- M. Morrison 1955 = M. Morrison, *Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550*, in «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», 17, 1955, pp. 365-394.
- M. Morrison 1956 = M. Morrison, *Ronsard and Catullus: the Influence of the teaching of Marc-Antoine De Muret*, in «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», 18, 1956, pp. 240-274.
- M. Morrison 1963 = M. Morrison, *Catullus and the Poetry of the Renaissance in France*, in «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», 25, 1963, pp. 25-56.
- B. P. Murgatroyd 2000 = B. P. Murgatroyd, *The Amatory Elegies of Johannes Secundus*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000.
- C. Muscetta - D. Ponchiroli 1971 = C. Muscetta - D. Ponchiroli, *Poesia del '400 e del '500*, Torino, Einaudi, 1971⁴.
- R. A. B. Mynors 1958 = R. A. B. Mynors (ed.), *C. Valerii Catulli Carmina*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1958.
- J. Nassichuk 2015 = J. Nassichuk, *Musa facilis, fusca musa: deux Muses de Giano Anisio*, in P. Galand - A.-P. Pouey-Mounou (eds.), *La Muse s'amuse. Figures insolites de la Muse à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2015, pp. 81-100.
- Navagero 1718 = Andreae Naugerii *Patricii Venetii, oratoris et poetae clarissimi, Opera omnia quae quidem magna adhibita diligentia colligi potuerunt*, Curantibus Jo. Antonio J. U. D. et Cajetano Vulpiis Bergomensibus fratribus, Patavii, Excudebat Josephus Cominus Volpiorum Aere, ac Superiorum permissu, 1718.
- F. Navarro Antolín 1996 = F. Navarro Antolín (ed.), *Lygdamus. Corpus Tibullianum III. 1-6. Lygdami Elegiarum Liber*, ed. et comm. by F. N. Antolín, transl. by J. J. Zoltowski, Leiden-New York-Köln, Brill, 1996.
- M. Negri 2019 = M. Negri, *Phaselus ille*, in «*Paideia*», 74, 2019, pp. 291-296.
- G. Nencioni 1967 = G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in «*Strumenti critici*», 2, 1967, pp. 191-198.

- D. Nisi 2019 = D. Nisi, *Dal latino al volgare. Echi catulliani nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, in «Parole rubate» 19, 2019, pp. 103-115.
- G. Nuzzo 2003 = G. Nuzzo (cur.), *Catullo, Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palermo, Palumbo, 2003.
- H. Offermann 1980 = H. Offermann, *Uno tibi sim minor Catullo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1980, pp. 107-139.
- E. Pace 1961 = E. Pace, *Le liriche latine dell'Ariosto*, in «Giornale italiano di filologia», 14, 1961, pp. 104-128.
- Palladius Fuscus 1496 = Palladio Fosco, *Catullus una cum commentariis eruditi viri Palladii Fusci Patavini*, Venezia, 1496.
- E. Panofsky 1969 = E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York University, 1969, pp. 141-143.
- L. Paoletti 1976 = L. Paoletti, *Cronaca e letteratura nei «Carmina»*, in C. Segre (cur.), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara. 12-16 ottobre 1974*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 265-282.
- G. Papaleoni 1886 = G. Papaleoni, *Il Codice Ashburnhamiano-Laurenziano delle poesie di Nicolò d'Arco*, in «Archivio Trentino», 5, 1886, pp. 219-250.
- G. Paparelli 1971 = G. Paparelli, *Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*, Salerno, Beta ed., 1971 (Roma, Nuova Società ed., 1977²).
- G. Paparelli 1974 = G. Paparelli, *L'Ariosto lirico e satirico*, in *Per l'Ariosto*, in «Italianistica», 3, 1974, pp. 23-43.
- E. Paratore 1967 = E. Paratore, *La poesia di Giovanni Pontano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- G. Parenti 1990 = G. Parenti, *La poesia latina del Cinquecento. Esemplicità e imitazione*, in «Studi Italiani», 2, 1990, pp. 5-39.
- G. Parenti 1993 = G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Il profilo di un poeta*, Firenze, Olschki Editore, 1993.
- G. Parenti 1997 = G. Parenti, *I carmi latini*, in G. Barbarisi - C. Berra (curr.), *Per Giovanni Della Casa*, Bologna, Cisalpino, 1997, pp. 207-240.
- G. Parenti 2009 = G. Parenti, *La tradizione catulliana nella poesia del Cinquecento*, in R. Cardini - D. Coppini (curr.), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 63-100.
- G. Parenti 2020 = G. Parenti, *Poeti latini del Cinquecento*, 2 voll., M. Danzi (cur.), Pisa, Edizioni della Normale, 2020.
- H. Parker 2012 = H. Parker, *Renaissance Latin Elegy*, in B. K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden (MA) - Oxford, Blackwell, 2012, pp. 476-490.

