

## Gli *Hendecasyllabi* di Leonardo Bruni tra *imitatio* ed *aemulatio* dello stile catulliano

### Leonardo Bruni's *Hendecasyllabi* between *imitatio* and *aemulatio* of Catullian style

---

FRANCESCA BALBO

Istituto Istruzione Superiore “Cavazzi-Sorbelli”

Via Matteotti, 2/4, 41026

Pavullo nel Frignano (Modena, Italia)

[francescabalbo@gmail.com](mailto:francescabalbo@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3961-5164>

Recibido/Received: 11.11.2022 | Aceptado/Accepted: 29.03.2023

Cómo citar/How to cite: Balbo, Francesca, “Gli *Hendecasyllabi* di Leonardo Bruni tra *imitatio* ed *aemulatio* dello stile catulliano”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 36 (2023) 121-154. DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.36.2023.121-154>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Catullo è stato il poeta latino che ha suscitato maggior interesse nel periodo umanistico soprattutto per il suo anticonformismo capace di sfidare le convenzioni sociali e letterarie. Quel suo linguaggio spesso scurrile da una parte o struggente e intimistico dall'altra ha affascinato generazioni di poeti rinascimentali che hanno cercato di riportare in auge la lingua latina, al pari della loro lingua madre, così da rispondere alla sempre più travolgente crescita della letteratura vernacolare e creare una comunità di poeti latini capaci di comunicare tra loro in tutta Europa, superando i confini nazionali. Leonardo Bruni ha avuto il merito di essere il primo tra gli umanisti a sperimentare quel lessico osceno e quello stile caratterizzato da un'esagerazione di effetti fonici e retorici volti ad enfatizzare il tema espresso: la sua poesia è sedotta dal gusto catulliano dell'attacco diretto, di cui migliore espressione è proprio l'endecasillabo; in esso confluiscono *iuncturae* e stilemi o parafrasi di versi stessi tratti dai carmi quali il 41, il 42 e il 29. La resa delle ripetizioni, degli effetti fonici, delle immagini iperboliche e dello stesso lessico scurrile raggiunge livelli emulativi superando la pura *imitatio* di Catullo.

**Palabras clave:** Catullo; Rinascimento; Umanesimo; Leonardo Bruni; *imitatio*; *aemulatio*; *Hendecasyllabi*.

**Abstract:** Catullus was the Latin poet who aroused the most interest in the humanistic period in the Renaissance, especially for his non-conformism that challenged social and literary conventions. His language, often outrageous on the one hand, and poignant and intimist on the other, fascinated generations of Renaissance poets who sought to bring the Latin language back along with their mother tongue in order to respond to the increasingly and overwhelming growth of

vernacular literature and create a community of Latin poets capable of communicating with each other across Europe. Leonardo Bruni had the merit of being the first among the humanists to experiment with that obscene lexicon and a style characterised by an exaggeration of phonic and rhetorical effects aimed at emphasising the theme expressed. His poetry is influenced by the Catullan taste for direct attack, the best expression of which is the hendecasyllable itself; *iuncturae* and stylistic devices or paraphrases of the same verses taken from poems such as 41, 42 and 29 flow into Bruni's text. The rendering of repetitions, phonic effects, hyperbolic images and the libellous lexicon itself reach emulative levels that go beyond the pure *imitatio* of Catullus.

**Keywords:** Catullus; Renaissance; Humanism in the Renaissance; Leonardo Bruni; *imitatio*; *aemulatio*; *Hendecasyllabi*.

**Sumario:** INTRODUZIONE | 1. L'imitazione di Catullo nel Rinascimento | 1.1. Leonardo Bruni primo imitatore di Catullo nell'Umanesimo | 1.2. Gli *Hendecasyllabi*: commento stilistico del testo | CONCLUSIONI | BIBLIOGRAFIA

**Summary:** INTRODUCTION | 1. Imitating Catullus in the Renaissance | 1.1. Leonardo Bruni, first imitator of Catullus in the Renaissance Humanism | 1.2. The *Hendecasyllabi*: a comment on the style of the text | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

## INTRODUZIONE

L'obiettivo prefissato nel presente articolo è stato quello di ritrovare nei versi giovanili in latino di Leonardo Bruni l'impronta e l'influenza di Catullo: del suo stile, in particolare, ma anche del suo lessico, con tutte le novità da lui apportate, tali da rivoluzionare la concezione della poesia nella sua epoca e in tutte quelle successive. L'entità dell'innovazione catulliana è stata così imponente da affascinare gli umanisti, dal Quattrocento in poi, che hanno assunto l'arduo compito di far rivivere la cultura classica, a loro parere, rimasta nell'oblio dei secoli precedenti, e di diffonderne l'armonia stilistica e la pregnanza tematica; motivo per cui la produzione letteraria nella stessa lingua latina divenne la loro principale sfida.

Intorno al 1300 un corrotto manoscritto di Catullo emerse dalle polveri del tempo, dimenticato per centinaia di anni, e rappresentò per gli studiosi l'unico appiglio per conoscere la poesia del poeta veronese. Le condizioni del manoscritto impedirono loro di raggiungere una piena comprensione del linguaggio catulliano, dei suoi metri e delle sue fonti alessandrine, sicché, per molto tempo, rimase radicata la convinzione che Catullo fosse un poeta *lascivus, tener, mollis* e soprattutto *doctus*<sup>1</sup>, perché queste erano le caratteristiche attribuitegli dalla tradizione indiretta. Soltanto nel 1472 uscì alla stampa la prima edizione del *liber* catulliano, che raccolse, però, tutte le trascrizioni, gli errori, le *emendationes* degli umanisti di quasi due secoli di studi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GAISSER (1993) 272.

<sup>2</sup> Per un approfondimento sullo *stemma codicum* e sulla *emendatio* del testo catulliano si veda GAISSER (1993) 24 ss.

Gli umanisti del Quattrocento furono i primi interpreti di Catullo, che conobbero attraverso la lettura dei manoscritti in loro possesso o degli epigrammi di Marziale (il più antico imitatore del poeta latino), infatti, nei suoi versi seppero riscoprire il modello. Così operando, si opposero alla tendenza contemporanea del poetare in latino che preferiva l'armonia delle forme o la perfezione linguistica di un Virgilio.

Ho presentato in primo luogo gli studi più rilevanti sull'*imitatio* di Catullo da parte di Bruni: di fondamentale importanza per l'ampio spettro di trattazione sul tema dell'imitazione nel periodo umanistico è stato il lavoro di Gaisser, inoltre accurata nel delineare la storia editoriale degli endecasillabi bruniani la monografia di Hankins. In seguito, ho volto l'analisi su una attenta lettura dei versi del poeta aretino con il fine di riscontrare tutti gli aspetti stilistici imitati, ma anche di individuarne nuovi che chi scrive ha avuto modo di rilevare dal confronto testuale tra il modello latino e il suo imitatore. Interamente frutto dell'indagine personale, pertanto, è questa seconda parte di commento testuale, stilistico e contenutistico dell'umanista preso in esame; laddove, poi, si sono riscontrati interessanti studi critici in merito all'interpretazione e all'intertestualità, si è riportata in nota la bibliografia afferente. Il mio intento è stato quello di accentuare l'*imitatio*, nonché l'*aemulatio*<sup>3</sup> di Leonardo Bruni e più in generale gli apporti intertestuali del mondo classico: infatti, si è osservato che la poesia latina del Quattrocento nelle mani dei primi imitatori è stata espressione di un nuovo modo di poetare, veicolo della rinascita culturale e della mutata realtà, seguendo, però, le orme dei maestri antichi, di cui tali poeti si sentono eredi, ovvero, con le parole di Pontano, essa è diventata una voce di cui non si sentiva il suono da mille anni: *quod non sonuere mille ab annis* (*Parth.* I, 28, 13).

## 1. L'IMITAZIONE DI CATULLO NEL RINASCIMENTO

L'imitazione di un modello ha caratterizzato tutte le epoche letterarie di linea classica: la letteratura latina si è evoluta attraverso un'iniziale imitazione dei modelli greci, per poi sostituirli con i propri autori; i poeti latini medievali si sono distinti per una "coscienza della continuità"<sup>4</sup>, che è stata sostituita nell'Umanesimo con "la consapevolezza del distacco e l'orgoglio della differenza"<sup>5</sup>. Un passaggio che ha implicato uno studio accurato dei modelli antichi, soprattutto dal punto di vista stilistico, per poter riprodurre tali forme artistiche fino a innovarle, rendendole moderna espressione della nuova sensibilità. I testi rinascimentali attuano il principio dell'*imitatio* relativamente al contenuto, alla forma metrica e stilistica e alla lingua, tanto che leggerli significa riconoscerli una intertestualità, "che mette a fuoco lo stretto rapporto

<sup>3</sup> Si può parlare di *aemulatio* ogni qual volta il poeta rende in modo personale uno stilema catulliano variandolo secondo l'obiettivo che vuole raggiungere.

<sup>4</sup> PARENTI (1998) 48.

<sup>5</sup> PARENTI (1998) 48.

di interferenza che lega il testo attuato ai testi in esso compresenti per allusione o citazione”<sup>6</sup>.

Tra i grandi autori della letteratura latina Catullo è stato forse quello più imitato soprattutto dal punto di vista stilistico proprio per la *novitas* che ha apportato alla sua epoca: è stato quel poeta capace di rivoluzionare le forme poetiche, rifiutando una tradizione letteraria secolare, senza temere il giudizio dei contemporanei. L’ardore e l’impeto ribelle della giovinezza è stato senza dubbio il tratto comune al poeta classico e ai poeti rinascimentali, ma certamente non l’unico. Il sodalizio letterario ha rappresentato una caratteristica di entrambe le epoche - quella classica e quella rinascimentale - sicché si possono definire anche i poeti del Quattrocento *poetae novi* sulle orme dei loro modelli del I secolo a.C. Un enorme stimolo per gli umanisti che hanno voluto a loro volta scalfire quel perbenismo culturale che imponeva rigidi modelli formali e ideologici, sperimentando così una varietà metrica, una nuova *doctrina* stilistica, un nuovo lessico, anche licenzioso e osceno<sup>7</sup>.

Il giovane Leonardo Bruni trovò particolare gusto nello sperimentare la *novitas* del giovane Catullo, pertanto, l’audacia dell’età ha costituito la loro prima affinità: Bruni ha poetato in endecasillabi e ha presentato al suo pubblico i neologismi osceni e la lascivia del contenuto in cui tanto ama indugiare il *ludus* catulliano.

Ho riscontrato che tutti gli stilemi adottati da Catullo sembrano essere dettati essenzialmente da due esigenze: quella di creare un verso che se da una parte si ispira a tanti modelli preesistenti, dall’altra arriva a risultati del tutto nuovi, e quella di porre in enfasi il soggetto del carne. L’attenzione al risultato fonico sembra essere la causa efficiente di ogni arte compositiva catulliana, perché la poesia nasce per accompagnare la musica e questo Catullo sembra volerlo comunicare in ogni suo verso. La sua manifesta predilezione per la ripetizione formulare induce a produrre versi che si declinano in sagaci ritornelli, soprattutto nelle forme metriche epigrammatiche o negli endecasillabi, tanto che lasciano trasparire agli occhi dei lettori un ambiente conviviale.

L’analisi dello stile catulliano porta a osservare principalmente due vie: la prima che riguarda l’esame del metro, per cui le scelte stilistiche e lessicali rispondono a esigenze metriche; la seconda per cui l’adozione di stilemi ricorrenti assume una precisa funzione: quella di enfatizzare fino all’esagerazione il soggetto del carne. È impossibile separare nettamente queste tendenze creando rigide categorie, proprio perché l’una compenetra l’altra in un tutto armonico, concorrendo tutte insieme a rendere unico lo stile catulliano. Gli effetti stilistici scelti, come la comparazione, l’indeterminazione, la diminuzione, la ripetizione, tutte le scelte lessicali (soprattutto quando i termini vengono trasferiti in un nuovo contesto rispetto al loro originario di appartenenza), l’ordine delle parole volto a creare un intreccio o un’enumerazione, le figure retoriche (tra le più frequenti chiasmo, allitterazioni, anafore / epifore, iperbatì,

<sup>6</sup> PARENTI (1998) 48.

<sup>7</sup> BÉHAR (2015) 273-314.

iperboli)<sup>8</sup>, manifestano da una parte l'intensità delle emozioni, dall'altro lo spirito sagace e dissacratorio. Il fatto, ad esempio, che lo stesso lessico e gli stessi stilemi utilizzati in carmi d'amore e di sentita sofferenza ricorrono in carmi di attacco a personaggi che il poeta disprezza, produce un gioco parodico, attraverso l'accumulo esagerato di espedienti stilistici.

L'endecasillabo falecio è il verso maggiormente ricorrente nella poesia catulliana<sup>9</sup>, laddove soprattutto Catullo snocciola versi di attacco verbale, come il celebre carne 16, e per questo motivo quello che ha particolarmente stimolato gli umanisti nell'imitazione.

### 1.1. Leonardo Bruni primo imitatore di Catullo nell'Umanesimo

Leonardo Bruni (Arezzo, 1° febbraio 1370 - Firenze, 9 marzo 1444)<sup>10</sup> ha inaugurato l'imitazione di Catullo soprattutto in un'opera giovanile intitolata *Hendecasyllabi* in cui ha adottato il metro e lo stile catulliano. L'analisi di questi versi sembra costituire un modo certo per riscontrare lo stato in cui risiedevano gli studi su Catullo agli inizi del XV secolo. Nella produzione letteraria di Leonardo Bruni si possono riconoscere fondamentalmente due tentativi di gareggiare con la poesia licenziosa e oscena classica, uno è l'*Oratio Heliogabali ad meretrices*<sup>11</sup> e l'altro è rappresentato dagli *Hendecasyllabi*. Entrambe le opere sono presenti in uno dei primi codici che contengono l'*Oratio*, scritto da uno scriba fiorentino nel 1421<sup>12</sup>, e gli *Endecasillabi contro Galla*, che rappresentano appunto il primo tentativo rinascimentale, rispetto all'antichità, di imitare Catullo. Poiché il carne è attribuito a Bruni in un *codex* scritto durante la sua vita da uno scriba fiorentino (*codex* che inoltre contiene solo opere di sicura attribuzione a Bruni), dovrebbe essere piuttosto certa la paternità<sup>13</sup>. Il primo manoscritto fu

<sup>8</sup> Stilemi retorici che sono caratteristica anche della poesia esametrica, in particolare epica, e che quindi assumono la funzione di impreziosire il tono o accrescono l'effetto parodico denigratorio attraverso un ribaltamento ironico. Nel corso dell'esposizione si tratteranno le singole voci in modo più esteso, motivando le ragioni dell'adozione.

<sup>9</sup> Cc. 1-3; 5-7; 9-10; 12-16; 21; 23; 24; 26-28; 32-33; 35; 36; 38; 40-43; 45-50; 53-58<sup>b</sup>; fr. 3. Quindi 42 componimenti su 116, per una percentuale del 36%. Lo studio di CUTT (1936) mostra, attraverso un'analisi statistica delle occorrenze, quali e quante volte determinati termini ricorrono in posizioni metriche definite, come tali parole acquistino rilevanza come "word-type", in base alla sequenza quantitativa che possiede la parola stessa (*pēssimām* per esempio) o come "verse-type", in base alla sequenza quantitativa che la parola presenta in una determinata posizione metrica.

<sup>10</sup> Per una biografia dell'autore si veda GRIFFITHS, HANKINS and THOMPSON (1987) 3-50.

<sup>11</sup> L'*Oratio Heliogabali* del 1407 è un lavoro di grande pregio. Spunto dell'opera fu la vita di Eliogabalo desunta dalla *Historia Augusta*, una raccolta di biografie degli imperatori scritta nella tarda antichità. Si veda HANKINS (1990) 14-20.

<sup>12</sup> HANKINS (1990) 19.

<sup>13</sup> HANKINS (1990) 25, dove viene riportata la tradizione dei manoscritti bruniani secondo due gruppi: uno che attribuisce il carne a Bruni e l'altro allo pseudo-Gallo. Della *redactio bruniana* sono N (Neapol. Bibl. Nat. cod. VIII G 45, f. 103<sup>r-v</sup>), n (Neap. Bibl. Nat. cod. V E 18, f. 201<sup>r-v</sup>), S (Hispal. Bibl. Capit. et Columb. cod. 7-1-36, ff. 28<sup>v</sup>-29<sup>v</sup>), B (consensus lectionum in N, n, S); i mss della *redactio pseudogallana* sono L

copiato nel 1421, ma Hankins colloca la data di composizione del componimento tra il 1405 e il 1415<sup>14</sup>. A una prima vista non sembra appropriato attribuire a Bruni il titolo di poeta catulliano, poiché fu un moralista, un oratore, uno storico, insomma un devoto di Cicerone, più che di un suo contemporaneo poeta dedito a frivolezze, *nugae*. Però, anche Bruni è stato giovane: come ricorda Hankins egli è stato certamente il traduttore di Platone e Plutarco e l'autore delle *Historiae Florentini populi*, ma anche colui che ha scritto la scurrile *Oratio Heliogabali*, che è stata realizzata probabilmente nello stesso periodo del suo carne catulliano e risulta, come si è visto, una sua opera complementare nel manoscritto più antico. Inoltre, Bruni fu un protetto di Coluccio Salutati e un collega ed amico di Poggio Bracciolini, i due più entusiastici sostenitori della poesia catulliana del periodo: Coluccio possedeva R, uno dei tre manoscritti del Quattordicesimo secolo ora esistenti, e Poggio fu lo scriba di M, il successivo più antico manoscritto, che lui copiò da R, probabilmente tra il 1398 e il 1400<sup>15</sup>. Negli anni tra il 1405 e il 1415 Bruni, come Poggio, fece parte della corte papale e anche quando fu spostato da una città all'altra dell'Italia settentrionale rimase in contatto con l'ambiente umanistico fiorentino. Dovrebbe aver avuto ampia possibilità di studiare il manoscritto di Poggio o quello di Salutati e le sue doti di umanista lo indussero ad accorgersi della novità e della rarità di Catullo. Il carne che risultò da questi studi poteva difficilmente essere un capolavoro, in più la sua fragorosa oscenità avrebbe scalfito la reputazione del maturo Bruni, uomo di stato e moralista<sup>16</sup>. Infatti, secondo Hankins, probabilmente il primo manoscritto circolava con il fine di tacciare l'autore di ipocrisia. Certo è che Bruni fu il primo umanista a greggiare con il poeta latino, tentando di imitarne lo stile e i temi.