Parthenius 1485 = Antonio Partenio da Lazise, *Antonii Parthenii Lacisii Veronensis in Catullum commentationes*, Brixiae, per Boninum de Boninis de Ragusia, 1486 (stampato nel 1486).

G. Pesenti 1924 = G. Pesenti, *Storia del testo dei carmi latini dell'Ariosto*, in «Rendiconto dell'Istituto lombardo», 57, 1924, pp. 120-135.

G. Pasquali 1994 = G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti di un filologo II. Terze pagine stravaganti quarte e supreme*, F. Russo (cur.), Firenze 1994, pp. 275-272.

A. Perosa 1943 = A. Perosa (cur.), *Alexandri Braccii Carmina*, Firenze, Bibliopolis, 1943.

A. Perosa 2000 = A. Perosa, *Critica congetturale e testi umanistici (I-III)*, in Id., *Studi di filologia umanistica*, vol. II, *Quattrocento fiorentino*, P. Viti (cur.), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000 [ma i tre saggi sono del 1940, 1941 e 1950], pp. 9-40.

R. Perrelli 2002 = R. Perrelli, *Commento a Tibullo. Elegie, Libro I*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002.

E. Peruzzi 2005 = E. Peruzzi (cur.), *Girolamo Fracastoro. Navagero. Della poetica*, Firenze, Alinea Editrice, 2005.

M. Petoletti 2004 = M. Petoletti, *Catullo, Properzio e Tibullo nella biblioteca di Francesco Petrarca. Milano, Biblioteca Ambrosiana, I 67 sup.; Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 46 sup.*, in M. Ballarini - G. Frasso - C. M. Monti (curr.), *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Scheiwiller, 2004, pp. 102-105.

F. Petrucci 1982 = F. Petrucci, *Colonna, Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 412-414.

P. Pettenuti Pellegrino 2010 = P. Pettenuti Pellegrino, *Baruffe e parodie. Equicola, Tebaldeo e un polimetro inedito*, in F. Cantore - M. Chiabò et al. (curr.), *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 181-250.

R. A. Pettinelli 2004 = R. A. Pettinelli, "Ma grandemente commendava Orazio [...]". *Presenza oraziana nel "Furioso"*, in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 1-27.

G. B. Pighi 1968 = G. B. Pighi, *Giovanni Cotta poeta e diplomatico legnaghese del Rinascimento*, in «Convivium», 36, 1968, pp. 256-276.

G. B. Pigna 1553 = G. B. Pigna, *Carminum libri quatuor, His adiunximus Caelii Calcagnini Carm. lib. III. Ludovici Areosti Carm. lib. II.*, Venezia, Valgrisi, 1553.

F. Pignatti 2011 = F. Pignatti, *Molza, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011, pp. 451-461.

L. Pignoria 1625 = L. Pignoria, *Le origini di Padova*, Padova, presso Pietro Paolo Tozzi, 1625.

G. Piras 2020 = G. Piras, *Vettori, Piero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2020.

- S. Pittaluga 2019 = S. Pittaluga, *Catullo nei Carmina di Callimaco Esperiente*, in «Paideia», 74, 2019, pp. 297-310.
- G. Ponte 1975 = G. Ponte, *La personalità e l'arte dell'Ariosto nei «Carmina»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 79, 1975, pp. 34-45.
- O. Portuese 2011 = O. Portuese, *Catull. 67, 24 Veronae... tuae: storia, furta, fortuna di una congettura umanistica*, in G. G. Biondi (cur.), *Il Liber di Catullo. Tradizione, modelli e Fortleben*, Cesena, Stilgraf, 2011, pp. 131-160.
- O. Portuese 2013 = O. Portuese, *Il carme 67 di Catullo*, introd., ed. crit., trad. e comm. a cura di O. P., Cesena, Stilgraf, 2013.
- A. Pranzelores 1899 = A. Pranzelores, *Un nuovo manoscritto di poesie di Niccolò d'Arco*, in «Tridentum», 2, 1899, pp. 380-390.
- A. Pranzelòres 1901a = A. Pranzelòres, *Per la storia del Rinascimento nel Trentino. Rapporti e questioni fra letterati sulle rive della Sarca nella prima metà del Cinquecento*, in «Tridentum», 4, 1901, pp. 151-160.
- A. Pranzelòres 1901b = A. Pranzelòres, *Niccolò d'Arco. 1479-1546*, G. Riccadonna (cur.), Trento, s.e., 1992 (ristampa anastatica di A. Pranzelòres, *Niccolò d'Arco, Studio biografico con alcune note sulla scuola lirica latina del Trentino nel secolo XV e XVI*, in «Annuario degli studenti trentini», 7, 1901, pp. 1-119).
- T. Privitera 2008 = T. Privitera, *Servius and the City of Amyclae Case*, in S. Casali - F. Stok (curr.), *Servio: stratificazioni esegetiche e modelli culturali*, Bruxelles, Ed. Latomus, 2008, pp. 93-101.
- K. Quinn 1972 = K. Quinn, *Catullus. An Interpretation*, London, Batsford, 1972.
- A. Ramírez de Verger 2015 = A. Ramírez de Verger, *Nicolaus Heinsius's notes on Catullus*, in D. Kiss (ed.), *What Catullus wrote*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2015, pp. 93-106.
- A. Ramírez de Verger - A. Pérez Vega 2005 = A. Ramírez de Verger - A. Pérez Vega, *C. Valerii Catulli Carmina*, ed., trad. y comm. di A. R. de V. - A. P. V., Huelva, El Monte, 2005.
- G. Rati 1987 = G. Rati, *Properzio e i lirici del Cinquecento*, in S. Pasquazi (cur.) *Properzio nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 15-17 novembre 1985, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 117-130.
- R. Reitzenstein 1912 = R. Reitzenstein, *Zur Sprache der lateinischen Erotik*, Heidelberg, Winter, 1912.
- R. Renier 1894 = R. Renier, *Della corrispondenza di Guido Postumo Silvestri. Spigolature*, in *Nozze Cian - Sappa Flandinet*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1894, pp. 241-260.
- G. Riccadonna 1996 = G. Riccadonna, *Niccolò d'Arco, il momento della riscoperta dell'Umanesimo*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione prima», 75, 1996, pp. 417-429.
- B. Ricci 1545 = *Bartholomaei Ricci De Imitatione libri tres*, Venetiis, apud Aldi filios, 1545.
- M. Ricci 2008 = M. Ricci, *Aulo Giano Anisio. Melisaeus*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008.

- R. Ricciardi 1984 = R. Ricciardi, *Cotta, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 453-456.
- R. Ricciardi 1985 = R. Ricciardi, *Crotti, Elio Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 248-250.
- B. Richardson 1976 = B. Richardson, *Pucci, Parrasio and Catullus*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 19, 1976, pp. 277-289.
- G. Rill 1961 = G. Rill, *Arco, Nicolò d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 793-794.
- G. Rill 1982 = G. Rill, *Storia dei conti d'Arco: 1487-1614*, Roma, Il Veltro, 1982.
- C. Rivoletti 2022 = C. Rivoletti, «*E far ciò che son soliti gli astuti servi in l'antiche comedie*»: Ariosto e il «metateatro» plautino, in I. Fantappiè - B. Huss (curr.), *L'altra antichità. Autorialità e testualità nella letteratura della prima età moderna*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2022, pp. 97-127.
- A. Roncaccia 2012 = A. Roncaccia, *Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto «Aventuroso carcere soave»*, in «Italique», 15, 2012, pp. 149-161.
- A. Ronconi 1971 = A. Ronconi, *Studi Catulliani*, Brescia, Paideia, 1971².
- M. Rossi 2014 = M. Rossi, *Catulliana*, in L. Bertolini - D. Coppini - C. Marsico (curr.), *Nel cantiere degli umanisti: per Mariangela Regoliosi*, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 1083-1097.
- N. Rozza 2021 = N. Rozza, *Alcune considerazioni sui Varia poemata di Giano Anisio (1531)*, in «Studi Rinascimentali», 19, 2021, pp. 59-71.
- N. Rozza 2022a = N. Rozza, *Il genere elegiaco nei Varia poemata di Giano Anisio (1531). Intertestualità e riuso dei classici nei componimenti erotici indirizzati a Luciole*, in «Spolia. Annual Journal of Medieval Studies», 18, 2022, pp. 37-77.
- N. Rozza 2022b = N. Rozza, *Intimilla e la sua cagnolina Acme nei Varia poemata di Giano Anisio (1531)*, in «Studi Rinascimentali», 20, 2022, pp. 47-58.
- A. Sainati 1972 = A. Sainati, *Il Pontano e Catullo*, in Id., *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, Spoerri Ed., 1919, pp. 1-68 (rist. in Id., *Studi di Letteratura Latina Medioevale e Umanistica*, Padova, Editrice Antenore, 1972, pp. 61-112).
- G. Sangirardi 2006 = G. Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006.
- Sannazaro 1528 = Actii Synceri Sannazari *De partu Virginis. Lamentatio de morte Christi. Piscatoria. Petri Bembi Benacus. Augustini Beatiani Verona et praeterea, quae in sequenti pagina continentur.*, Venetiis, in Aedibus Aldi, et Andreae Asulani soceri, 1528.
- Sannazaro 1535 = *Iacobi Sannazarii Opera omnia, latine scripta, nuper edita*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi Manutii, et Andreae Asulani soceri, 1535.
- M. Santagata 1979 = M. Santagata, *La lirica aragonesa: studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