Sulla paternità del carne sono, però, presenti alcuni ostacoli: il primo è rappresentato dalla circolazione di una seconda redazione che circolava sotto il nome del poeta romano Cornelio Gallo in due manoscritti della seconda metà del XV secolo, in cui uno sconosciuto falsificatore apportò alcuni cambi e cercò di farlo passare

(Florent. Bibl. Mediceo-Laurentiana Aedil. 203, f. 185<sup>r-v</sup>) e M (Caesen. Bibl. Malatestiana S XXIX 19, f. 123<sup>r-v</sup>).

<sup>14</sup> Considerato il carne come autobiografico, Hankins si sofferma ad individuare il possibile momento in cui la vicenda raccontata può aver avuto luogo, ovvero quando il Bruni ebbe la sua concubina in Arezzo e quando lei lo abbandonò per un barbiere "più dotato" di lui. Le ipotesi possibili sembrano legarsi alla disputa tra il Bruni e il Niccoli, nata in seguito allo scoperto concubinage di quest'ultimo. L'arringa moralista del poeta avrebbe forse determinato il diffondersi del carne scritto in periodo giovanile a dimostrazione che anche il moralizzatore aveva compiuto lo stesso peccato di cui rimproverava l'amico: HANKINS (1990) 24.

<sup>15</sup> Per la storia dei manoscritti di Catullo si veda GAISSER (1993) 18-23: Catullo emerse dal silenzio medievale attraverso la scoperta di V alla fine del Tredicesimo o all'inizio del Quattordicesimo secolo. Il ms disparve presto, ma non prima di essere copiato, infatti i tre mss del Quattordicesimo secolo di Catullo, O-Oxford, Canon. Class. Lat. 30-, G-Paris, BN Lat. 14137-, R-Vatican Library, Ottob. Lat. 1829-, ebbero come archetipo non V ma una copia di V. Resta il fatto che il testo di Catullo era corrotto e con diverse irregolarità metriche, il suo approccio, pertanto, risultava difficile, mentre il testo di Marziale era studiato da diversi umanisti già dai tempi di Boccaccio. Motivo per cui spesso Catullo venne conosciuto tramite Marziale stesso, che si proclama il suo primo imitatore: GAISSER (1993) 201.

<sup>16</sup> GAISSER (1993) 211.

come il lavoro di Gallo. La redazione di “Gallo” fu edita da Scevola Mariotti, che non a conoscenza della versione di Bruni, datò il poema alla seconda metà del secolo<sup>17</sup>. Questa redazione sostituisce il “barbiere aretino” della versione del Bruni con un certo *Niliacus*, ovvero “abitante del Nilo”, presumibilmente per richiamare la carriera di Gallo come prefetto d’Egitto<sup>18</sup>. L’errata attribuzione di opere di scrittori poco famosi al Bruni è un fenomeno molto comune nel XV secolo, infatti Hankins sostiene che l’ipotesi che meglio calza è che un’imitazione di Catullo sia stata alterata in modo maldestro in uno pseudo-Gallo da un contraffattore del tardo XV secolo<sup>19</sup>.

Di fatto il carne risulta per la maggior parte un’invettiva molto oscena modellata su Catullo 41-43, che sono trasmessi come parte di un blocco più ampio di carmi che si estende dal 40 al 48<sup>20</sup>, con l’eco anche di Catullo 11 e 34, Giovenale 1, 26 e forse dei *Priapea*<sup>21</sup>. Mariotti sostiene che i carmi 40-42 fossero separati dal resto del blocco solo nella prima edizione del 1472. I componimenti rimangono uniti nei manoscritti esistenti che dovrebbero essere stati accessibili a Bruni (ovvero O, R, G e M) e gli va riconosciuto il merito di essere stato il primo a separare i carmi 41-43 dal 40-48. Indubbiamente egli ha isolato un singolo carne, non tre. Non è difficile seguire la sua linea di ragionamento. Una chiara linea di demarcazione separa i carmi 41-43 da quelli dell’altro gruppo, poiché entrambi il 40 e il 44 trattano di differenti soggetti e il 44 ha un metro differente, il coliambo o scazonte. I carmi 41-43, inoltre, hanno una certa affinità gli uni con gli altri: tutti sono invettive contro una donna e 41 e 43 entrambi attacchi alla stessa donna, *decoctoris amica Formiani*, 41, 4 e 43, 5. Non è comunque chiaro se Bruni avesse capito più di questo, poiché la sua imitazione si distanzia in modo sostanziale da Catullo: nel c. 41 (*Ameana puella defututa*) il poeta veronese rimprovera la ragazza per aver preteso troppo denaro per i suoi servizi; nel 42 (*Adeste, hendecasyllabi, quot estis*) chiama a sé i suoi versi per attaccare una donna che non gli restituisce le sue tavolette; nel 43 è sbalordito di fronte a chi può paragonare la propria amata di aspetto orribile e sgraziato con la sua Lesbia. Bruni da parte sua rivolge la sua invettiva a una fedifraga fanciulla, omettendo ogni riferimento a denaro, tavolette scritte o confronto di bellezze<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> HANKINS (1990) cita MARIOTTI (1974).

<sup>18</sup> Esiste un report negli *Annales* di Pietro Ravennate, sotto l’anno 1372, secondo il quale il poeta minore Jacopo Allegretti di Forlì avrebbe trovato un numero di endecasillabi di Cornelio Gallo, il poeta di Forlì. Ciò induce il sospetto che il carne dello pseudo-Gallo fosse davvero scritto da Allegretti e solo dopo abbia fatto la sua strada sotto il nome di Bruni. Per una trattazione più estesa sullo Pseudo-Gallo e sulla paternità degli endecasillabi bruniani si veda HANKINS (1990) 22-24.

<sup>19</sup> HANKINS (1990) 23. Si veda la nota 42 pag. 23 per ulteriori riferimenti alle varianti manoscritte.

<sup>20</sup> GAISSER (1993) 214.

<sup>21</sup> HANKINS (1990) 20. Si veda WONG (2021) che menziona a pag. 322 l’eredità di Catullo in Bruni. Segnalo anche una sorta di genealogia delle oscenità nell’umanesimo italiano oltre a Bruni: Mussato con i suoi *Priapeia* e *Cunneia* e in particolare il Panormita con il suo *Hermaphroditus*.

<sup>22</sup> GAISSER (1993) 214-215: Gaisser ricorda che del resto settanta o ottanta anni più tardi Partenio (1485) pensò che Catullo volesse indietro le sue tavolette scritte poiché vi era una nota di impegno rivolta a una ragazza per diecimila sesterzi e che nessun commentatore prima di Muret (1554) stampò i tre carmi separatamente o li spiegò correttamente. Gli endecasillabi di Bruni, in sostanza, sono esattamente quello che

## 1.2. Gli *Hendecasyllabi*: commento stilistico del testo

Nell'analisi degli endecasillabi bruniani mostrerò che l'imitazione di Catullo si esplica sia attraverso le riprese lessicali e contenutistiche da carmi precisi, sia nella riproduzione dello stile, soprattutto come espressione della tendenza preferita da Catullo di enfatizzare il concetto in oggetto:

Incipiunt endecasyllabi Leonardi Aretini<sup>23</sup>  
 O mei procul ite nunc amores,  
 ite nunc, Veneres Cupidinesque  
 quicquid et fuit antea iocundum!  
 Galla me, o superi, impie fefellit, 5  
 Galla, proh superi, impudica mechos  
 pretulit mihi clanculum trecentos.  
 O scelestas, potes pati hec nefanda?  
 Nec videre pudet diem atque lucem  
 nec vero metuis truces iambos? 10  
 Surgite, hendecasyllabi, repente!  
 Impudentia percitentur ora!  
 Clamate! audiat ista mecha turpis.  
 "Scortum vulgare, putidum lupanar,  
 Publice stabulum et cloaca gentis, 15  
 vas urine olidum, vorago penum,  
 sordido meritorie taberne  
 scorto putidior lutosiorque,<sup>24</sup>  
 ten ego aspiciam? te amare possim?  
 Bella tu amplius mihi videre, 20  
 nec pares oculos habens nec ora  
 munda nec faciem, ut prius, venustam,  
 mala, quin etiam abstinente lingua  
 nec mundo pede nec manu pudenti?  
 Novit Aretium tuum pudorem 25  
 cum tu, concubias vagata noctes,

ci aspetteremmo rivedendo la storia del testo e l'interpretazione di Catullo nel XV secolo, una sorta di equivalente metrico di Partenio o Palladio. Nello stesso tempo in cui Partenio e gli altri commentatori cercavano di spiegare carmi che non avrebbero potuto comprendere e di cogliere il metro Catulliano con scarso successo, i poeti stavano producendo imitazioni sofisticate e metricamente perfette, che spesso rivelano una sottile comprensione del loro modello, inoltre potevano omettere i carmi che non riuscivano a comprendere. Infatti i poeti tesero a imitare un ristretto numero di carmi di Catullo e quelli che scelsero erano per la maggior parte brevi e privi di seri problemi testuali; probabilmente per questo motivo Catullo 41-43 non divenne una parte costante del loro repertorio. Sulla figura di Partenio, interprete di Catullo si veda GAISSER (1993) 85 ss.

<sup>23</sup> Il testo latino di seguito riportato è tratto dallo studio di HANKINS (1990) 25-27.

<sup>24</sup> *Lutosior*: l'aggettivo assume un significato metaforico, poiché vuole rappresentare la donna come se fosse moralmente infangata, come se fosse "immerdata di fango".



custos impavida trementis arcis,  
 tonsorem tuum adusque ventitabas  
 atque inter socios pudore misso,  
 ardens et nimium impudica mecha, 30  
 illius inguina turpe palpitasti.  
 Salve, Penelope et pudica Dido  
 ac Lucretia castitatis instar!  
 Te Diana suis cupit magistram  
 dare virginibus tuumque Vesta 35  
 nomen predicat omnibus sacellis”.  
 Sed nil verba facit neque his movetur;  
 heret mentula namque fixa cordi,  
 aures obstruit. Ergo colloquamur  
 suis, qui rabiem domare possunt: 40  
 “Agnati, quibus imminet propinque  
 cura, quid facitis? Furit puella  
 effrenis neque iam tenetur ullo  
 pudore in patria provintiaque.”  
 O tonsoris amica sordidosi, 45  
 sola qui tibi mentula probatur<sup>25</sup>,  
 recte nos alios nil<sup>26</sup> esse ducis,  
 quos tanta inguina non habere nosti.  
 Desine aspicere ac videre lucem!

Gli endecasillabi di Leonardo Bruni presentano tre occorrenze dell’interiezione *o*<sup>27</sup>: la prima, vv. 2-4 (*O mei procul ite nunc amores*)<sup>28</sup>, vede la formula esclamativa

<sup>25</sup> Secondo la struttura del verbo *probo*: in senso passivo costruzione con *de* + abl. della cosa che si apprezza e il dat. della persona che apprezza: ottenere l’approvazione, l’apprezzamento da qualcuno per qualcosa. Sembra mancare il *de* per ragioni metriche.

<sup>26</sup> Segnalo il significativo gioco fonico: il suono riprodotto è lo stesso *-nl-*.

<sup>27</sup> ROSS (1969) 49-53 illustra le occorrenze delle interiezioni *o!* e *a!* nel *liber* catulliano a dimostrazione delle diverse tradizioni seguite da Catullo nei polimetri (cc. 1-60) e nei cosiddetti *carmina docta* (cc. 61-68) rispetto agli epigrammi (cc. 69-116). Ma ora, per analizzare l’*aemulatio* dello stile catulliano da parte di Bruni, declinerò tutte le occorrenze di *o!* nei vari metri.

<sup>28</sup> Segnalo nei vv. 2-3 *nunc* e *antea* che enfatizzano l’opposizione temporale tra un passato felice d’amore e un presente di tradimento come si riscontra in Catullo nei carmi 8 e 72. Inoltre l’espressione *Mei ... amores* richiama il frequente uso catulliano di associare al sostantivo *amor* il suo aggettivo possessivo; le occorrenze con il possessivo di prima persona si riscontrano nei cc. 11, 21; c. 15, 1; c. 21, 4; c. 38, 6; 40, 7, dove è sempre in clausola di endecasillabo tranne che nel c. 11 strofa saffica minore, in cui l’iperbato ne accresce il valore: *nec meum respectet, ut ante, amorem* (v. 21), carne che viene ripreso anche nei vv. 17-18. Ho notato comunque che Catullo preferisce collocare *amor* in clausola e sempre unito a un aggettivo qualificativo o pronominale (e. g. 6, 16; 10, 1; 13, 9; 45, 1). Il sostantivo unito al possessivo in un forte iperbato (ovvero le due parti risultano collocate nella prima parte del primo emistichio e nell’ultima parte del secondo emistichio) ricorre solo in c. 11, 21 e 64, 27 (*suos ... amores*), mentre per 4 volte ricorre associato ad una connotazione qualificativa: c. 64, 372 (*optatos ... amores*), c. 68, 69

espressa attraverso l'uso dell'interiezione, del vocativo e dell'imperativo presente, la seconda e la terza occorrenza presentano l'interiezione seguita dall'invocazione alla donna o attraverso un aggettivo patetico di vilipendio (v. 8: *O scelestā, potes pati hec nefanda*), o attraverso la connotazione del peccato di cui il carne l'accusa, ovvero essere diventata l'amante del barbiere di Arezzo<sup>29</sup> (v. 45: *O tonsoris amica sordidosi*). Queste ultime due occorrenze differiscono tra loro per il fatto che la prima è inserita in un'interrogativa retorica, mentre la seconda in una frase affermativa, tuttavia l'interrogazione è puramente fittizia, pare più che altro una sentenza di natura invettiva, a cui il tono interrogativo conferisce maggiore *pathos*.

L'analisi di tali occorrenze nell'opera di Catullo rivela che Bruni ha emulato lo stile catulliano, poiché si è conformato all'uso formale dell'interiezione, ma l'ha poi espresso in modo originale. In Catullo le occorrenze dell'interiezione *o* acquisiscono particolare rilievo nei polimetri, dal momento che anche questo stilema è espressione delle novità neoteriche realizzate dal poeta.

Per quanto riguarda la prima formula scelta dal Bruni nel v. 2 (*O mei procul ite nunc amores*), ho riscontrato in Catullo 11 occorrenze di *o* seguito da una sentenza esclamativa, dal vocativo e dall'imperativo: c. 3, 1 (*Lugete, o Veneres Cupidinesque / et quantum est hominum venustiorum*), endecasillabo, carne del ciclo di Lesbia, di tono amoroso; c. 31, 12 (*salve, o venusta Sirmio*) e 13 (*vosque, o Lydiae lacus undae / ridete*), coliambo, il carne assume un tono affettivo nostalgico in quanto rivolto alla propria terra d'origine; c. 36, 11-16 (*nunc o caeruleo creata ponto, / [...] acceptum face*)<sup>30</sup>, endecasillabo, componimento di carattere invettivo in cui l'invocazione alla dea è funzionale all'assolvimento del voto, ovvero che vengano bruciati gli *Annales Volusi cacata carta*; c. 46, 9 (*o dulces comitum valete coetus*), endecasillabo, carne di tono autobiografico, di partenza e di saluto; c. 64, 22-24 (*o nimis optato saeculorum tempore nati / heroes, salvete, deum genus! O bona matrum / progenies, salvete iter<um*), 323-325 (*o decus eximium magnis virtutibus augens, / [...] / accipe*), esametro; c. 67, 1-2 (*O dulci iucunda viro, iucunda parenti, / salve*), distico elegiaco; c. 76, 17-20 (*o di, [...] / [...] / me miserum aspice et, [...] / eripite*), 26 (*o di, reddite mi hoc pro pietate mea*), distico elegiaco, il tono del componimento è amoroso<sup>31</sup>. Dei

---

(*communes ... amores*), 76, 13 (*longum ... amorem*), 109, 1 (*iucundum ... amorem*). Pertanto Bruni opta per una *iunctura* fortemente catulliana.

<sup>29</sup> Interpretazione sull'origine del barbiere suggerita, come si è visto *supra*, da HANKINS (1990) 21, anche se non chiaramente esplicitato dal Bruni.