- M. Santoro 1989 = M. Santoro (cur.), *Ludovico Ariosto, Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, Torino, UTET, 1989.
- R. Savelli 1989 = R. Savelli, *Della Torre, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 579-581.
- G. C. Scaligero 1561 = G. C. Scaligero, *Poëtices libri septem*, Ginevra, apud Ioannem Crispinum, 1561.
- G. C. Scaligero 1574 = *Iulii Caesaris Scaligeri... Poemata in duas partes diuisa. Pleraque omnia in publicum iam primum prodeunt: reliqua vero quam ante emendatius edita sunt. Sophoclis Ajax Lorarius stylo tragico a Iosepho Scaligero Iulii F. translatus. Eiusdem Epigrammata quaedam, tum Graeca tum Latina, cum quibusdam e Graeco versis*, Ginevra, apud Jacques Stoer, 1574 (rist. Ginevra, apud Petrum Santandreamum, 1591 e Coloniae, apud Bernardum Gualtherium, 1600).
- M. Scaffai 1997 = M. Scaffai (cur.), *Ilias latina*, Bologna, Pàtron, 1997².
- E. Schäfer 2004 = E. Schäfer, *Johannes Secundus und die römische Liebeslyrik*, Tübingen, Narr, 2004.
- M. Scorsone 1993 = M. Scorsone (cur.), *Marcantonio Flaminio, Carmina*, San Mauro Torinese, RES, 1993.
- M. Scorsone 2004 = M. Scorsone, *Petrarchismo e lirica neolatina tra i secc. XVI-XVII: una ricognizione "in limine"*, in A. Quondam (cur.), *Petrarca in Barocco: cantieri petrarchistici; due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 199-226.
- M. Scorsone - R. Sodano 1999 = M. Scorsone - R. Sodano (curr.), *Francesco Maria Molza, Elegiae et alia*, Torino, RES, 1999.
- P. Serassi 1747-1754 = P. Serassi (cur.), *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi volume primo [-terzo]*, Bergamo, Lancellotti, 1747-1754.
- C. Segre 1954 = C. Segre (cur.), *Ludovico Ariosto, Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- A. Severi 2018 = A. Severi, "Ab inutili pigraque mole gratiores in speciem hanc". *L'apprendistato letterario di Ludovico Ariosto tra i "contemporanei suoi"*, in «Schifanoia», 54-55, 2018, pp. 33-45.
- J. Shearman 1995 = J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca book, 1995.
- D. Shemek 1989 = D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, in «Modern Language Notes», 104, 1989, pp. 68-97.
- M. B. Skinner 2007 = M. B. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden (MA) - Oxford, Blackwell, 2007.
- M. B. Skinner 2015 = M. B. Skinner, *A Review of Scholarship on Catullus 1985-2015*, in «Lustrum», 57, 2015, pp. 91-360.

- P. Ü. Siirak 2014 = P. Ü. Siirak, *L'obscénité de Catulle 28 chez les commentateurs humanistes: Antonius Parthenius, Alexander Guarinus, Marcus Antonius Muretus*, in «Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis», 50, 2014, pp. 241-260.
- R. Sodano 1991 = R. Sodano (cur.), *G. Cotta e A. Navagero, Carmina*, Torino, RES, 1991.
- J. Sparrow - A. Perosa 1979 = J. Sparrow - A. Perosa (eds.), *Renaissance latin verse: an Anthology*, London, Duckworth, 1979.
- F. Spera 1997 = F. Spera (cur.), *L. Alamanni, Antigone*, Torino, RES, 1997.
- C. Spila 2002 = C. Spila (cur.), *Cani di pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma, Quiritta, 2002.
- L. Stefani 2007 = L. Stefani (cur.), *Ludovico Ariosto, Commedie, I, La Cassaria, I Suppositi (in prosa)*, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, pp. 9-80.
- D. Stone 1981 = D. Stone, "L'Adonis" de Ronsard et Andrea Navagero, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 43, 1981, pp. 155-158.
- R. Strati 2002 = R. Strati, *Appunti per la storia di unanimum: tra Plauto e Virgilio*, in «Paideia» 57, 2002, pp. 477-503.
- R. Strati 2011 = R. Strati, *Itinerari di parole: unanimum*, in P. Mantovanelli - F. R. Berno (curr.), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 209-242.
- R. Strati 2022 = R. Strati, *Unanimum. Sulle tracce di una parola*, Bologna, Pàtron, 2022.
- P. Tabacchini 2019a = P. Tabacchini, *Il poeta nel giardino: Luigi Alamanni e l'Accademia degli Orti Oricellari*, in «Letteratura italiana antica», 20, 2019, pp. 495-500.
- P. Tabacchini 2019b = P. Tabacchini, *Per imitare gli antichi*, in «Studi sulla formazione», 22, 2019, pp. 301-307.
- F. Tateo 2000 = F. Tateo, *Sulla tarda elegia umanistica*, in G. Catanzaro - F. Santucci (curr.), *Poesia umanistica latina in distici elegiaci, Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 15-17 maggio 1998*, Assisi, Arti grafiche antica Porziuncola, 2000, pp. 353-369.
- F. Tateo 2003 = F. Tateo, *La rinascita umanistica di Properzio*, in Id., *Riscrittura come interpretazione. Dagli umanisti a Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 35-94.
- D. F. S. Thomson 1997 = D. F. S. Thomson (ed.), *Catullus*, edited with a textual and interpretative commentary, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997.
- F. Tomasi - P. Zaja 2001 = F. Tomasi - P. Zaja (curr.), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, introduzione di F. Tomasi, Torino, RES, 2001.
- F. Tomasi 2001 = F. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni*, in «Italique», 4, 2001, pp. 32-59.