<sup>30</sup> Mi sembra di particolare effetto in questo caso l'anafora del pronome relativo *quae* (variato anche con la forma del pronome personale di seconda persona), tipica formula dei proemi dei poemi epici e degli inni, in cui all'invocazione alla dea o alla musa si fanno seguire le doti o le azioni virtuose per cui ella si distingue, come si può riscontrare nel proemio del *De rerum natura* di Lucrezio vv. 1 e ss. L'intento di Catullo in questo caso è di enfatizzare la parodia e l'attacco agli *Annales Volusii* attraverso questo preziosismo epico, proprio per sminuire lo stile aulico del poetaastro.

<sup>31</sup> Ricordo che ROSS (1969) 49-53, aveva indicato per queste due occorrenze del c. 76 la natura sacrale abituale dell'interiezione *o di*. Uno stilema che mi pare aggiungersi agli altri più frequentemente ricorrenti nell'opera catulliana per accrescere il tono patetico ed elegiaco del carne.

sette carmi in cui ricorre questa formula soltanto una è l'occorrenza negli epigrammi, mentre prevale la presenza nei polimetri e nei *carmina docta*, sicché è espressione delle nuove tendenze neoteriche<sup>32</sup>. Tra questi carmi solo il 36 assume un tono invettivo, perciò sembra essere una costruzione preferita da Catullo in contesti d'amore, di amicizia, di carattere biografico affettivo<sup>33</sup>.

Per quanto riguarda la seconda formula di Bruni del v. 8 (*O scelestā, potes pati hec nefanda?* in cui *o* è seguito da aggettivo in frase interrogativa retorica), ho riscontrato una *variatio* dell'umanista rispetto al suo modello, poiché le 2 occorrenze di Catullo presentano nel primo caso una forma di pronomi indefinito con genitivo partitivo: c. 9, 10 (*o quantum est hominum beatiorum*), endecasillabo, e nel secondo caso all'interiezione segue il pronomi interrogativo: c. 31, 7 (*o quid solutis est beatius curis*), coliambo<sup>34</sup>. Entrambi i componimenti che presentano questa formula sono legati a una dimensione affettiva, il primo rivolto a un amico e il secondo alla propria terra natia, quindi non presentano il tono invettivo dell'espressione bruniana. Sicché il poeta aretino ha emulato il modello servendosi di uno stilema che ha adattato ad un nuovo contesto rispetto a quello optato da Catullo.

In merito alla terza formula di Bruni: v. 45 (*O tonsoris amica sordidosi / sola [...], / recte nos alios nil esse ducis*) segnalo 5 occorrenze in Catullo di *o* con vocativo in frase affermativa: c. 28, 9-10 (*O Memmi... / ... lentus irrumasti*), endecasillabo, carme di tono parodico-invettivo; c. 44, 1 e 6 (*O funde noster seu Sabine seu Tiburs / fui libenter*), coliambo, di tono invettivo contro il *malum librum* di Sestio: in esso l'invocazione del poeta al suo podere di Sabina o di Tivoli accresce il tono ironico in quanto patetizza il rifugio accogliente in cui Catullo ha potuto curare l'influenza e la tosse, *gravedo frigida et frequens tussis* (v. 13), causate dalla lettura dei *nefaria scripta Sesti* (vv. 18-19); c. 66, 39 (*invita, o regina, tuo de vertice cessi*), 87-88 (*o nuptae, semper concordia vestras, / semper amor sedes incolat assiduus*), distico elegiaco; c. 88, 5 (*suscipit, o Gelli*), distico elegiaco, di tono invettivo. Queste occorrenze in metri vari, mostrano come la preferenza di Catullo verso l'interiezione seguita da una frase affermativa sia preferita in carmi di tono parodico ed invettivo, infatti delle 4 occorrenze 3 ricorrono in componimenti di questo tipo. Sembra pertanto che Bruni abbia imitato uno stilema catulliano emulandolo poiché riduce le diverse forme di espressione ad un unico intento, quello denigratorio, così che l'innato aspetto patetico dell'esclamazione crea un ribaltamento ironico preparando il terreno per l'invettiva.

Per comprendere appieno l'emulazione di Bruni ritengo opportuno prendere in considerazione anche le altre occorrenze catulliane: in Catullo si evidenziano 14 ricorsi di *o* in frase con espressione esclamativa pura ed ellissi del verbo, che risulta

<sup>32</sup> Ross (1969) 49-53.

<sup>33</sup> Di questi, comunque, soltanto due carmi, il 3 e il 76, appartengono al ciclo di Lesbia.

<sup>34</sup> Si noti che il c. 9, 10 e il c. 31, 7 adottano la stessa espressione con *quid* e la scelta del pronomi interrogativo nel genere neutro mi suggerisce l'idea che risponda al desiderio di estendere la riflessione da una dimensione umana ad una più universale dell'essere, per accrescere l'enfasi dell'espressione.

per tanto la formula preferita dal poeta rispetto alle altre sopra analizzate. Di queste occorrenze ho riscontrato che 11 presentano il vocativo e 3 l'accusativo delle esclamazioni: c. 3, 16 (*o factum male! O miselle passer!*), endecasillabo; c. 9, 5 (*o mihi nuntii beati!*), endecasillabo; c. 17, 1 (*O colonia*), gliconeo, carne con intento parodico<sup>35</sup>; c. 26, 5 (*o ventum horribilem atque pestilentem!*), endecasillabo, carne dedicato a un amico; c. 33, 1-2 (*O furum optime balneariorum / Vibenni pater et cinaede fili*), endecasillabo, carne di carattere invettivo; c. 34, 5 (*O Latonia*), gliconeo, inno a Diana; c. 42, 13 (*o lutum, lupanar*)<sup>36</sup>, endecasillabo, carne di tono invettivo; c. 43, 8 (*o saechum insapiens et infacetum*), endecasillabo, carne di tono parodico; c. 56, 1 (*o rem ridicolam, Cato, et iocosam*), endecasillabo, di tono parodico; c. 61, 1-2 (*Collis o Heliconii cultor*)<sup>37</sup>, gliconeo; c. 63, 50 (*patria o mei creatrix, patria o mea genetrix*), galliambo; c. 68, 20 (*o misero frater adempte mihi*), distico elegiaco; c. 107, 6 (*o lucem candidiore nota*), distico elegiaco. Questa formula ricorre in prevalenza nell'endecasillabo (7 componimenti su 13), inoltre cinque di questi hanno un tono parodico, mentre gli altri appartengono a carmi di tono aulico, solenne. Soltanto due, il c. 3 e il 107, appartengono al ciclo di Lesbia.

Rilevo, infine, una sola occorrenza di *o* ellittica del vocativo e seguita da pronome relativo: c. 24, 1 (*O qui flosculus es Iuventiorum*), endecasillabo, carne del ciclo di Giovenzio, di carattere amoroso.

Alla luce di queste occorrenze nei carmi catulliani posso concludere che il primo uso di Bruni della interiezione *o* seguita da vocativo e imperativo (v. 2) risulta in linea con lo stile catulliano, in quanto pare evocare un contesto sentimentale e affettivo, in antitesi con il resto del componimento che assumerà una tendenza invettiva sempre più calzante attraverso un climax ascendente. La seconda occorrenza del v. 8 (*O scelestas, potes pati hec nefanda?*) appare maggiormente evocare il verso 7 del c. 8, 15 (*Scelestas, vae te, quae tibi manet vita?*), in quanto lo stesso aggettivo è inserito in un'interrogativa retorica e in un medesimo contesto di tradimento del poeta da parte della donna amata, il tono pertanto rimane ancora patetico e non denigratorio. Inoltre, riconosco la stessa idea dell'allontanamento (*vae te*) insita nel *procul ite* del v. 2; l'espressione *potes pati* sembra chiaro richiamo sia del c. 29, 1 (*quis potest pati*)<sup>38</sup>, sia del c. 42, 5 (*si pati potestis*), del resto entrambi i contesti risultano modelli eclatanti degli endecasillabi di Bruni, per i numerosi echi che evidenzieremo nel corso dell'analisi. Non si può non riconoscere al Bruni una sapiente costruzione fonica del verso, creando una consonanza interna, *potes pati*, e un ritmo sillabico uguale tra

<sup>35</sup> Si noti che il pronome relativo, che segue l'invocazione alla colonia, come eco epica, secondo quanto già indicato per il c. 36, assume la funzione di enfatizzare il tono parodico.

<sup>36</sup> Per l'influenza di questa espressione sugli endecasillabi bruniani si veda *infra*.

<sup>37</sup> Anche in questo caso, come per il c. 36, all'invocazione al dio Imeneo segue il pronome relativo, formula tipica degli inni. L'interiezione *o* è ripetuta 24 volte nei ritornelli dei cc. 61 e 62.

<sup>38</sup> Dello stesso carne è richiamato anche l'uso di *videre* del v. 1 che è ripreso da Bruni nel v. 9, ma con una maggiore carica invettiva visto che al *potest* di Catullo è sostituito il *pudet*. Bruni pertanto emula il suo modello latino riprendendo un verbo isosillabico, consonantico e assonantico, però preferendo il termine dotato di una maggiore pregnanza connotativa.

l'*incipit* e l'*excipit* di verso, attraverso l'uso, in questo caso, di due aggettivi trisillabici assonanti, *scelestas ... nefandas*, al fine di costituire un chiasmo morfologico (aggettivo / verbo - verbo / aggettivo), tutti stilemi ricorrenti in Catullo<sup>39</sup>, effetto allitterante che scorgiamo anche nel v. 32 (*Salve Penelope et pudica Dido*: allitterazione

<sup>39</sup> L'effetto fonico e il chiasmo (le parole costituenti il chiasmo presentano allitterazioni, assonanze e consonanze e isosillabismo soprattutto tra i due elementi a cornice, in *incipit* e in *excipit* del chiasmo) si possono riscontrare e. g. in c. 6, 3: *velles dicere, nec tacere posses* (chiasmo morfologico e sillabico); c. 16, 1: *Pedicabo ego vos et irrumabo* (chiasmo morfologico e sillabico dei due elementi a cornice inoltre in omoteleuto); c. 17, 2-3: *vereris inepta / crura ponticuli* (particolarmente significativo perché separa ponendo in rilievo aggettivo e sostantivo tra *excipit* e *incipit*), 13: *tremula patris dormientis in ulna* (chiasmo morfologico con forte allitterazione tra i termini, inoltre interessante l'intreccio dal punto di vista sillabico che vede alternanza di polisillabo e bisillabo); c. 22, 8: *derecta plumbo et pumice omnia aequata* (chiasmo morfologico e sillabico dei due elementi a cornice) e 14: *idem infaceto est infacetiore rure* (chiasmo sillabico in *incipit* ed *excipit* e lessicale con anafora in poliptoto al centro); c. 25, 10: *laneum latusculum manusque mollicellas* (chiasmo morfologico con intreccio sillabico, interessante anche per l'inversione del diminutivo: nella prima coppia è diminuito il sostantivo, nella seconda l'aggettivo, inoltre l'allitterazione unisce aggettivo con il rispettivo sostantivo, ma funge anche da legame di tutti i termini del verso); c. 30, 11: *at di meminerunt, meministi Fides* (chiasmo morfologico con anafora interna in poliptoto); c. 42, 6: *persequamur eam et reflagitemus* (chiasmo sillabico e morfologico in *incipit* ed *excipit*); c. 43, 3: *nec longis digitis nec ore sicco* (chiasmo morfologico e in parte sillabico con rallentamento del ritmo in posizione interna per la presenza di parola trisillabica); c. 57, 2: *Mamurrae pathicoque Caesarique* (chiasmo in *incipit* ed *excipit* dei due nomi propri, così da isolare al centro del verso l'aggettivo di vilipendio), inoltre di particolare rilievo è il chiasmo al v. 7: *uno in lecticulo erudituli ambo*, in cui il poeta isola in posizione centrale i due diminutivi, per dare loro maggior rilievo, incorniciandoli con i due numerali in antitesi, sicché l'effetto parodico è ulteriormente potenziato; c. 62, 51: *sed tenerum prono ... pondere corpus* (chiasmo morfologico), 64-65: *tertia pars patri, pars ... tertia matri, / tertia sola tua est* (intreccio che crea sia un chiasmo che un parallelismo - con gioco paronomastico di *pars patri* - volto ad enfatizzare i diritti sulla verginità spettanti solo in minor parte alla fanciulla); del c. 63 rilevo il chiasmo a cornice dei vv. 47-48: *animo aestuante ... / ... lacrimantibus oculis* di particolare effetto perché all'inizio di un verso e in *excipit* del successivo e composto di due aggettivi in posizione interna, entrambi participi presenti, allitterante, assonante e polisillabico, sicché il ritmo è rallentato e l'attenzione si sposta sul tormento psicologico di Attis; il c. 64, 64: *levi nudatum pectus amictu* (chiasmo che intreccia i termini isosillabici e si serve dell'allitterazione e dell'assonanza per enfatizzare il momento di *furor* che viola la *pudicitia* della fanciulla), 321: *talia divino ... carmine fata* (chiasmo che enfatizza l'ineluttabilità del canto delle Parche), 364: *niveos percussae virginis artus* (chiasmo morfologico che enfatizza il sacrificio virgineo, potenziato dall'allitterazione della *r* e il polisillabismo in posizione centrale); il c. 68 è ricchissimo di chiasmi: 44: *hoc caeca nocte ... studium* (chiasmo morfologico), 45: *dicam vobis, vos porro dicite* (chiasmo morfologico in poliptoto), 61: *dulce viatori lasso ... levamen* (chiasmo morfologico con isosillabismo a intreccio, nonché allitterazione della *l*), 64: *aspirans aura secunda venit* (chiasmo morfologico con isosillabismo a intreccio), 65: *prece Pollucis, iam Castoris implorata* (chiasmo morfologico), 70: *... molli candida diva pede* (chiasmo morfologico e sillabico dei due elementi a cornice), 91: *nostro letum miserabile fratri* (chiasmo morfologico e sillabico dei due elementi a cornice e allitterazioni delle consonanti liquide e delle dentali), 100: *extremo terra aliena solo* (chiasmo morfologico), 113: *certa Stympalia monstra sagitta* (chiasmo morfologico e intreccio di bisillabi e polisillabi) e 140 *... omnivoli plurima furta Iovis* (chiasmo morfologico con parallelismo sillabico dei due aggettivi e dei due sostantivi tra loro); c. 78, 2: *alterius, lepidus filius alterius* (chiasmo morfologico con anafora lessicale ed enfatico omoteleuto); c. 100, 4: *fraternum vere dulce sodalicium* (chiasmo morfologico in *incipit* ed *excipit*, in omoteleuto, con parole al centro isosillabiche e allitterazione tra i primi due termini: *fraternum vere* e gli ultimi due *dulce sodalicium*).

interna della *p* oltre che della *d*)<sup>40</sup>, con la stessa enfasi invettiva. La novità di Bruni consiste nell'aver creato nel v. 8 una simmetria a cornice di particolare risalto patetico attraverso l'uso di due aggettivi, anziché attraverso l'iperbato e. g. dell'aggettivo con il suo sostantivo<sup>41</sup>, più consueto in Catullo sia tra *incipit* ed *excipit*, sia nella parte centrale del verso: come in c. 7, 8 (*furtivos ... amores*), in c. 37, 16 (*omnes pusilli et semitarii moechi*: in questa occorrenza è presente anche un chiasmo), in c. 55, 20 (*verbosa ... loquella*), in c. 109, 1 (*Iucundum ... amorem*). La simmetria sillabica, invece, resta la stessa nei due poeti.

Infine, la terza occorrenza dell'interiezione *o* del v. 45 (*O tonsoris amica sordidosi / sola [...], / recte nos alios nil esse ducis*) seguita da vocativo e frase affermativa, è inserita in un contesto invettivo, esattamente come preferisce Catullo stesso e costituisce eco dei cc. 41, 4 e 43, 5 (*decoctoris amica Formiani*). Le osservazioni sviluppate in merito al ricorso da parte di Bruni dell'interiezione *o* mi suggeriscono la volontà da parte dell'umanista di riprendere uno stilema catulliano, di pregnanza neoterica, adattandolo ad un contesto solamente invettivo e nell'insistenza della sua adozione ritrovo l'eco delle celebri apostrofi della *Commedia* dantesca, di cui è sempre presente l'influenza nella poesia vernacolare in Italia e che emerge anche nelle sperimentazioni in latino dei "nuovi poeti".

I primi versi del componimento (vv. 2-7) presentano un ritmo rallentato per la preferenza di parole plurisillabiche, soprattutto in *clausula* di verso, stilema che contribuisce a volgere l'attenzione sullo stato di tormento emotivo del poeta e a creare l'antitesi tra un passato (v. 4: *antea*) felice e un presente (vv. 2-3: *nunc*) di tradimento e dolore. Antitesi temporale che risalta in modo eclatante e. g. nei cc. 8 e 72 di Catullo, per il tono di *pathos* nostalgico (c. 8, 3: *Fulsere quondam candidi tibi soles*, 9: *Nunc iam illa non volt*, 16: *quis nunc te adibit?*, 17: *quem nunc amabis?*; c. 72, 1: *Dicebas quondam solum te nosse Catullum*, 5: *Nunc te cognovi*) e nel c. 29 per il tono parodico-invettivo (c. 29, 6: *Et ille nunc superbus et superfluens*<sup>42</sup>, 20: *nunc Galliae timetur et Britanniae*<sup>43</sup>). Ho riscontrato che la clausola plurisillabica risulta una formula molto frequente nella poesia catulliana, non solo nell'endecasillabo<sup>44</sup>: tale stilema palesa la preferenza del poeta di concludere il verso con parole plurisillabiche che rallentano il ritmo rispetto alle precedenti bisillabiche o monosillabiche, inoltre creano una corrispondenza fonica all'interno del verso stesso sotto forma di

<sup>40</sup> Inoltre il sintagma *pudica Dido* crea una sorta di *geminatio*, volta ad enfatizzare il pudore di Didone. Anche in questo caso Bruni emula con sapiente attenzione un sintagma catulliano.

<sup>41</sup> Caratteristica dello stile omerico e quindi proprio dell'esametro epico, come evidenziato da CONRAD (1965) 195-258.

<sup>42</sup> Evidenzio che il gioco fonico del c. 29, 6 *superbus superfluens* potrebbe aver ispirato Bruni nei versi 5-6 *impie impudica*: un'ulteriore prova della capacità bruniana di rielaborare uno stilema catulliano per enfatizzare il concetto espresso, quindi un'*aemulatio*.

<sup>43</sup> Viene da chiedersi se lo pseudonimo *Galla* che Bruni attribuisce alla sua donna possa essere stato influenzato da questo carne e in particolare da questo verso. Inoltre si noti come il polisillabismo dei due versi sopraccitati, in particolare in clausola, accresca la carica invettiva.

<sup>44</sup> Per il polisillabismo in clausola di endecasillabo si veda lo studio di CUTT (1936) 26 e 34 ss.

assonanze e di allitterazioni, sicché la loro adozione influisce sul messaggio del componimento.

Di seguito si riporteranno le clausole che presentano solo parole quadrisillabiche o più e in cui il polisillabismo è particolarmente incisivo per focalizzare il significato del carme in diversi metri: negli endecasillabi si veda e.g. c. 1, 2: *arida modo pumice expolitus?*, 5: *iam tum cum ausus es unus Italorum*, 7: *doctis, Iupiter, et laboriosis* (l'abbondanza dei polisillabi in clausola enfatizza l'opposizione tra la *brevitas* del *liber* catulliano rispetto alla lunghezza dell'opera di Nepote, ma nello stesso tempo allude implicitamente al *labor* e alla *doctrina* impiegati anche per la realizzazione del *libellum* catulliano); c. 2, 3: *cui primum digitum dare adpetenti* (polisillabismo che marca l'insistenza richiesta del *passer*); c. 3, 11: *qui nunc it per iter tenebricosum*, 15: *tam bellum mihi bella passerem abstulistis* (il plurisillabismo esalta il dolore per la morte del *passer* e marca la morte stessa); c. 6, 2: *ni sint illepidae atque inelegantes* (la parola in *excipit* richiama la precedente plurisillabica, come nel c. 10, 4: *non sane illepidum neque invenustum* e il 36, 17: *si non illepidum neque invenustum*); c. 13, 8: *plenus sacculus est aranearum* (il polisillabismo in questo verso è di particolare effetto parodico perché con la sua lunghezza marca le tasche vuote del poeta); c. 16, 1 e 14: *Pedicabo ego vos et irrumabo* (verso significativo anche per l'omoteleuto in *incipit* ed *excipit* e per il chiasmo tra parole isosillabiche); c. 21, 1: *Aureli pater esuritionum*, 7: *frustra: nam insidias mihi instruentem*, 8: *tangam te prior irrumatione*, 13: *ne finem facias, sed irrumatus* (il carme abbonda di polisillabi in clausola che enfatizzano l'attacco ad Aurelio); c. 26, 5: *o ventum horribilem atque pestilentem!* (anche in questo caso la clausola polisillabica presenta due aggettivi che enfatizzano l'esclamazione); c. 35, 5: *nam quasdam volo cogitationes*, 12: *illum deperit inpotente amore* (con sinalefe che unisce le ultime due parole in un solo suono), 13: *nam quo tempore legit incohatam*; c. 38, 2: *malest, me hercule, et laboriose*, 5: *qua solatus es allocutione?*, 7: *paulum quid lubet allocutionis* (con poliptoto in clausola tra v. 5 e 7), 8: *maestius lacrimis Simonideis* (verso in cui il ritmo è rallentato dalle parole plurisillabiche così da visualizzare l'immagine delle lacrime che solcano il viso lentamente); c. 41, 1: *Ameana puella defututa*, 6: *amicos medicosque convocate*, 8: *qualis sit solet aes imaginosum*; c. 42, 4-5: *et negat mihi nostra reddituram / pugillaria* (segnalo questo verso come particolarmente significativo in quanto l'*enjambement* lega l'*excipit* e l'*incipit* di due versi caratterizzati da parole plurisillabiche allitteranti<sup>45</sup>), 6: *persequamur eam et reflagitemus*, 10: *circumsistite eam, et reflagitate*, 11: *"moecha putida, redde codicillos"*, 12: *redde, putida moecha, codicillos!*<sup>46</sup>; c. 45, 9 e 18: *dextra sternuit*

<sup>45</sup> Tale stilema non è presente *una tantum* nel c. 42 ma risulta frequente, si veda e.g. c. 66, 11-12: *hymenaeo / vastatum*, 24-25: *sollicitae / sensibus ereptis*, 52-53: *Aethiopsis / unigena impellens*, 61-62: *fulgeremus / devotae*, 80-81: *coniugibus / tradite*.

<sup>46</sup> Pare rilevante che il c. 42, così come il c. 29, sia tra quelli in cui la clausola polisillabica risulta uno stilema molto ricorrente, data la forte *imitatio* attuata da Bruni del carme. L'*enjambement* di 42, 4-5 viene ripreso dal Bruni nei vv. 34-35: *magistram / dare virginibus*, 39-40: *colloquamur / suis qui*, 41-42: *imminet*

*approbationem*, 13: 'sic' inquit 'mea vita Septimille, 14: huic uni domino usque serviamus, 22: mavult quam Syrias Britanniasque (formula simile a *Cupidinesque* con nome proprio e congiunzione enclitica *-que*, come in c. 57, 2: *Mamurrae pathicoque Caesarique*, in cui l'intero verso è molto rappresentativo per la lentezza ritmica creata dalle parole plurisillabiche, nonché la clausola in omoteleuto *-que*); c. 46, 2: *iam caeli furor aequinoctialis*, 5: *Nicaeaeque ager uber aestuosae* (verso in cui *incipit* ed *excipit* sono caratterizzati da parole plurisillabiche assonanti, in particolare nel dittongo *-ae-*); c. 50, 8: *incensus, Licini, facetiisque* (si noti la lentezza del verso prodotta dalla presenza di parole polisillabiche come per il c. 38, 8 e il c. 54, 7)<sup>47</sup>.

Lo stilema ricorre con frequenza anche nei *carmina docta*: il c. 61 è ricco di clausole plurisillabiche: v. 1 *Heliconiei*, 5 *Hymenaeae* (ripetuto altre 14 volte nel ritornello), 7 *amaraci*, 30 *Aganippe*, 33 *revinciens*, 47 *amantibus*, 57 *puellulam* (ripetuto in poliptoto al v. 182 *puellulae* e al v. 188 *puellulam*), 90 *venientem*, 93 *hyacinthinus*, 102 *adultera*, 127 *iocatio*, 134 *Talasio*, 138 *cinerarius*, 200 *remorare*, 207 *micantium*, 215 *ingenerari*, 230 *Penelopeo*. Segnalo che in questo carme, essendo un gliconeo, il verso con clausola plurisillabica tende a dominare la seconda parte dell'emistichio e tendenzialmente la prima parte presenta un'altra sola parola, anch'essa plurisillabica, come e. g. v. 182: *praetextate, puellulae* e 207: *siderumque micantium*, sicché il ritmo rallenta e l'enfasi si accresce; il c. 62, un esametro dattilico è dominato dalla parola *hymenaeus* o *Hymenaeae* come clausola quadrisillabica nei vv. 4, 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 59, 67 e poi *exiluere* nel v. 8; il c. 63, un galliambo, è interessante poiché su 15 occorrenze di clausole plurisillabiche 5 presentano composti: 11 *comitibus*, 19 *sequimini*, 23 *hederigerae*, 26 *tripudiis*, 34 *properipedem*, 41 *sonipedibus*, 49 *miseriter*, 51 *erifugae*, 54 *latibula*, 60 *gymnasiis*, 62 *obierim*, 67 *cubiculum*, 71 *columinibus*, 72 *nemorivagus*, 76 *leonibus*; il c. 64, un esametro dattilico, presenta 28 clausole polisillabiche di cui 16 solo nella storia di Arianna, a dimostrazione della funzione patetica che tale stilema assume: 11 *Amphitriten*, 15 *admirantes*, 20 *hymenaeos*, 24 *compellabo*, 36 *Larisaea*, 67 *adludabant*, 71 *externavit*, 78 *innuptarum*, 79 *Minotauro*, 80 *vexarentur* (tre versi in successione presentano una clausola quadrisillabica che enfatizza la tragicità del sacrificio umano al Minotauro), 83 *portarentur*, 91 *declinavit*, 98 *suspirantem*, 107 *exturbata*, 114 *egredientem*, 115 *inobservabilis error*, 141 *hymenaeos*, 152 *alibusque*, 205 *contremuerunt*, 255 *inflectentes*, 258 *incingebant*, 269 *matutino*, 274 *increbrescunt*, 277 *discedebant*, 286 *impedentes*, 294 *Prometheus*, 319 *calathisci*, 358 *Hellesponto*; il c. 66, un distico elegiaco, presenta 27 occorrenze di polisillabismi in

---

*propinque / cura*, con una *variatio* dello stilema catulliano poiché il verso presenta un *excipit* polisillabico ma un *incipit* bisillabico.

<sup>47</sup> Altri esempi negli endecasillabi: c. 5, 6: *nox est perpetua una dormienda*, 10: *dein, cum milia multa fecerimus*; c. 15, 4: *quod castum expeteres et integellum*; c. 23, 14: *sole et frigore et esuritione*; c. 43, 7: *tecum Lesbia nostra comparatur?*. Nei suddetti versi il tema espresso viene esaltato anche dall'insistenza dell'allitterazione.



clausola e in questi versi il ritmo è rallentato per tale prevalenza, o si riscontra alternanza di parole bisillabiche o monosillabiche: 3 *obsuretur*, 4 *temporibus*, 8 *caesariem*, 11 *hymenaeo*, 12 *Assyrios*, 14 *exuviis*, 16 *lacrimulis*, 22 *discidium*, 24 *sollicitae*, 26 *magnanimam*, 36 *addiderat*, 41 *adiuravit*, 44 *supervehitur*, 50 *duritiem*, 52 *Aethiopsis*, 58 *litoribus*, 60 *temporibus*, 61 *fulgeremus*, 62 *exuviae*, 66 *Lycaoniae*, 68 *Oceano*, 74 *evoluo*, 76 *discrucior*, 80 *coniugibus*, 84 *adulterio*, 98 *assiduus*, 92 *muneribus*; il c. 68, un distico elegiaco, presenta 21 occorrenze, prevalentemente nella sezione mitica dedicata a Laodamia e a Troia, infatti tendono a prevalere verbi o nomi propri, elemento che fa pensare che tale stilema fosse sentito da Catullo come un preziosismo retorico: 2 *epistolium*, 4 *restituam*, 6 *perpetitur*, 8 *pervigilat*, 12 *officium*, 18 *amaritiem*, 38 *ingenuo*, 42 *officiis*, 54 *Thermopylis*, 65 *implorata*, 66 *auxilium*, 84 *coniugio*, 86 *Iliacos*, 87 *Argivorum*, 89 *Europaeque*, 105 *Laudamia*, 109 *Cylleneum*, 112 *Amphitryoniades*, 126 *improbius*, 138 *caelicolum*, 150 *officiis*;<sup>48</sup> c. 78, 2: *alterius, lepidus filius alterius* (si noti anche l'omoteleuto che domina tutto il verso), 6: *qui patruus patrum monstret adulterium*; c. 83, 4: *sana esset: nunc quod gannit et obloquitur* (con coppia di verbi in clausola); c. 97, 2: *utrumne os an culum olfacerem Aemilio*, 5: *nam sine dentibus est. Hic dentis sesquipedalis*, 12: *aegroti culum lingere carnificis* (le clausole plurisillabiche e i composti accrescono l'intento dissacrante del carne); c. 99, 2: *suaviolum dulci dulcius ambrosia*, 14: *suaviolum tristi tristius elleboro* (i versi 2 e 14 creano una sorta di chiasmo sillabico per esaltare l'antitetica natura del bacio di Giovenzio, dolce ed amaro ad un tempo), 16: *numquam iam posthac basia surripiam*; c. 100, 1: *Caelius Aufillenum et Quintius Aufillenam* e 2: *flos Veronensum depereunt iuvenum* (verso che segnalo anche se l'ultima parola è trisillabica, in quanto è dominato da parole plurisillabiche eccetto il primo monosillabo in *incipit* di verso, che viene in questo modo particolarmente enfaticizzato), 4: *fratrum vere dulce sodalicium* (con struttura chiastica), 6: *perspecta ex igni est unica amicitia*; c. 101, 2: *advenio has miseris, frater, ad inferias* e 8: *tradita sunt tristi munere ad inferias* (dove la clausola polisillabica presenta un'epifora come nel c. 103, 2: *deinde esto quamvis saevus et indomitus* e 4: *leno esse atque idem saevus et indomitus*, anche se il c. 103 è più enfatico per la ripetizione dell'intera *iunctura saevus et indomitus*; c. 110, 2: *accipiunt pretium, quae facere instituunt* (risulta significativo l'omoteleuto in *incipit* ed *excipit* di verso), 6: *Aufillena, fuit: sed data corripere*, 8: *quae sese toto corpore prostituit*; c. 113, 4: *singula. Fecundum semen adulterio* (l'intero verso è dominato da polisillabi così da marcare l'adulterio); c. 115, 5: *prata arva ingentes silvas saltusque paludesque* (con clausola simile al c. 57, 2: due sostantivi coordinanti tramite l'enclitica *-que*, quindi viene enfaticizzato il tono parodico in entrambi i carmi dato l'uso di una formula la cui totale assenza in prosa mostra che era interamente percepita come un artificioso

<sup>48</sup> Si vedano anche le occorrenze dei due distici elegiaci: il c. 65, 2 *virginibus*, 9 *loquentem*, 10 *amabilior*, 16 *Battiadae*, 22 *excititur* e il c. 67, 20 *attigerit*, 28 *virgineam*, 36 *adulterium*, 42 *flagitia*, 44 *auriculam*, 46 *supercilia*, 48 *puerperium*.

manierismo poetico, per nulla colloquiale),<sup>49</sup> 6: *usque ad Hyperboreos et mare ad Oceanum?*<sup>50</sup>.

Le occorrenze seguenti nei carmi di altro metro mostrano la predilezione di Catullo per la clausola plurisillabica, pertanto non solo nell'endecasillabo come evidenziato da Cutt<sup>51</sup>, sicché appare uno stilema preferito dal poeta latino soprattutto per l'effetto fonico che produce. Anzi ho potuto rilevare che i carmi dai metri vari ne presentano il ricorso in più versi di uno stesso componimento nonostante la *brevitas* di cui si contraddistinguono: c. 4, 2: *ait fuisse navium celerrimus*, 6: *et hoc negat minacis Hadriatici*, 14: *tibi haec fuisse et esse cognitissima*, 16: *tuo stetit dicit in cacumine*, 25: *sed haec prius fuere: nunc recondita*, trimetro giambico puro; c. 17, 3: *crura ponticuli axulis stantis in redivivis*, 6: *in quo vel Salisubali sacra suscipiantur*, gliconeo; c. 22, 5: *perscripta, nec sic ut fit in palimpseston*, 13: *aut si quid hac re scitius videbatur*, coliambo; c. 25, 3: *vel pene languido senis situque araneoso*, 5: *cum diva mulier aries ostendit oscitantes* (con *geminatio* della sillaba iniziale tanto che il suono sembra paronomastico) 6: *remitte pallium mihi meum, quod involasti*, 10: *ne laneum latusculum manusque mollicellas* (con *geminatio* della sillaba iniziale), 11: *inusta turpiter tibi flagella conscribillent*, tetrametro giambico catalettico; c. 29, 4: *habebat uncti et ultima Britannia?*, 6: *et ille nunc superbus et superfluens*, 7: *perambulabit omnium cubilia*, 8: *ut albulus columbus aut Adoneus?*, 14: *ducenties comesset aut trecenties?*, 15: *quid est alid sinistra liberalitas?*, 20: *nunc Galliae timetur et Britanniae*, 22: *nisi uncta devorare patrimonia?*, 23: *eone nomine urbis opulentissime*, trimetro giambico puro<sup>52</sup>; c. 30, 1: *Alfene immemor atque unanimes false sodalibus*, 2: *iam te nil miseret, dure, tui dulcis amicali?*, 8: *cum mens onus reponit, ac peregrino*, 14: *ridete quidquid est domi cachinnorum*, coliambo; c. 34, 10: *silvarumque virentium*, 11: *saluumque reconditorum*, 13: *tu Lucina dolentibus*, 22: *sancta nomine, Romulique*, gliconeo; c. 37, 1: *Salax taberna vosque contubernales*, 4: *solis licere, quidquid est puellarum*, 14: *consedit istic. Hanc boni beatique*, 17: *tu praeter omnes une de capillatis*, coliambo<sup>53</sup>.