F. Tomasi 2009 = F. Tomasi, *Luigi Alamanni*, in M. Motolese - P. Procaccioli - E. Russo (curr.), *Autografi dei letterati italiani, Il Cinquecento*, con la consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Ed., 2009, pp. 3-12.

F. Tomasi 2010 = F. Tomasi, “*L’amata patria*”, i “*dolci occhi*” e il “*gran gallico re*”: *la lirica di Luigi Alamanni nelle “Opere Toscane”*, in J. Balsamo - C. Lastraioli (eds.), *Chemins de l’exil Havres de paix. Migrations d’hommes et d’idées au XVIe siècle*, Paris, Champion, 2010, pp. 353-380.

F. Tomasi 2013 = F. Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne toschi lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in S. Lo Re - F. Tomasi (curr.), *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2013, pp. 173-214.

F. Tomasi 2014 = F. Tomasi, *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, in «*Italique*», 17, 2014, pp. 7-18.

N. Tonelli 2009 = N. Tonelli, *Landino: la Xandra, Petrarca e il codice elegiaco*, in R. Cardini - D. Coppini (curr.), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L’epigramma e l’elegia*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, pp. 303-320.

F. Torraca 1923 = F. Torraca, *Per la biografia di Ludovico Ariosto*, in Id., *Studi di storia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 300-331.

T. R. Toscano 2004 = T. R. Toscano, *Giano Anisio tra Nola e Napoli: amicizie, polemiche e dibattiti*, in Id., *L’enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004, pp. 79-102.

T. R. Toscano 2017 = T. R. Toscano, *Le egloghe latine di Giano Anisio*, in «*Bulletin hispanique*», 119, 2017, pp. 495-516.

T. R. Toscano 2018a = T. R. Toscano, «*Hic ego ludentem patulae sub tegmine fagi / Tityron audivi carmina cornigerum*». *Giano Anisio alla scuola di Virgilio*, in M. Deramaix - G. Germano (eds.), *L’Exemplum virgilien et l’Académie napolitaine à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 335-349.

T. R. Toscano 2018b = T. R. Toscano, *Un’amicizia non corrisposta? Giano Anisio, ‘amico’ napoletano di Garcilaso (e di Don Pedro de Toledo), tra esercizio bucolico e poesia d’occasione*, in Id., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 199-224.

A. Traglia 1986 = A. Traglia, *Poeti latini arcaici, I, Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino, UTET, 1986.

A. Traina 1974 = A. Traina, *L’amans ephebus*, in Id., *Comoedia. Antologia della palliata*, Padova, Cedam, 1974⁴, pp. 62-87 (2000⁵).

A. Traina 1982 = A. Traina, *Introduzione. La poesia degli affetti*, in A. Traina (cur.), *Catullo, I Canti*, trad. di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli BUR, 1982 (con numerose ristampe).

A. Traina 2006 = A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Bologna, Pàtron, 2006³.

- A. Traina 2015 = A. Traina, *Il fiore reciso. Sentieri catulliani*, Cesena, Stilgraf, 2015.
- P. Trovato 1994 = P. Trovato, *La lingua dei volgarizzamenti e delle traduzioni dal latino*, in Id., *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 149-160.
- B. L. Ullman 1960 = B. L. Ullman, *The transmission of the text of Catullus*, in *Studi in onore di Luigi Castiglioni*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 1025-1067.
- S. Valerio 2009 = S. Valerio, *Il Protogonos di Aulo Giano Anisio: una tragedia nel tardo umanesimo napoletano*, in S. Castellaneta - F. S. Minervini (curr.), *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi, Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007)*, Bari, Cacucci, 2009, pp. 39-56.
- S. Valerio 2012 = S. Valerio, *Il De principe di Aulo Giano Anisio*, in A. Steiner-Weber (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Upsalensis: Proceedings of the Fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009)*, London-Leiden, Brill, 2012, pp. 1165-1175.
- B. Varchi 1859 = *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1859.
- C. Vecce 1995 = C. Vecce, *Giano Anisio e l'umanesimo napoletano. Note sulle prime raccolte poetiche dell'Anisio*, in «Critica Letteraria», 88-89, 1995, pp. 63-80.
- C. Vecce 1996 = C. Vecce, *Bembo e Cicerone*, in «Ciceroniana», 9, 1996, pp. 147-159.
- C. Vecce 1998 = C. Vecce, *L'egloga Melisaeus di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro*, in S. Carrai (cur.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 213-234.
- C. Vecce 2010 = C. Vecce, *Scrittura, creazione, lavoro intellettuale alla fine del Quattrocento*, in G. Baldassarri - M. Motolese - P. Procaccioli - E. Russo (curr.), «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani, Atti del Convegno internazionale di Forlì 24-27 novembre 2008*, Roma, Salerno Ed., 2010, pp. 211-240.
- M. Venuti 2020 = M. Venuti, *Il 'parto' letterario. Da una metafora antica a un topos fortunato*, in «Bollettino di Studi Latini», 50, 2020, pp. 498-518.
- M. Venuti 2021 = M. Venuti 2021, *Variazioni umanistiche su Catullo. Il caso di Nicolò d'Arco*, in M. Manca - M. Venuti (curr.), *Paulo maiora canamus. Raccolta di studi per Paolo Mastandrea*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 377-391.
- E. Villa 1987 = E. Villa, *La «musa tenuis» di Properzio nella poesia del Cinquecento*, in S. Pasquazi (cur.), *Properzio nella letteratura italiana, Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 15-17 novembre 1985*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 93-116.
- S. Voce 2011 = S. Voce, *Aspetti della fortuna di Catullo nella poesia latina tra il Quattrocento e il Cinquecento: Giovanni Cotta (XV Ad sodales)*, in G. G. Biondi (cur.), *Il Liber di Catullo: tradizione, modelli e Fortleben*, Cesena, Stilgraf, 2011, pp. 121-130.
- S. Voce 2019 = S. Voce, *Catullo (e Petrarca) negli Epigrammata di Michele Marullo: segmenti di un'eredità poetica*, in «Paideia», 74, 2019, pp. 373-393.

- G. Vollaro 1914 = G. Vollaro, *Giano Anisio, umanista dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, Casella, 1914.
- C. Volpi 1996 = C. Volpi (cur.), *Vincenzo Cartari, Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, De Luca, 1996.
- H. Walther 1959 = H. Walther, *Initia carminum ac versuum Medii Aevi posterioris Latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.
- E. Weaver 2016 = E. Weaver, *Filologia e misoginia*, in A. Izzo (cur.), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-98.
- J. Weiner 2018 = J. Weiner, *Stripping the bark/fleecing the sheep: rethinking « glubit » in Catullus 58*, in «Eugesta» 8, 2018, pp. 94-107.
- M. Welber 1996 = M. Welber (cur.), *I Numeri di Nicolò d'Arco*, Trento, U.C.T., 1996.
- M. Welber 1999 = M. Welber, *Nobiscum bibe, lude, scribe, canta: appunti sul contributo di Nicolò d'Arco alla mappa della 'cultura gardesana'*, in F. Bruzzo - F. Fanizza (curr.), *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio beni librari e archivistici- Riva del Garda, Biblioteca civica, 1999, pp. 65-128.
- P. White 2019 = P. White, *Gallus reborn: a study of the diffusion and reception of works ascribed to Gaius Cornelius Gallus*, London-New York, Routledge, 2019.
- A. E. Wilson 1973 = Alice E. Wilson (ed.), *Andrea Navagero, Lusus*, Nieuwkoop, De Graaf, 1973.
- A. M. Wilson 1995 = Allan M. Wilson (ed.), *Girolamo Angeriano, The Erotopaegnon: A Trifling Book of Love*, Nieuwkoop, De Graaf, 1995.
- A. M. Wilson 1997 = Allan M. Wilson (ed.), *Andrea Navagero, Lusus (Playful Compositions)*, Cheadle, Cheadle Hulme, 1997.
- É. Wolff 2005 = É. Wolff, *Itinéraire de deux mots catulliens: basium et basiare*, in R. Poignault (ed.), *Présence de Catulle et des élégiaques latines. À Raymond Chevallier in memoriam. Actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002)*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2005, pp. 255-261.
- A. Wong 2017 = A. Wong, *The Poetry of Kissing in Early Modern Europe: From the Catullan Revival to Secundus, Shakespeare and the English*, Cambridge, Brewer, 2017.
- A. Wong 2021 = A. Wong, *Catullus in the Renaissance*, in I. Du Quesnay - T. Woodman (eds.), *A Companion to Catullus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 318-342.
- P. Zambelli 1976 = P. Zambelli, *Magic and Magical Reformation in Agrippa of Nettesheim*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 39, 1976, pp. 69-103.
- C. Zampese 2012a = C. Zampese, *Et Tusco, et Latio carmine*, in Ead., *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 13-20.