Si può, pertanto, notare che tendenzialmente Catullo preferisce costruire il verso in modo che ci sia alternanza tra parole plurisillabiche e mono o bisillabiche e tende ad evitare la clausola lunga composta di due termini di più sillabe, tranne nei casi in cui vuole rallentare il ritmo per rappresentare foneticamente il contenuto del verso,

<sup>49</sup> Per l'analisi delle enclitiche nell'opera catulliana si veda ROSS (1969) 26 ss.

<sup>50</sup> Si riportano di seguito altri esempi della sezione epigrammatica del *liber* catulliano: c. 76, 15: *una salus haec est. Hoc est tibi pervincendum*, 22 *expulit ex omni pectore laetitias* (ancora eclatante l'insistenza dell'allitterazione).

<sup>51</sup> CUTT (1936) 13 ss.

<sup>52</sup> Carme di estrema rilevanza per la frequente occorrenza di clausole polisillabiche e che è stato sotto diversi aspetti imitato da Bruni.

<sup>53</sup> Altri esempi di polisillabismi in metri vari: c. 8, 1 (*Miser Catulle, desinas ineptire*), coliambo; c. 44, 6 (*fui libenter in tua suburbana*), 11 (*orationem in Antium petitorem*), coliambo; c. 52, 3 (*per consulatum peierat Vatinius*), trimetro giambico archilocheo; c. 59, 2 (*uxor Meneni, saepe quam in sepulcretis*), coliambo; c. 60, 1 (*Num te leaena montibus Libystinis*), coliambo.

per creare una connotazione fonetica, infatti su 108 occorrenze di clausola lunga nell'endecasillabo e nel distico elegiaco degli epigrammi solo in 27 casi la parola plurisillabica è preceduta da un altro termine di almeno 3 sillabe, con cui allittera, inoltre riscontro 44 occorrenze negli epigrammi, di cui 23 sono le clausole con due parole plurisillabiche. Su 12 carmi di metro vario ho trovato 41 occorrenze di clausole con parole di quattro sillabe, di cui 19 sono costituite da due parole plurisillabiche. Undici sono, inoltre, le occorrenze in *clausula* dei sostantivi in *-tio* (ricorrenti negli endecasillabi e nei distici). Un discorso a parte si può fare per i *carmina docta*, dove ho potuto rilevare che diverse sono le funzioni assunte dallo stilema in esame: nel c. 61 la clausola plurisillabica tende ad essere preceduta da un'altra parola lunga per enfatizzare il contenuto del verso, rallentando il ritmo; nel c. 62 questa ricorre nel ritornello e nel v. 8 dove è preceduta da un'altra parola plurisillabica *perniciter*, sicché il ritmo viene particolarmente rallentato nella conclusione ponendo l'accento sullo sguardo lento di osservazione, oggetto della domanda; nei carmi dal 63 al 68, con eccezione del 67, coesistono diversi aspetti: nel c. 63 nei vv. 11, 23, 26, 41, 54, 71, 76 la clausola è costituita da due parole plurisillabiche che creano un rallentamento del ritmo in *excipit* di verso, mentre il v. 19 è dominato da bisillabi eccetto l'ultima parola, poi i vv. 34, 49, 60, 62, 67, 72 presentano un'alternanza sillabica tra le parole, come riscontrato nelle altre due parti del *liber*; anche nel c. 64 alternanza sillabica e. g. nei vv. 11, 67, 78, 79, 93, oppure clausola lunga di due parole rallentanti il ritmo nei vv. 15, 20, 24, 36 (con chiasmo sillabico), 54 (con chiasmo e iperbato tra *incipit* ed *excipit*), senza contare il fatto che la clausola lunga come ho evidenziato enfatizza il tono patetico dei versi; nel c. 65 clausola lunga nei vv. 2, 16, 22 e alternanza sillabica nel v. 10 con chiasmo sillabico; nel c. 66 clausola lunga e. g. nei vv. 4, 8, 11, 14, 22, 24, 26, 36 e alternanza sillabica nei vv. 3, 44 (con chiasmo sillabico), 61, 84; nel c. 67 prevale l'alternanza sillabica; nel c. 68 alternanza sillabica e. g. nei vv. 2, 8, 18, 38, clausola lunga nei vv. 4, 6, 12 (in cui appare anche l'alternanza sillabica), 42, 54, 65 e 66 (anche con alternanza).

Nel Bruni ho rilevato che su 49 versi 25 presentano la clausola con una parola di 3 o più sillabe e 12 la clausola con due parole come si può vedere nei vv. 3, 4, 5, 7, 11, 14, 17, 18, 28, 36, 41, 46<sup>54</sup>; la preferenza che egli manifesta, secondo l'uso catulliano, è verso l'*excipit* trisillabico, di cui si contano 231 occorrenze in Catullo, rispetto alle 71 occorrenze delle quadrisillabiche, 42 delle pentasillabiche, 18 delle esasillabiche, infine una sola occorrenza per le eptasillabiche; mentre segnalo l'alternanza di termini con differente numero di sillabe nei vv. 20 (*Bella tu amplius mihi videre*), 25 (*Novit Aretium tuum pudorem*), 28 (*tonsorem tuum adusque ventitabas*), 31 (*illius inguina turpe palpitasti*). Bruni inoltre evita l'*excipit* monosillabico esattamente come Catullo, nel cui *liber* soltanto tre occorrenze acquisiscono, come si è visto, una valenza significativa.

<sup>54</sup> I cc. 41, 42 e 29 presentano molte clausole plurisillabiche, cosa che può essere un'altra espressione dell'*imitatio* stilistica da parte di Bruni data l'influenza che tali carmi esercitano sui suoi endecasillabi.

Nel v. 2 il poeta aretino riprende l'espressione *O ... Veneres Cupidinesque*<sup>55</sup>, binomio che ricorre 3 volte in Catullo, in tutti e tre i casi in clausola di endecasillabo: con l'interiezione *o* in c. 3, 1, senza *o* in c. 13, 12 e in c. 36, 3 con *variatio* del caso e del numero (*sanctae Veneri Cupidinique*); negli epigrammi ricorre solo *veneres* in clausola in 86, 6. In questo modo egli crea un *incipit* del suo carme che sembra alludere ad una dimensione amorosa legata a un passato felice: come si riscontra dall'uso del tempo passato *fuit* unitamente all'aggettivo *iocundum*<sup>56</sup> che richiama il c. 109, 1, anche se nel carme catulliano emerge una speranza che la promessa di Lesbia sia sincera, mentre Bruni con l'espressione *procul ite*<sup>57</sup>, esorta l'amore ad abbandonarlo proprio perché rifiuta ogni sentimento a fronte dell'irrimediabile tradimento. Con *procul ite* l'umanista crea una nuova espressione, poiché in Catullo *procul* appare solo due volte (in c. 64, 108 e 275) e mai associato ad un imperativo e l'imperativo *ite* ricorre solo nei *carmina docta*, assumendo una funzione patetica, come si può vedere nel c. 63, unito a *simul*, vv. 13 e 19. Potrebbe essere stato proprio il c. 63 ad aver suggerito a Bruni il nuovo conio, sia per il tono patetico del canto di Attis, sia per la presenza del nome *Gallae*. L'imperativo del verbo *eo* tende ad essere una forma preferita in poesia esametrica come mostrano le occorrenze virgiliane dove la ripetizione nella stessa posizione metrica conferisce al verso una maggiore enfasi: *ecl.* 1, 74; 7, 44 e 10, 77 o *Aen.* 4, 593, in cui accresce il pathos del discorso di Didone, in quanto ripetuto in epifora e in poliptoto, v. 590 (*ibit*), per cui di fronte alla fuga di Enea la regina cartaginese cerca di spronare i suoi soldati ad inseguirlo. In Virgilio non si incontra mai la formula *procul ite*, laddove *procul* tende ad essere preceduto per lo più in *incipit* di verso da parole monosillabiche<sup>58</sup>. Delle 69 occorrenze di *procul* nell'opera virgiliana 35 sono in *incipit* di verso e precedute da monosillabi o bisillabi,

<sup>55</sup> La clausola in *-que* ricorre in c. 3, 1; c. 31, 1; c. 45, 22; c. 57, 2.

<sup>56</sup> Ricordo a proposito di questo aggettivo in merito all'analisi dello stile catulliano le osservazioni mosse da Ross (1969) 76-80, che ritiene *iocundus* una parola di innovazione neoterica. Allo stesso modo rimando a Ross, pagg. 70-72, a proposito dell'uso dell'avverbio *repente*, di natura poetica, ricorrente in Bruni nel v. 11.

<sup>57</sup> In relazione a *procul*, sul Th. L. L. vol. 10. 2. 2. col. 1233-1970, pag. 1557 si legge che inteso nel senso di "essere lontano dagli occhi" equivale al greco *πόρρω*, *longe*, si trova in poesia a partire da Plauto, Ennio e in prosa soprattutto presso gli storici a partire da Catone, con molto meno frequenza negli altri scrittori a partire da Cicerone, così come nell'età posteriore raramente ricorre al di fuori della locuzione *procul dubio*.

<sup>58</sup> Soltanto in VERG. *Aen.* 6, 257 "*Procul, o procul este, profani*" ho riscontrato l'unica occorrenza di *procul* con la particella esclamativa. Preceduto invece da monosillabo in *ecl.* 10, 46 *tu procul*; *georg.* 3, 464 *quam procul*; *georg.* 4, 353 *et procul*; *Aen.* 1, 469 *nec procul*; 2, 42 *et procul*; 3, 522 *cum procul*; 3, 554 *tum procul*; 3, 666 *nos procul*; 4, 70 *quam procul*, 4, 278 *et procul*; 5, 35 *at procul* e 124 *est procul* e 613 *at procul* e 775 *stans procul*; 6, 440 *nec procul* e 808 *quis procul*; 7, 493 *hunc procul*; 8, 112 *et procul* e 478 *haud procul* e 603 *haud procul* e 610 *ut procul* e 635 *nec procul* e 642 *haud procul*; 9, 372 *cum procul* e 658 *et procul* e 537 *nec procul*; 12, 353 *hunc procul* e 869 *At procul*; o bisillabiche in *ecl.* 6, 16 *serta procul*; *Aen.* 3, 13 *terra procul*; 3, 383 *longa procul*; 3, 597 *arma procul*; 6, 651 *arma procul*; 10, 455 *stare procul*; 11, 838 *utque procul*. L'attestazione di queste occorrenze nell'opera virgiliana potrebbe far pensare a un tentativo di Bruni di rendere più aulico l'*incipit* dei suoi endecasillabi. Oppure si potrebbe pensare a un'influenza di Marziale *epigr.* 10, 72, 10 *ad Parthos procul ite pilleatos* per la presenza della stessa *iunctura*, anche se non si possono riscontrare imitazioni contenutistiche.

cosa che dimostra come l'avverbio sia preferito per ragioni metriche. Bruni innova a suo modo facendo precedere l'avverbio da due monosillabi *O mei*, pur conformandosi all'uso virgiliano.

Rilevante, comunque, è l'anafora tra il verso 1 e 2 di *ite nunc*, di cui abbiamo esempio in Catullo nel c. 3, 11 (*nunc it*) e nel c. 8, 16 (*nunc te adibit*), con *variatio* del verbo nella sua forma composta, però in nessuno dei due casi è presente la forma imperativa. Attraverso questa scelta Bruni ha riprodotto l'esortazione di Catullo 42 fondendo in essa il pathos di un amore un tempo felice che si scontra con la realtà presente del tradimento, come Catullo 72, dando perciò prova di una rielaborazione emulativa del modello.

*Quidquid in incipit* concordato in iperbato con *iocundum* è una variazione rispetto all'uso catulliano che lo preferisce nel secondo piede dell'endecasillabo in c. 6, 15 e 56, 3 e nel terzo piede in c.1, 8, inoltre, Bruni differisce dal modello in quanto sceglie l'aggettivo al posto del genitivo partitivo come si riscontra in c. 1, 8 (*quicquid hoc libelli*) e c. 6, 15 (*quidquid habes boni malique*). Tuttavia, data l'invocazione *Veneres Cupidinesque* evocativa del c. 3,1, probabilmente l'umanista ha voluto riprodurre la sequenza catulliana dell'invocazione a Venere seguita dall'indefinito dei versi 1-2: *Lugete, o Veneres Cupidinesque, / et quantum est hominum venustiorum*.

Questi primi tre versi, come si è visto, paiono isolarsi rispetto al resto del carne, che assume principalmente un tono di vilipendio, sicché creano un legame con i cc. 8, 73, 76, in quanto sembrano evocativi di una dimensione di tormentata sofferenza amorosa. Tuttavia il richiamo alla formula esclamativa del c. 3,1 potrebbe suggerire l'intento parodico del poeta nel rievocare il carne del passero, di cui Bruni poteva conoscere l'interpretazione oscena relativa all'impotenza del poeta e creare così un effetto a cornice con la parte conclusiva del carne stesso, dove si allude alla piccola dimensione della *mentula* dell'autore rispetto a quella del barbiere aretino scelto dall'amata<sup>59</sup>. Questa, però, rappresenta solo una supposizione, mentre certa è la volontà imitativa dei suddetti carmi catulliani, come appunto mostra la stessa invocazione agli dei, che è ripetuta in Bruni nei vv. 5 e 6.

*Mentula* ricorre 4 volte negli endecasillabi di Bruni, le prime due nel v. 38 e nel v. 46 e le altre due attraverso l'espressione sinonimica, *inguina* nel v. 31 e *tanta inguina* nel v. 48, che sembra relativamente più eufemistica rispetto alla prima accezione. *Mentula* rappresenta la parola di base del lessico osceno, Marziale stesso afferma che essa costituisce un'archetipica oscenità, risalente ai tempi del re Numa

<sup>59</sup> Questa interpretazione presupporrebbe la mediazione di Marziale sulla poesia di Bruni, dato che egli percepisce dietro il *passer* catulliano il triplice significato di uccello, poesia e pene, come rilevato da GAISSER (1996) 233-239. Infatti per gli umanisti Catullo divenne soprattutto il poeta non della passione ma della sessualità, poiché il suo primo imitatore, Marziale, scrisse *donabo tibi passerem Catulli* realizzando la metafora che trasformava il piccolo uccello nel *membrum virile* (cfr. PONTANO [2006] XV). Per un approfondimento delle interpretazioni erotiche del tema del *passer* si veda WONG (2014).

Pompilio<sup>60</sup>, di cui i suoi carmi non sono privi, (III, 69, 4 *at mea luxuria pagina nulla vacat*), al contrario di Cosconio che scrisse *castis epigrammata versis* (v. 1). Il carattere offensivo di *mentula* è anche provato dalla frequenza con cui alcuni scrittori elidono il sostantivo sostituendolo o con *res* o con aggettivi femminili e neutri o dimostrativi<sup>61</sup>. Catullo stesso la preferisce per indicare l'organo sessuale maschile: ricorre 8 volte, due nei giambi (c. 29, 13 e 37, 3), 6 volte negli epigrammi elegiaci (2 volte in c. 94, 1; c. 105,1; c. 114, 1; c. 115, 1 e 8, includendo gli esempi "of the nickname *Mentula* given to Mamurra"<sup>62</sup>). Se anche nella mente di Catullo risuonavano le oscenità comuni nelle invettive giambiche di Archiloco e di Ipponatte, ciononostante la maggior parte delle sue invettive non è letteraria, ma si basa sulla vita reale, sia per contenuto che per linguaggio, infatti è "in the sub-culture of low abuse that one should seek the models for Catullus' use of direct obscenities"<sup>63</sup>. Visto che negli epigrammi greci il lessico osceno più comune è raro, fu probabilmente Catullo che introdusse tali parole nel genere, come afferma lo stesso Marziale I, *praefatio*: *Lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam, excusarem, si meum esset exemplum: sic scribit Catullus...* Inoltre un'oscenità non è mai confinata al discorso di una particolare classe sociale. Una volgarità può essere usata sia da un uomo

<sup>60</sup> Una parola antica, che risale alle origini di Roma e che bisogna usare senza eufemismi in *epigr.* 11, 15, 8-10 *nec per circuitus loquatur illam, / ex qua nascimur, omnium parentem, / quam sanctus Numa mentulam vocabat*: "né si parli di quella da cui nasciamo, genitrice di tutti, con giri di parole, quella che il santo Numa chiamava minchia". Versi in cui si può vedere l'intento burlesco di Marziale che, enfatizzando l'origine antica del volgarismo, ne giustifica l'adozione. *Mentula* costituisce pertanto il termine originario per indicare il pene, come mostra anche Cicerone in *fam.* 9, 22, 2 (*quod tu in epistula appellas suo nomine, ille tectius "penem"; sed, quia multi factum est tam obscenum quam id verbum, quo tu usus es*). Bruni usa al posto di *mentula* due occorrenze dell'eufemismo *inguina*, che infatti risulta affermato in ogni genere letterario, dai graffiti osceni (CIL IV.1230) agli epigrammi (e. g. MART. 3, 81, 5 e 7, 30, 5), alle satire (e.g. HOR. *sat.* 1, 2, 26 e 1, 2, 116; IVV. 1, 41), fino alla poesia alta (VERG. *georg.* III, 281 e OV. *met.* 14, 640) e alla prosa colta (SVET. *Tib.* 44, 1, Nero 29): cfr. ADAMS (1982) 47 che classifica *inguen* tra le parole che designano "a neighbouring part without sexual significance" e che fu appunto la più comune e la più facilmente interscambiabile con le *voces propriae* per gli organi sessuali e si usa sia per *mentula* che per *cunus*. In Catullo ricorre una sola volta in un coliambo nel c. 60, 2 *infima inguinum parte* (in questo caso *inguen* allude all'organo sessuale femminile). Segnalo inoltre che il v. 31 di Bruni *Illius inguina turpe palpitasti* presenta il verbo *palpito* che ADAMS (1982) 193 ss. classifica tra quei verbi ed espressioni indicanti movimento che non sono intrinsecamente forme sessuali, ma che costituiscono una classe importante di eufemismi riguardanti l'atto sessuale (si riscontra un'occorrenza dell'espressione *palpito super* in Giovenale 3, 134 *semel aut iterum super illam palpitet*). Non ci sono occorrenze del verbo né in Catullo né in Marziale. L'uso dell'avverbio *turpe* è parte di quel lessico appartenente al c. 42 che ha ispirato Bruni nel descrivere il comportamento scandaloso della donna (c. 42, 8 *turpe incedere*).