C. Zampese 2012b = C. Zampese, *Presenze intertestuali nelle Rime di Ariosto*, in Ead., *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 91-109.

V. Zanolini 1902 = V. Zanolini, *I carmi degli umanisti trentini nell'età del Rinascimento*, in «La Rivista Trentina», 2, pp. 56-83.

G. Zarra 2014 = G. Zarra, *Osservazioni linguistiche su Ludovico Dolce traduttore di Giovenale*, in «Studi Linguistici Italiani», 40, 2014, pp. 199-227.

M. Zicàri 1978 = M. Zicàri, *Il secondo carme di Catullo*, in «Studi Urbinati», 37, 1963, pp. 205-232 (rist. in Id., *Scritti Catulliani*, P. Parroni (cur.), Urbino, Argalia Editore, 1978, pp. 153-179).

INDEX LOCORUM CATULLIANORUM

I: 21; 35; 95; 97; 132; 149; 155.

II: 46; 48; 50; 58-60; 62; 66-67; 93; 115; 118-120; 123; 149; 153; 159.

IIb: 49-50.

III: 23; 25; 31; 44; 46-48; 52; 58; 60-61; 66-67; 114-120; 123; 130; 156; 159; 164; 173.

IV: 10; 29; 117; 156; 168; 177.

V: 10; 31; 42; 44; 74; 105; 130; 132; 140-142; 150; 169.

VI: 29; 73; 97; 129; 132; 143.

VII: 44; 90; 146.

VIII: 20; 25; 64-67; 69; 75; 103; 106; 119; 160; 169-170.

IX: 27; 31; 44; 46; 76; 83; 129; 148; 154.

X: 27; 39; 129; 136; 143.

XI: 31; 52; 68; 146; 179.

XII: 18; 50; 52; 58-63; 66; 111; 140.

XIII: 27; 76; 114; 127; 144.

XIV: 47; 58; 62-63; 75; 97; 102; 149; 155; 164; 169.

XIVb: 35.

XV: 39; 77; 142-143; 169.

XVI: 23; 40; 58; 61; 63; 136; 142; 147; 169.

XVII: 32; 130.

XXI: 143; 151; 154; 172.

XXII: 127; 132.

XXIV: 78; 154; 168.

XXV: 32; 58; 61-63; 66; 113; 136.

XXVI: 171.

XXVII: 19; 27; 32; 51; 139.

XXVIII: 95; 156; 168.

XXIX: 136; 170.

XXX: 31; 95; 156.

XXXI: 23; 109; 111; 162; 168.

XXXII: 142; 168.

XXXIII: 58; 62; 66.

XXXIV: 40; 46.

XXXV: 22; 24; 30; 100; 130; 145-146; 149-151; 155-156; 163; 168; 170; 177.

XXXVI: 17; 20; 33; 111; 133; 143; 145; 155; 175; 178.

XXXVII: 168.

XXXVIII: 29; 99; 143.

XL: 39; 143.

XLI: 131; 170.

XLII: 52; 130; 154; 177.

XLIII: 126-127; 131; 157; 174.

XLV: 17; 19; 25; 39; 67; 69; 75-77; 97-98; 100-101; 129; 165; 177.

XLVI: 78; 162.

XLVII: 140.

XLVIII: 44; 100-101; 162.

XLIX: 29; 111; 154; 168.

L: 18; 21-22; 40; 67; 73; 95; 97; 148; 155.

LI: 92.

LII: 20; 75.

LV: 29; 49; 71-72; 89; 96-97; 99; 128.

LVIII: 29; 129.

LVIIIb: 97.

LX: 106.

LXI: 78; 81; 99-100.

LXII: 73; 80-82; 93; 180.

LXIII: 113-114; 142.