<sup>61</sup> ADAMS (1982) 10 e 62: per le occorrenze con pronomi e aggettivo neutro si veda e. g. CATVLL. 67, 27 (*nervosius illud*); PETRON. 134, 11 (... *nisi illud tam rigidum reddidero quam cornu*); per le occorrenze con aggettivi femminili CATVLL. 56, 7 (*rigida mea cecidi*) e 80, 6 (*grandia te medii tenta vorare viri*); MART. 9, 47, 6 (*in molli rigidam clune libenter habes*).

<sup>62</sup> ADAMS (1982) 10. In Marziale ricorre 48 volte e 26 volte nel *Corpus Priapeorum*: cfr. ADAMS (1982) 12.

<sup>63</sup> ADAMS (1982) 11 ritiene che l'uso di *mentula* in c. 115, 8, come *pars pro toto*, richiami l'abuso (*non homo, sed vero mentula magna minax*), come mostrano i graffiti pompeiani, da cui si può stabilire un parallelismo costante con la fraseologia catulliana. Adams afferma anche che circolavano spesso in senato libretti scabrosi, soprattutto anonimi, in cui è attestato il lessico osceno che ritroviamo in Catullo.

che da una donna quando le circostanze del discorso sono tali che non è necessario attutire l'urto che creano o di velare l'allusione a una parte del corpo, soprattutto nel linguaggio privato amoroso, anzi l'effetto offensivo viene ulteriormente accresciuto quando il contesto induce ad aspettarsi un attutimento lessicale<sup>64</sup>. E a questo contesto ritengo afferisca l'uso di Bruni, la cui scelta di imitare in modo particolare il carne giambico di Catullo, il 29, mi pare ispirata dall'intento di traslare ai suoi endecasillabi il tono invettivo proprio dei giambi, atto evocato nel v. 10 (*nec vero metuis truces iambo?*). Un'altra funzione del lessico osceno è quella di alludere alla finalità della poesia stessa: a questo proposito come si può vedere nell'utilizzo bruniano del sostantivo *moecha*<sup>65</sup>: *moecha* ricorre in Catullo 6 volte, di cui 5 nel c. 42, 3, 11, 12, 19, 20 e una nel c. 68, 103. Nel c. 42 la donna che ha rifiutato di restituire al poeta i *pugillaria* (v. 5) è definita nel ritornello *moecha putida*. Nel contesto del carne viene attribuito alla donna un appellativo sessuale offensivo anche se ella non risulta colpevole di nessun atto relativo a tale sfera. Pertanto questo carne come il c. 16, sembrerebbe avere l'intento di alludere alla poesia stessa che assume la funzione di eccitare il lettore, come mostra il lessico sessuale in entrambi utilizzato<sup>66</sup>: infatti Adams afferma che non possiamo sapere se la donna in questione fosse veramente una prostituta, ciononostante quando una parola sessuale è irrilevante rispetto al contesto in cui è inserita, come in questo caso, essa assume una forza connotativa, qualunque sia la reputazione del referente<sup>67</sup>. Invece, Bruni utilizza l'appellativo volutamente, proprio per denigrare i facili costumi della sua donna, avvicinandosi pertanto maggiormente al contesto del c. 11.

Nei versi 5-7 ho riscontrato diversi stilemi catulliani: un'eco del c. 11, vv. 17-18 (*cum suis vivat valeatque moechis / quos simul complexa tenet trecentos*) e del c. 78, 1, 3, 5 per l'anafora in *incipit* del nome *Gallus*, anche se mi sembra che Bruni nei versi 5 e 6 abbia voluto riprodurre lo stile di Catullo 3, 3-4 (*Passer mortuus est meae puellae, / passer, deliciae meae puellae*), poiché oltre all'anafora in *incipit* di valore enfatico dell'oggetto di cui il poeta parla con un interlocutore fittizio (infatti sia Catullo che Bruni si rivolgono al passero e alla donna in terza persona), troviamo il parallelismo in clausola di due termini etimologicamente connessi *impie / impudica*.

<sup>64</sup> ADAMS (1982) 12.

<sup>65</sup> Il THLL, vol 8, col. 0787-1332, pag. 1324 afferma che il termine *moechus / -a* si attribuisce a chiunque si comporti come un adultero giacendo con chi non è regolarmente suo sposo o sposa: "si femina moecha est habens virum concubendo cum eo, qui vir eius non est, etiam si ille non habeat uxorem, profecto -us est et vir habens uxorem concubendo cum ea, quae uxor eius non est, etiam si illa non habeat virum".

<sup>66</sup> CATVLL. 16, 8-9 (*si sunt molliculi ac parum pudici / et quod pruriant incitare possunt*). Anche Marziale attribuisce la stessa funzione alla sua poesia in 11, 16 e 3, 69 o in particolare I, 35 (*Versus scribere me parum seueros / nec quos praelegat in schola magister, / Corneli, quereris: sed hi libelli, / tamquam coniugibus suis mariti, / non possunt sine mentula placere. / Quid si me iubeas thalassionem / uerbis dicere non thalassionis? / quis Floralia uestit et stolatum / permittit meretricibus pudorem? / Lex haec carminibus data est iocosis, / ne possint, nisi pruriant, iuuare. / Quare deposita seueritate / parcas lusibus et iocis rogamus, / nec castrare uelis meos libellos: / Gallo turpis est nihil Priapo*).

<sup>67</sup> ADAMS (1982) 133.

In questo modo l'umanista avrebbe variato rispetto al modello sostituendo l'epifora *puellae* con una figura etimologica nel penultimo piede del verso. Inoltre, la *iunctura Galla me* richiama i cc. 83, 1 (*Lesbia mi*) in *incipit* e 92, 1 in cui troviamo *Lesbia mi* sempre in posizione incipitaria e 2 (*da me; Lesbia me*), dove l'anafora di *me* accentra l'attenzione sul poeta. L'uso del verbo *fallere* unito all'avverbio *impie* pare evocare lessicalmente il c. 30 in particolare i versi 3 e 4 (*iam me prodere, iam non dubitas fallere, perfide? / nec facta impia fallacum hominum caelicolis placent*), in cui Catullo depreca la violazione della *fides* da parte dell'amico Alfeno, utilizzando quel lessico dell'*amicitia* che Ross<sup>68</sup> riconosce parte fondante della cultura latina sia nei rapporti d'amore che d'amicizia. Il contesto del tradimento di un legame da parte dell'amata è condiviso da Brunì, che infatti definisce la donna *impudica*<sup>69</sup>, priva di *pudicitia*, concetto ampiamente ribadito nei versi 9 (*nec videre pudet*<sup>70</sup> *diem atque lucem*), 12 (*impudentia*), 21-22 (*nec ora / munda*)<sup>71</sup>, 24 (*nec mundo pede nec manu pudenti*)<sup>72</sup>, 25 (*tuum pudorem*<sup>73</sup>: usato in senso ironico come nel v. 32), 29 (*pudore misso*), 30 (*nimum impudica mecha*), 32-33 (*Salve Penelope et pudica Dido / ac*<sup>74</sup> *Lucretia castitatis instar!*)<sup>75</sup>; 43-44 (*neque iam tenetur ullo / pudore in patria*

<sup>68</sup> ROSS (1969) 83 ss.

<sup>69</sup> In Catullo l'aggettivo ricorre una sola volta con valore di sostantivo in c. 29, 2 e 10. Al contrario l'aggettivo *pudicus* ricorre 6 volte in c. 76, 24 (in relazione a Lesbia, di cui il poeta lamenta l'incapacità di essergli fedele); c. 21, 12 (carne dedicato allo stesso Aurelio del c. 15, che tenta di insidiare l'amato Giovenzio e quindi con lo stesso intento invettivo); c. 16, 4 e 8 (in questo caso in riferimento alla sua poesia, segnalato infatti l'apparente antitesi attraverso la litote *-parum pudicum-* del v. 4 *molliculi ... pudicum* e il *castum ... pium poetam* del v. 5); c. 42, 24 *Pudica e proba* in antitesi con *moecha putida* del v. 19; c. 110, 5. Pertanto, mi sento di poter affermare che i carmi citati rappresentino un bacino di ispirazione per gli endecasillabi bruniani.

<sup>70</sup> Il verbo *pudet* ricorre in Catullo una sola volta nel c. 6, 5 *hoc pudet fateri*.

<sup>71</sup> In Catullo ho riscontrato 3 occorrenze dell'aggettivo *mundus* in contesti parodici nel suo grado comparativo, per accrescerne il valore denigratorio: c. 23, 18 (dove ricorre anche il sostantivo *munditiam*) e c. 97, 3 e 4. Significativa anche la ripetizione dell'aggettivo in poliptoto, secondo l'uso catulliano di enfatizzare il concetto.

<sup>72</sup> In Catullo il verbo *pudeo* ricorre 2 volte sempre in contesti parodici: c. 6, 5 (*hoc pudet fateri*) e c. 15, 2 (*Veniam peto pudentem*). Nel c. 15 la *pudicitia* diventa una parola chiave, poiché viene marcata l'insistenza su tale sfera semantica nel v. 4 *castum*, nel 5 *pudice* e nel 13 *pudenter*: il poeta cerca di proteggere l'amato Giovenzio dai corteggiamenti impudichi di uomini adulti, che sono soliti frequentare le piazze proprio per molestare *pueri liberi*, ovvero *ingenui* (come si evince dai vv. 7-8), una colpa vergognosa, v. 15 (*tantam ... scelestae, culpam*) diffusa nella Roma repubblicana: si veda a tale proposito CANTARELLA (2020<sup>4</sup>) 157.

<sup>73</sup> *Pudor* ricorre solo una volta in CATVLL. 61, 79 *tardet ingenius pudor*. L'aggettivo *ingenius* significa innato, nativo, nato da genitori liberi, in opposizione a *libertinus* e di conseguenza « digne d'un homme libre, franc, ingénu », cfr. ERNOUT-MEILLET (2001) 271.

<sup>74</sup> Per il ricorso bruniano alle congiunzioni *ac / atque* e *nec / neque*, stilemi catulliani, si veda ROSS (1969) 45-46.

<sup>75</sup> Sottolineo l'uso nell'apostrofe del connettivo *ac*, che crea un legame tra un verso e l'altro e quindi tra *Dido* e *Lucretia*, oltre a enfatizzare l'allitterazione della *c* e l'assonanza della *a*. Effetto di aulicità amato da Catullo come rilevato da ROSS (1969) 26 ss. Possono costituire eco di questa apostrofe i carmi 31, 12 e 67, 1-2.



*provintiaque*). I versi 20-24, 44-45 sono chiara eco del c. 43<sup>76</sup>, di cui ho rilevato ripresi diversi stilemi e il lessico stesso, anche se il tono di Bruni si orienta maggiormente nel denigrare l'*impudicitia* di Galla e varia retoricamente l'enumerazione, creando un chiasmo allitterante e assonante nel v. 24 e unendo i versi 23-24 attraverso l'*enjambement*. Nei versi 32-33 segnalo un'apostrofe antifrastica a Galla attraverso l'enumerazione di donne del mito famose per la loro *pucliticia* e la loro *castitas*<sup>77</sup>. L'apostrofe ricorda il c. 31, 12<sup>78</sup>, e soprattutto il 43,1 per il comune tono parodico. Inoltre, vista l'enfasi attribuita all'*impudicitia* di Galla e al tradimento dell'*amicitia*, come non ricordare anche il carne catulliano 110 ad Aufillena?<sup>79</sup> Questa ricorrenza lessicale mi pare essere espressione del *mundus significans*<sup>80</sup> dei due poeti: per Catullo il lessico dell'*amicitia* rispecchia la terminologia, quasi tecnica, dei gruppi politici e delle alleanze politiche a Roma, che viene traslata in un contesto amoroso; per il poeta aretino il tradimento di un legame d'amore con altri uomini manifesta l'assenza di pudore della donna e il suo comportamento deve essere stigmatizzato per suscitare vergogna nella stessa. Non si può non pensare che, pur nell'intento di un giovane Bruni di sperimentare il genere dell'invettiva gareggiando con il suo modello, comunque l'influenza di una educazione cattolica possa avere avuto un certo peso. Resta il fatto che il gioco lessicale sull'*impudicitia* di Galla potrebbe essere stato ispirato proprio dal Catullo del c. 42 che conclude il suo componimento con *Pudica et proba* in antitesi con *Moecha putida*, ribaltamento dovuto alla necessità di mutare *ratio modusque* per persuadere la donna a restituirgli i suoi *codicillos*.

Si può notare ancora che il bruniano *impie* (v. 5) risulta in perfetta assonanza e consonanza fonica con l'aggettivo *impudica* del verso successivo, manifestando pertanto sia l'influenza catulliana sia quella oraziana, poiché mi suggerisce l'idea che la scelta di Bruni di collocare le due parole in una posizione perfettamente simmetrica tra due versi sia espressione dello stile oraziano, come si può riscontrare in e. g. c. I, 9, vv. 3-4 (*geluque / ... acuto*), vv. 7-8 (*quadrimum Sabina / ... merum diota*: in questi versi 4 parole sono in simmetria tra loro), vv. 20-21 (*latentis proditor intumo / gratus puellae risus ab angulo*: dove *latentis* è simmetrico a *puellae*, *proditor* a *risus* e *intumo* a *angulo*). Stessa simmetria di matrice oraziana si coglie anche nella successiva invocazione agli dei dei versi 5 e 6 (*o superi... pro superi*).

<sup>76</sup> Tuttavia non si può escludere che il Bruni volesse imitare anche il c. 15, endecasillabo, dove il campo semantico del *pudor* è dominante nel componimento: v. 2 *pudentem*, 5 *pudice*, 13 *pudenter* tutti in clausola. Carne in cui oltre al *pudor* ricorre, per amplificare la colpa di Aurelio, il *furor*, la *mala mens* e l'aggettivo *scelestes* (come nello stesso Bruni).

<sup>77</sup> Concetto enfatizzato nei successivi tre versi in cui il tono si fa ancora più marcatamente ironico coinvolgendo la sfera divina, la dea vergine per eccellenza, Diana, e le vestali, sacerdotesse addette alla custodia del fuoco sacro, per cui la verginità rappresenta uno stato sacrale. Attraverso l'ironia l'invettiva diventa ancora più graffiante e il tradimento della *fides* ancora più blasfemo.

<sup>78</sup> Solo dal punto di vista formale, poiché il contesto è totalmente diverso.

<sup>79</sup> Un'ulteriore spia dell'imitazione di questo carne potrebbe essere l'anafora in *incipit* del nome della donna: c. 110, 1 (*Aufillena, bonae... amicae*) e 6 (*Aufillena, fuit*), come l'anafora di *Galla* dei vv. 5-6.

<sup>80</sup> GREENE (1980) 38.

In Catullo l'invocazione agli dei con l'interiezione è presente come si è visto solo in c. 76, 17 e 26, invece ne ho riscontrato 3 occorrenze senza interiezione in carmi di tono parodico: c. 14, 12 (*di magni*), c. 53, 5 (*di magni*) e ancora nel c. 109, 3 (*di magni*). La *iunctura Proh superi* ricorre in Ovidio *trist.* 1, 2, 59 e in *met.* 6, 472. *Proh* non ricorre mai nei versi catulliani<sup>81</sup>, così come *superi*; non sono attestate occorrenze dell'invocazione *o superi* o *proh superi* in Marziale; nell'opera virgiliana essa ricorre solo due volte: senza interiezione in *Aen.* 6, 871 (*superi*) e con interiezione in *Aen.* 8, 572 (*o superi*) e quindi solo in un contesto epico; in Orazio ricorre soltanto in *carm.* 4, 7, 18 (*di superi*)<sup>82</sup> senza interiezione: proprio il carme che sappiamo essere tra i più imitati ed amati nel Rinascimento. Mi sembra che l'anafora dell'invocazione agli dei del cielo nei versi bruniani, vista la natura particolarmente aulica dell'espressione, atta a contesti di stile sublime, accresca l'invettiva all'*impudicitia* della donna amata e quindi la gravità del tradimento. Procedimento che del resto ho mostrato essere adottato spesso in Catullo nel trasferire un lessico proprio dell'epica a un contesto parodico-invettivo, per amplificarne la carica denigratoria<sup>83</sup>. Anche con questa scelta lessicale e stilistica Bruni ha emulato il modello classico rielaborandolo in risposta ai suoi fini.

Si può ancora rilevare l'innegabile influenza del c. 42 sulla stesura degli endecasillabi bruniani nell'espressione del v. 13 (*mecha turpis*)<sup>84</sup>, ripresa del catulliano verso 3, variato in *moecha putida* ai vv. 11-12, 19-20, o negli appellativi offensivi dei vv. 14-18 (CATVLL. vv. 9, 13), che però in Bruni acquisiscono un maggior rilievo e un più incisivo effetto denigratorio, poiché occupano cinque versi ellittici attraverso un'enumerazione<sup>85</sup> in climax ascendente con il chiasmo iniziale del v. 14 e la conclusione in omoteleuto dei due comparativi *putidior lutosiorque*. Questa clausola è modellata su uno stilema catulliano ricorrente in clausola quattro volte negli

<sup>81</sup> ERNOUT-MEILLET (2001) 537: *prō* e *proh* in cui l'*h* serve solo per indicare la lunga, è un'esclamazione che marca lo stupore o l'indignazione. Si impiega in modo assoluto o con un vocativo o un accusativo; *prō* forse è imitazione del greco  $\rho\omicron\upsilon$  seguito dal genitivo. Ritengo di particolare interesse segnalare che la stessa espressione *proh superi* è presente in epoca umanistica nei *carmina* di L. Ariosto I, 15, 16 (*quamque magis referat saevum, crudele, nefandum, proh superi! est illi tam mage habenda fides*); in P. Bembo *Carmina* 1, 19, 1; in F. Petrarca *Africa* 4, 385 (*proh superi*) e in 7, 578 (*o superi*) e in C. Landino *Xandra* 1, 3, 5: *superi* senza interiezione.

<sup>82</sup> Orazio preferisce la formula completa espressa dal sostantivo unito al suo aggettivo *di Superi* che indicano «des dieux d'en haut» par opposition à *di Inferi*: ERNOUT-MEILLET (2001) 668.

<sup>83</sup> Inoltre sia l'invocazione agli dei, sia il sentimento di tradimento nutrito dal poeta a seguito dell'*impudicitia* della donna conferma il richiamo al c. 76.

<sup>84</sup> Il sostantivo ricorre anche al v. 30 (*impudica mecha*): dell'aggettivo ho riscontrato una sola occorrenza in Catullo, sempre nel c. 29, 2, usato in senso sostantivale (*nisi impudicus et vorax et aleo*).

<sup>85</sup> Stilema che ho rilevato essere di impronta catulliana: *cfr.* c. 5, 7-10, c. 11, 5-9 (laddove però in Catullo è presente un'anafora di *deinde* e di *sive* per enfatizzare l'enumerazione), c. 23, 1-2 e 9-11 (con anafora del *neque* e del *non*); c. 25, 1-4 (anafora del *vel*); c. 34, 10-12; c. 39, 10-13 (anafora di *aut*); c. 43, 1-4 (con anafora del *nec*), c. 55, 15-16 (enumerazione di verbi all'imperativo presente); c. 62, 63 e 69; c. 63, 63-65 (il patetico pianto di Attis con l'anafora di *ego* e *mihi*) e 91; c. 64, 186-187 (con l'anafora di *omnia*) c. 68, 34-35; c. 86, 1-2; c. 114, 3 e c. 115, 5, i due carmi risultano complementari in stile e argomento.

endecasillabi e due volte nei distici elegiaci. Negli endecasillabi segnalo la coincidenza metrica del terzo piede che va a cadere sia in Catullo che in Bruni tra l'ultima sillaba del primo aggettivo e la prima sillaba del secondo: c. 9, 11 (*laetius est beatusve*); c. 13, 10 (*suavius elegantiusve est*); c. 38, 4 (*minimum facillimumque est*)<sup>86</sup>; c. 45, 15 (*maior acriorque*) clausola di endecasillabo<sup>87</sup>. Negli epigrammi la clausola con doppio comparativo appare nel pentametro e presenta al centro dei due aggettivi la congiunzione *et* per ragioni metriche, in quanto elemento necessario per formare la prima sillaba lunga del secondo dattilo: c. 72, 6 (*vilior et levior*); c. 97, 4 (*mundior et melior*).

Bruni però si distacca dal modello poiché utilizza l'enumerazione in riferimento alla donna amata per enfatizzare la sua *impudicitia*, mentre questo stilema in Catullo non è mai usato in senso denigratorio verso Lesbia. Enumerazione ed anafora che l'umanista riprende nei vv. 21-24, mentre nei vv. 14-18 preferisce l'incalzante ritmo degli appellativi denigratori, che in questo modo sembrano gridati.

I vv. 14-18 presentano una varietà di appellativi, che in alcuni casi riportano il lessico osceno in altri semplicemente sono perifrasi allusive<sup>88</sup>. L'anafora in *incipit* di *scortum* ... *scorto* (vv. 14 e 18) risulta assonante e allitterante anche con *sordido*, nella stessa posizione metrica del v. 17: tale parola ricorre in Catullo 2 volte sotto forma di diminutivo nel c. 10, 3 (*scortillum*) e nel c. 6, 5; *putidum lupanar* fonde le espressioni del c. 42, 11 (*moecha putida*) e 13 (*lupanar*); *stabulum* ricorre una sola volta in Catullo 63, 53 nel suo senso proprio. Gli appellativi usati da Bruni richiamano la tendenza frequente in latino e poi nelle lingue romanze di utilizzare metafore allusive dei genitali o meglio dell'uso sfrenatamente sessuale di essi attuato<sup>89</sup>.

Di particolare rilievo fonico è il chiasmo dominante in questi versi degli endecasillabi bruniani: nel v. 14 dove i due aggettivi in posizione centrale hanno lo stesso numero di sillabe, condizione che si ripete nel v. 15<sup>90</sup>, con un'interessante variazione tra i due elementi a cornice del verso che non si richiamano per numero sillabico o per connessione morfologica ma per sfera semantica (*publice* ... *gentis*); i vv. 17-18 sono dominati da un unico chiasmo in *enjambement*<sup>91</sup> in cui ai due estremi l'*incipit* del v. 17 (*sordido*) e l'*excipit* del v. 18 (*putidior lususiorque*) sono dominati dagli aggettivi allitteranti e assonanti tra loro e nella parte centrale il sostantivo *scorto* in *incipit* del v. 18 preceduto e rafforzato nel suo aspetto denigratorio dal genitivo *meritorie taberne*, in più il ritmo del verso è rallentato dalle parole plurisillabiche come

<sup>86</sup> Si noti in questi ultimi due carmi che la sinalefe conclusiva ingloba il monosillabo *est* nel c. 13 nell'esasillabo e nel c. 38 nel pentasillabo e comunque in entrambi i casi le parole plurisillabiche presentano l'enclitica (-ve e -que).

<sup>87</sup> Questa clausola sembra rispecchiare maggiormente la scelta di Bruni dell'aggettivo in -ior.

<sup>88</sup> Nei vv. 15 (*Publice stabulum*), 16 (*vas urinae olidum, cloaca gentis*), 17 (*sordido meritorie taberne*).

<sup>89</sup> In questo caso Bruni utilizza metafore che alludono a contenitori *Vas urine* (v. 16) e alla profondità del ventre, allusiva della voracità sessuale della donna: *vorago penum* (v. 16), cfr. ADAMS (1982) 85-89.

<sup>90</sup> Infatti si noti che la seconda parola, *stabulum*, si fonde in aferesi con *et*.

<sup>91</sup> Ho trovato un altro chiasmo in *enjambement* nei vv. 21-22: *pares oculos... ora / munda*.

nel catulliano c. 50, 8. Infine l'omoteleuto di *putidum ... stabulum ... olidum ... penum* accresce l'enfasi dell'enumerazione.

Il chiasmo in *enjambement* in più con forte allitterazione dei vv. 17-18 (*sordido meritorie taberne / scorto*, è stilema catulliano come segnale e. g. in c. 4, 6-7 *negat minacis Adriatici / negare*<sup>92</sup>, c. 5, 2-3 *rumoresque senum severiorum / omnes*<sup>93</sup>, c. 6, 9-10 *pulvinusque peraeque et hic et illic / attritus*<sup>94</sup>, c. 11, 15-16 *pauca ... meae puellae / non bona dicta*, c. 14<sup>b</sup>, 1-2 *qui...mearum ineptiarum / lectores*, 15, 1-2 *tibi me ac meos amores, / Aureli*, c. 32, 10-11 *iaceo et satur supinus / pertundo*, c. 34, 5-6 *Maximi / magna progenies Iovis*, 13-14 *tu Lucina dolentibus / Iuno dicta puerperis*, c. 36, 6-7 *electissima pessimi poetae / scripta*, c. 60, 4-5 *vocem in novissimo casu / contemptam*. Tutte le occorrenze risultano concentrate nei polimetri, mentre sono assenti nelle altre due parti del *liber*. È evidente la funzione che la posizione in *enjambement* assume di esaltare il concetto espresso soprattutto tra la fine e l'inizio del verso, come mostra il c. 4 riguardo all'impossibilità di negare la fama acquisita dal *phasellus* attraverso l'anafora in poliptoto del verbo *negare* ripetuto in posizione incipitaria dei due versi successivi oppure il c. 5 riguardo ai pettegolezzi dei vecchi troppo austeri.

L'elenco degli impropri si conclude con tre domande retoriche *Ten ego aspiciam? Te amare possim? Bella tu amplius mihi videre ... ?* Evocative del c. 8, 15-18 *quae tibi manet vita? Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?*<sup>95</sup> *Quem nunc amabis? Cuius esse diceris? Quem basiabis? Cui labella mordebis?* e comunque stilema frequente nel *liber* catulliano<sup>96</sup>. Ritengo che questi versi (14-18) siano espressione di una particolare abilità emulativa per il ribaltamento semantico attuato dall'umanista nell'utilizzo di un ricorrente procedimento stilistico catulliano.

L'effetto denigratorio è rafforzato nel carne di Bruni attraverso il ricorso agli stilemi cari a Catullo per questo scopo ovvero comparazione, indeterminazione e ripetizione, infatti oltre al v. 18 ho rilevato altre occorrenze di comparativi nel v. 20 (*amplius*) e 22 (*prius*); di pronomi indefiniti nel v. 37 (*nil*), nel v. 43 (*ullo*) e nel v. 47 (*alios nil*)<sup>97</sup>; di ripetizioni nei vv. 5-6 (*Galla ... superi*), nel v. 9 (*nec videre pudet diem atque lucem*) ripreso al v. 48 e variato in *Desine aspicere ac videre lucem* nel v. 12 e 21 *ora* in clausola e in *enjambement* nel v. 21, nei vv. 22 e 24 (*munda ... munda*),

<sup>92</sup> È evidente la pregnanza di questo chiasmo per il poliptoto dei due estremi e per l'allitterazione e l'assonanza tra i termini che lo costituiscono.

<sup>93</sup> Chiasmo con forte iperbato che unisce in *incipit* dei due versi i due estremi e sempre allitterazione e assonanza tra i termini, nonché la *geminatio* sillabica del binomio in clausola.

<sup>94</sup> Il polisindeto scandisce l'enumerazione e il ritmo veloce, oltre agli omoteleuti e all'allitterazione, tutti stilemi che offrono la visione sonora del cigolio del letto e della fatica amorosa.

<sup>95</sup> Il v. 16 è evidente modello per il v. 20 di Bruni (*Bella tu amplius mihi videre*).

<sup>96</sup> Si veda e. g. cc. 43, 6-7; 60, 1-5; 76, 10; 77, 1-4; 107, 4-6 (in quest'ultimo caso senza interrogativa retorica) per citare solo alcuni carmi di tema amoroso o di amicizia.

<sup>97</sup> In cui segnalo la netta antitesi tra *nos alios* e *nil* per marcare l'opposizione tra Bruni e l'amante di Galla in termini di grandezza della *mentula*, esplicitato nel v. 48. Antitesi che acquista particolare rilievo, poiché sembra creare un unico suono grazie all'allitterazione e all'assonanza.

nei vv. 25, 29 e 44 anafora in poliptoto di *pudorem ... pudore ... pudore*, nei vv. 6 e 30 (*impudica*), nei vv. 13 e 30 (*mecha*), nei vv. 38 e 46 (*mentula*). Anche la *geminatio* delle sillabe di parole vicine è stilema ricorrente in Catullo<sup>98</sup> e sembra che Bruni lo riproduca nei vv. 14-18, ripetendo la sillaba iniziale *pu-*, così da creare un effetto fonico unitario tra i versi e accrescere l'aspetto denigratorio degli appellativi rivolti a Galla.

L'espressione bruniana *mechos mihi clanculum trecentos*<sup>99</sup> del v. 7 è senza dubbio plasmata sul catulliano c. 11, 17-18 (*cum suis vivat valeatque moechis, / quos simul complexa tenet trecentos*), laddove però Bruni sceglie il verbo *pretulit* per indicare la preferenza della donna, assente in Catullo, che invece adotta il verbo *praepono* con il dativo in c. 81, 5 (*quem tu praeponere nobis*) e c. 47, 4 (*verpus praeposuit Priapus ille*). *Praetulit* ricorre invece in Marziale, in contesti simili in *epig.* 3, 93, 26; 5, 61, 9; 6, 40, 1-2; 7, 69, 7; con allusione a Catullo 10, 78, 15-16 (*Nec multos mihi praeferas priores, / uno sed tibi sim minor Catullo*); 12, 49, 6. In questo caso pertanto la scelta dell'umanista del verbo *praefero* al posto di *praepono* potrebbe essere stata influenzata dalla mediazione di Marziale.

La ripetizione bruniana dell'espressione *videre lucem* con *variatio* dei vv. 9 (*nec videre pudet diem atque lucem*) e 49 (ultimo verso del carme: *Desine aspiciere ac videre lucem*) sembra evocare la clausola del c. 50, 12 (*cupiens videre lucem*) accentuata da Bruni nel v. 9 tramite il ricorso all'anafora del *nec* seguito da consonante<sup>100</sup> e nel v. 49 dall'imperativo in *incipit*, che dal punto di vista formale sembra eco del c. 73, 1 (*Desine ...*)<sup>101</sup>, ma potrebbe richiamare il *desinas ineptire* di c. 8, 1 (visti i frequenti echi a questo carme negli endecasillabi bruniani) oppure alludere alla pregnanza semantica di "smettita di ..." in carmi di contesto più invettivo quali il c. 21, 12 (*Quare desine*), il c. 23, 26-27 (*Et sestertia quae soles precari / centum desine*), il c. 69, 10 (*aut admirari desine*), il c. 103, 3-4 (*desine, quaeso, / leno esse*). In questo modo il poeta aretino crea nel verso conclusivo degli endecasillabi un innalzamento

<sup>98</sup> Cfr. c. 4, 25-26; c. 5, 2; c. 11, 6; c. 13, 13-14 (*olfacies ... faciant, Fabulle*, ripetizione che enfatizza il bisogno di essere "tutto naso" per sentire meglio il profumo); c. 15, 9, 13; c. 29, 16-17; c. 15, 9 (molto particolare perché ripete l'ultima sillaba di una parola e la prima della successiva *metuo tuoque*), 13; c. 28, 1; c. 34, 17-18; c. 35, 3, 18; c. 36, 1, 20; c. 56, 3, 5; c. 59, 1; c. 61, 126, 155-156, 204; c. 62, 12-15; c. 63, 24, 31, 37, 44, 76, 86; c. 64, 5-6, 28-29, 43-44, 69-70, 92, 133, 200-201, 262, 297; c. 66, 80; c. 67, 45-46; c. 68, 90, 98, 128, 137, 143; c. 78<sup>b</sup>, 1 e 2, c. 81, 6; c. 99, 4; c. 110, 4; c. 110, 1.

<sup>99</sup> *Clanculum* è avverbio ricorrente nella commedia e Prisciano *gramm.* III, 51, 21 lo definisce diminutivo di *clam* (si veda ThLL, vol 03, col. 0749-1444, pag. 1260. Non ricorre mai in Catullo).

<sup>100</sup> Cfr. ROSS (1969) 26 ss: *nec* seguito da consonante secondo l'uso catulliano, come per *neque* davanti a vocale nei vv. 37 e 43 (anche se nel primo caso ci troviamo di fronte a una *h* e nel secondo a una *i* semivocalica). L'anafora del *nec* si riscontra anche nei versi 21-24. Rilevo l'eccezione di *nec ora* (*nec* davanti a vocale), che però sembra motivata sia dal richiamo del v. 12 *impudentia ... ora* sia, soprattutto, dal c. 43 di Catullo su cui sono modellati i quattro versi bruniani: *nec minimo puella naso / nec bello pede nec nigris ocellis / nec longis digitis nec ore sicco / nec sane nimis elegante lingua*. La scelta bruniana di *nec ora / munda* con l'*enjambement* e lo stesso ritmo sillabico risulta di sicura efficacia fonica e retorica poiché crea un legame allitterante e assonante tra i versi dell'interrogativa.

<sup>101</sup> Con ribaltamento dell'uso catulliano in quanto Bruni lo riferisce alla donna traditrice.

di stile, attraverso un augurio di morte nascosto in una perifrasi di enfasi aulica, stabilendo pertanto un richiamo a cornice dei versi iniziali<sup>102</sup>. Inoltre, il poeta aretino abbraccia uno stilema catulliano, che riveste un ruolo importante nell'urbana tendenza neoterica, adottando altri connettivi come *ac* e *atque*: nel v. 49 *ac* funge da legame tra i due emistichi del verso ed enfatizza così la coppia di verbi in posizione centrale e chiastica. Ho rilevato lo stesso procedimento nel v. 9 in cui il connettivo *atque*, seguito da consonante, lega i due sostantivi in omoteleuto e mantiene il ritmo bisillabico dominante nel verso<sup>103</sup>.