LXIV: 11; 19; 39; 55; 72; 79-80; 83; 90-91; 97; 99; 133; 149; 180; 183-243; 245.

LXV: 147.

LXVI: 31; 75; 99; 133.

LXVII: 176.

LXVIII (non ho distinto tra 'a' e 'b'): 18; 55; 62; 75; 90; 93; 97; 138; 147-149; 151; 159-160.

LXIX: 110.

LXX: 17; 76; 159; 161.

LXXI: 75; 110.

LXXII: 76; 100; 159; 163.

LXXIII: 76.

LXXIV: 49; 132.

LXXVI: 65-67; 69; 75; 101; 164.

LXXVIII (non ho distinto tra 'a' e 'b'): 68; 132.

LXXIX: 68; 175.

LXXX: 31; 39; 132; 142.

LXXXII: 47; 76; 93; 102; 121; 158.

LXXXIV: 98.

LXXXV: 75; 98; 163.

LXXXVI: 40; 78-79; 100; 243-245.

LXXXVII: 155.

LXXXVIII: 132.

LXXXIX: 132; 175.

XCI: 165.

XCII: 17; 75; 102.

XCV: 97; 138; 155; 174.

XCVI: 83.

XCVII: 76; 132; 175.

XCIX: 18-19; 21; 29; 44; 49; 66; 69; 99-100; 108; 137.

C: 97; 100.

CI: 83.

CII: 49.

CIV: 25; 47; 77; 97; 102; 121; 165; 176.

CVII: 93; 133; 160.

CIX: 101-103.

Giandamiano BOVI

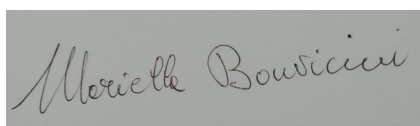
Imitations et traductions de Catulle au XVI^e siècle en Italie

La première partie de la thèse brosse un tableau de la présence intertextuelle de la poésie catullienne en Italie au XVI^e siècle. Chaque chapitre est consacré à l'étude des méthodes d'imitation et aux approches de chaque auteur: Ludovico Ariosto, Giovanni Cotta, les frères Cosmo et Giano Anisio, Andrea Navagero, Francesco Maria Molza et Nicolò d'Arco sont parmi les auteurs étudiés. Cette recherche permettra de comprendre s'il y a une évolution de l'imitation catullienne dans la production littéraire du *Cinquecento* et quels sont les poèmes de Catulle qui ont servi de modèles à chaque auteur. L'intertextualité catullienne est étudiée du point de vue thématique, linguistique et rhétorique, tout en apportant des précisions sur certaines questions métriques. La deuxième partie de la thèse concerne les traductions de Catulle qui ont été réalisées en Italie dans la première moitié du XVI^e siècle, notamment celles du poème 64 écrites par Luigi Alamanni et par Ludovico Dolce. La traduction d'Alamanni est ici éditée selon des critères modernes et commentée en détail, tandis que celle de Dolce a été étudiée du point de vue de sa relation avec d'autres œuvres célèbres de l'époque. Notre analyse s'insère dans le sillage d'études visant à l'étude de la permanence des classiques à la Renaissance et comblent une lacune concernant la réception de la poésie catullienne à cette période, complétant ainsi les recherches plus pointues consacrées au siècle précédent.

Mots clés : Catulle, réception, imitation, traduction, intertextualité, Italie, Renaissance, néolatin.

The first part of the work paints a picture of the intertextual presence of Catullan poetry in Italy in the sixteenth century. Each chapter is devoted to the study of the methods of imitation and the ways these authors approach the classical text: Ludovico Ariosto, Giovanni Cotta, the brothers Cosmo and Giano Anisio, Andrea Navagero, Francesco Maria Molza and Nicolò d'Arco are among the authors that have been analysed. The research allows the reader to understand if there is an evolution of the Catullian imitation in the literary production during the *Cinquecento*, and the poems that act as each individual author's main models are defined. The intertextual presence of Catullus is studied from a thematic, linguistic and rhetorical point of view, with some hints concerning the metrics. The second part of the dissertation concerns the translations of Catullus that were made in Italy in the first half of the sixteenth century, in particular those of poem 64 written by Luigi Alamanni and Ludovico Dolce. Alamanni's translation has been here edited according to modern standards and commented on in detail, while Dolce's translation has been elaborated in terms of its relationship to some other famous works of the time. The results of this analysis are included in a line of studies that aims to reveal and explain the permanence of the classics in the Renaissance, and they fill a gap concerning the reception of the Catullan poetry in this period, complementing the precise studies concerning the previous century.

Keywords : Catullus, reception, imitation, translation, intertextuality, Italy, Renaissance, neolatin.


 Mariella Bovicelli


 Ettore Postone