Il v. 49 offre un altro spunto di riflessione riguardo all'uso di *aspicere*, che Bruni ripete nel v. 19: esso aggiunge rispetto a *videre* una connotazione morale, poiché alla percezione visiva si aggiunge la consapevolezza intellettuale<sup>104</sup>, inoltre mi risulta pregnante che la simmetria con il verbo *amare* del v. 19, *ten ego aspiciam? te amare possim?*, è presente anche in Catullo in c. 65, 11 *aspiciam posthac, at certe semper amabo*, ripresa che potrebbe non essere casuale vista la presenza anche dell'antitesi *ego te* in c. 65, 10. La *iunctura* in clausola del verbo servile *possum* preceduto dall'infinito ricorre frequentemente in Catullo: c. 5, 4 e 12; c. 6, 3; c. 10, 23; c. 16, 9; c. 23, 4 e 23; c. 109, 3; con anticipazione del verbo servile in c. 73, 2 *posse putare pium*, c. 76, 7 *dicere possunt* e in c. 96, 2 *accidere... dolore potest* (significativo l'iperbato in *incipit* ed *excipit* di verso), c. 98 3-4 *possis / culos et crepidas lingere carpantinas* (verbo servile in clausola e infinito nel verso successivo in posizione centrale e allitterazione degli accusativi che da esso dipendono); c. 107, 4 *dicere quis poterit*; con inversione dell'ordine e anticipazione della formula rispetto al complemento allitterante con l'infinito in c. 116, 2 *possem mittere Battiadae*. In Bruni ho evidenziato due occorrenze al v. 19 *te amare possim* e 40 *qui rabiem domare possunt*.

I versi conclusivi del carne sembrano alludere al c. 115 di Catullo, dove ironicamente viene enfatizzata la grandezza di una *mentula magna minax* (v. 8), verso che è espressione di una frequente tendenza della letteratura latina di porre attenzione alla misura dei *genitalia*, preoccupazione che riflette orgoglio, ammirazione e invidia<sup>105</sup>. Del resto tale spavalda ostentazione è tipica di ambienti goliardici prettamente maschili, potremmo dire riscontrabile in qualsiasi epoca. Nei suoi versi Bruni riprende un

<sup>102</sup> Mesciolanza di stili, parodico e aulico, tipico dell'uso catulliano, per enfatizzare ulteriormente la carica invettiva dei versi.

<sup>103</sup> Per un approfondimento dell'analisi dei connettivi *ac / atque* nel *liber* catulliano si veda Ross (1969) 26 ss.

<sup>104</sup> ERNOUT-MEILLET (2001) 639, sotto la voce *\*specio*.

<sup>105</sup> Si veda ADAMS (1982) 77-79 per gli esempi delle occorrenze testuali. Inoltre spesso si attua un rovesciamento ironico con funzione denigratoria: "Admittedly admiration for the size of the *mentula* is usually ascribed to homosexuals or women, but male writers rarely express comparable admiration for the *cunnius*", pag. 78, poiché diventa un modo per amplificare la passività sessuale dell'uomo, che non scegliendo il ruolo attivo perde la sua virilità e pertanto va biasimato. Un rovesciamento parodico della funzione sessuale maschile, di cui i genitali rappresentano fonte di orgoglio. Essendo, poi, una società prettamente focalizzata sulla centralità dell'uomo i *pudenda* femminili non suscitano lo stesso interesse di quelli maschili. Per un approfondimento sul tema dell'omosessualità nel mondo antico si veda CANTARELLA (2020<sup>4</sup>).

tema caro al panorama latino, forse solo con l'intento di gareggiare con il modello o forse per richiamare un contesto erotico-sessuale sempre attuale, nel momento del confronto di due uomini a fronte di un tradimento, giustificato dalla grandezza dei genitali del "vincitore". Tutto ciò sarebbe coerente con il momento giovanile e goliardico della vita del Bruni, in cui sarebbero nati questi endecasillabi. Mi pare in ogni caso una resa stilistica e lessicale che ha sortito un efficace funzione connotativa.

Il v. 10 (*Surgite, endecasyllabi, repente*) è calcato sul c. 42, 1 (*Adeste, hendecasyllabi, quot estis*), 10 (*Circumsistite eam et reflagitate*), 18 (*conclamate iterum altiore voce*). Inoltre segnalo che l'imperativo del v. 13 (*clamate! Audiat ista mecha turpis*) evoca sia il suddetto v. 18 del c. 42, sia i vv. 15-16 del c. 11 (*pauca nuntiate meae puellae / non bona dicta*).

I versi 38-39 sembrano evocare il triangolo amoroso del c. 51: una sorta di fenomenologia della reazione della donna di fronte al suo amante attraverso un'ambientazione erotica che ne ribalta pertanto la pateticità: in particolare è evidente il richiamo ai versi 7-12 che raffigurano l'annientamento dei sensi nell'amante preso dal fuoco d'amore, immortale modello della lirica cortese nei secoli successivi. La situazione nei versi di Bruni è ribaltata, poiché viene descritta la reazione della donna di fronte alle doti sessuali dell'amante e il terzo osservatore, Bruni stesso, si trova in una condizione completamente opposta a Catullo: anziché sentirsi prossimo alla morte per la dominante passione d'amore, avverte il suo senso di inferiorità rispetto al barbiere aretino (*recte nos alios nil esse ducis / quos tanta inguina haud habere nosti*).

Nel v. 28 (*tonsorem tuum adusque ventitabas*) ho rilevato l'uso della preposizione *adusque*, normalmente seguita dall'accusativo, qui in anastrofe per porre in enfasi l'*amicum*. Non ricorre mai né in Catullo né in Marziale né in Virgilio. Il frequentativo *ventitabas* ricalca il c. 8, 4 (*cum ventitabas quo puella ducebat*) e in entrambi i contesti marca la frequenza con cui la donna accedeva alla casa dell'amante.

L'invocazione ai parenti di Galla nei vv. 41-42 (*Agnati, quibus imminet propinque / cura, quid facitis?*), evoca il c. 41, 5-6 (*Propinqui, quibus est puella curae, / amicos medicosque convocate*), dove ho rilevato l'unica occorrenza nel *liber* di *propinqui*. *Agnati* non ricorre mai in Catullo e nemmeno in Marziale, infatti risulta attestato soprattutto in prosa<sup>106</sup>. Pertanto in questo verso Bruni, dando prova di uno spiccato senso emulativo, rimanda al sostantivo catulliano nell'avverbio *propinque*, creando un'allusività lessicale con il testo del suo modello, ma accrescendo l'enfasi sulla *cura* che i parenti devono avere di Galla per la vicinanza affettiva che li lega, ribadita da *agnati* e *propinque*.

I versi 41-44 che esortano i parenti della donna amata perché pongano fine alla sua *impudicitia* presentano un lessico caratterizzante il *furor*: *rabiem*, *furit*, *effrenis*.

<sup>106</sup> Come si può vedere in ThLL vol. 01 col 0725-1410, pag. 1348. Anche per quanto riguarda l'uso di *propinqui* il termine tende ad essere preferito in prosa, come ho potuto riscontrare dalle numerose occorrenze e. g. in CIC. e CAES. ed indica il "vinculum quo homo homini vel deo iungitur. Affinitate, cognatione" (ThLL vol. 10. 2. 2. col. 1971-2798, pag. 2022).

In Catullo segnalò 3 occorrenze di *rabiem* nel c. 63, 4 (*furenti rabie*), 44 (*rapida ... rabie*), 57 (*rabie fera*) per rappresentare il *furor* di Attis, del verbo *furo* in c. 64, 124 e 254 per delineare il *furor* di Arianna e delle Baccanti e nel citato v. 4 del c. 63 in unione a *rabie*. Mentre l'aggettivo *effrenus* non ricorre mai in Catullo, mentre ricorre in Ovidio *met.* 6, 465 *effreno ... amore*, a segno della cieca libidine che assale Tereo, e in Virgilio *georg.* 3, 382 *gens effrena*. Attraverso questi ricorsi lessicali Bruni potenzia abilmente il ritratto denigratorio di Galla, che come una baccante, posseduta da un follia sfrenata, si dedica agli atti più osceni.

Interessante spunto di riflessione suscita il v. 45 (*O Tonsoris amica sordidosi*), in cui l'umanista inserisce un ἄπαξ nella scelta dell'aggettivo, poiché in latino è attestato solo *sordidus* (che ritroviamo nel v. 17: *sordido meritorie taberne*), di cui si ha un'occorrenza in Catullo in 12, 5 (*quamvis sordida res et invenusta est*). Probabilmente Bruni ha voluto creare un suono assonante con il sostantivo *tonsoris* e forse coniare un attributo in *-osus*<sup>107</sup>, di cui è frequente il ricorso nel *liber* catulliano sia per ragioni metriche, poiché costituenti parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca ideali per la fine del verso endecasillabo, sia per ragioni stilistiche, al fine di arricchire i carmi di una *urbanitas* di carattere prettamente neoterico.

## CONCLUSIONI

L'analisi stilistica svolta mostra che gli endecasillabi di Bruni non sono un *pastiche* ossia una mera *contaminatio* di testi classici, in particolare di Catullo, ma un'accurata *imitatio / aemulatio* dello stile catulliano, atta a produrre l'effetto di un'esercitazione letteraria espressione del *ludus* neoterico che il poeta aretino ha sperimentato gareggiando col suo modello, come se lui stesso facesse parte di quel circolo di *poetae novi* del I secolo a.C. E perché no, come il suo maestro, forse gli endecasillabi riflettono anche qualcosa di biografico. Ogni volta che Bruni ha creato una nuova espressione traendo ispirazione da sintagmi o stilemi catulliani o ha ampliato la funzione di una *iunctura* o ripreso il principio retorico modificandolo per potenziare l'effetto invettivo, in tutti questi casi posti in rilievo nel corso del commento degli endecasillabi ritengo che si possa parlare di *aemulatio* dello stile di Catullo.

L'umanista ha recuperato il Catullo più osceno, riprendendone il lessico invettivo; ha scelto l'attacco a una donna traditrice perché gli permetteva di osare maggiormente, di rompere con la tradizione letteraria e di essere pertanto *novus* come lo era stato Catullo stesso nella sua epoca. A questo scopo l'endecasillabo era il metro congeniale.

Ha adottato gli stilemi più caratteristici del poeta neoterico quali la ripetizione, la comparazione, la diminuzione, l'indeterminazione, il chiasmo e il

<sup>107</sup> Cfr. CUTT (1936) 56.



polisillabismo al fine di enfatizzare il contenuto dei versi, così come era uso nel verseggiare catulliano. Si mostra pertanto come un attento lettore, capace di cogliere le finezze stilistiche e le *novitates* attuate dal suo modello latino. La sua abilità, però, non si arresta a questa lettura, bensì arriva a trasporre quello stile classico nella nuova lingua latina umanistica e nel suo *mundus significans*, attuando pertanto un'*aemulatio*.

La differenza più eclatante che mi pare si possa cogliere negli endecasillabi di Bruni rispetto al suo maestro risiede nel fatto che il poeta aretino insulta con impropri la donna amata per la sua infedeltà, cosa che Catullo evita: quest'ultimo non rivolge mai a Lesbia un lessico osceno, non è lei la *moecha* ma *moechi* sono coloro con cui ella si sollazza (*cf.* c. 11, 17: *Cum suis vivat valeatque moechis*)<sup>108</sup> o lo è quella donnaccia che non gli restituisce i suoi *codicillos* nel c. 42. Catullo rivolge insulti a donne che non ama, pertanto il suo lessico parodico e osceno esula dalla sfera intima e sentimentale interessando invece quella sociale, quella del mondo circostante fatto di poetastri, di approfittatori e di donne di scarse qualità. Il Catullo di Lesbia è l'amante felice per i baci e l'amore corrisposto o ferito per il *foedus* violato, per cui esorta se stesso nei suoi celebri soliloqui a smettere di amare. Bruni, al contrario, sembra nei suoi endecasillabi dare sfogo e libero spazio alle oscenità linguistiche al fine di vendicarsi del tradimento subito da Galla: il pianto e il lamento struggente viene sostituito dall'invettiva scurrile. Pertanto, il poeta italiano imita lo stile catulliano, il suo *modus poetandi* più che temi e contenuti, e per questo sceglie gli endecasillabi, in cui ritrova il Catullo sagace e spudorato del c. 16 e del 42. Tra gli stilemi adottati ritengo che il poeta aretino manifesti soprattutto la predilezione per l'enumerazione, ricorrente, come ho illustrato, nel carne 43 di Ameana, o per la ripetizione anaforica, che risulta più incalzante e più adatta per un attacco verbale. Evita infatti le ripetizioni formulari a cui, invece, il poeta veronese ricorre per marcare l'invettiva o per creare un ritornello incalzante che diverta il pubblico astante, ad esempio, nei suddetti endecasillabi (cc. 16 e 42).

Bisogna riconoscere a Bruni il merito di essere stato il primo imitatore umanista del poeta veronese, in un periodo in cui era appena stato scoperto il manoscritto di Catullo, senza, pertanto, avere contemporanei a cui ispirarsi; per questo gli si possono scusare le irregolarità metriche. Pare inaugurare quella schiera di poeti italiani che cercarono di rendere viva una poesia antica scrivendo in una lingua che non gli apparteneva per nascita proprio in un periodo in cui la letteratura vernacolare costituiva già un modello grazie alle grandi opere di Dante e Petrarca. La imitarono per recuperarne la *novitas* e la *doctrina*, ma attualizzandola e trasferendole la visione della loro modernità. Il latino si rendeva necessario per superare le diversità linguistiche che stavano dividendo l'Europa, per questo

<sup>108</sup> La Lesbia di Catullo può essere anche la *leaena* dal *fero corde*, (c. 60, 1 e 5), per la sua ritrosia e noncuranza verso l'amante sofferente. Eppure, sia che ella sia infedele sia ritrosa, Catullo non osa mai rivolgere insulti verbali: i *truces iambos* che lei lamenta esserle rivolti (c. 36, 5) non cadono mai nell'osceno.

in tutti gli umanisti si riscontra la volontà di adottare una forma latina “provvidenzialmente necessaria per fare uscire l’Italia, l’Europa dal Medioevo, parlando il linguaggio che tutti potevano ancora comprendere”<sup>109</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, James Noel (1982), *The latin sexual vocabulary*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ARNALDI, Francesco, Lucia GUALDO ROSA & Liliana MONTI SABIA (1964), *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.
- BEHAR, Roland (2015), “*Fuit obsceni plena tabella ioci: Antonio Beccadelli et le scandale de l’imitation des Anciens*”, in Nelly LABERE (ed.), *Obscène Moyen Age?*, Paris, H. Champion, Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle 80, 273-314.
- CANTARELLA, Eva (2020<sup>4</sup>), *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano, Feltrinelli.
- CONRAD, Carl (1965), “Traditional Patterns of Word Order in Latin Epic from Ennius to Vergil”, *Harvard Studies in Classical Philology* 69, 195-258.
- CUTT, Thomas (1936), *Meter and diction in Catullus’ Hendecasyllabics*, Chicago, The University of Chicago.
- ERNOUT, Alfred & Antoine MEILLET (2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- GAISSER Jullia Haig (1993), *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford Clarendon Press.
- GREENE, Thomas McLernon (1980), *The light in Troy: Imitation and discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Conn.
- GRIFFITHS, Gordon, James HANKINS and David THOMPSON (intr. and trans.) (1987), *The Humanism of Leonardo Bruni: Selected Texts*, Binghamton, NY, Medieval and Renaissance Texts and Studies-Renaissance Society of America, Medieval & Renaissance Text & Studies (Series) 46, Renaissance Text Series 10, 3-50.
- HANKINS, James (1990), “The Latin Poetry of Leonardo Bruni”, *Humanistica Lovaniensia* 39, 1-39 (20-27).
- MARIOTTI, Scevola (1974), *Cornelii Galli Hendecasyllabi* in ed. G. BERNARDONI TREZZINI *et al.* (ed.), *Tra latino e volgare: Per Carlo Dionisotti*, Padova, Editrice Antenore.
- PARENTI, Giovanni (1998), “*Contaminatio* di modelli e di generi nel «Liber Parthenopeus» di Pontano”, in R. CARDINI e M. REGOLSI (ed.), *Intertestualità e Smontaggi*, Roma, Bulzoni, 47-75.
- PONTANO (2006): *Giovanni Gioviano Pontano Baiæ*, translated by Rodney G. DENNIS, The I Tatti Renaissance Library: 22, Cambridge MA, Harvard University Press.
- ROSS, David O. Jr. (1969), *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- WONG, Alex (2014), “The Hard and Soft in the Humanist Poetry of Kissing”, *International Journal of the classical tradition*, vol. 21, n° 1, 30-66. DOI:[10.1007/s12138-014-0338-y](https://doi.org/10.1007/s12138-014-0338-y)
- WONG, Alex (2021), “Catullus in the Renaissance”, in Ian DU QUESNAY and Tony WOODMAN (eds.) *The Cambridge Companion to Catullus*, Cambridge, Cambridge University Press, 318-342.

<sup>109</sup> ARNALDI *et alii* (1964) IX.