



Universidad de Valladolid

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEXTOS DE LA ANTIGÜEDAD
CLÁSICA Y SU PERVIVENCIA**

TESIS DOCTORAL:

TÍTULO

**El estilo poético neocatuliano en el
Renacimiento: de Pontano a Juan Segundo**

Presentada por Francesca Balbo para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Pedro Pablo Conde Parrado

INDICE

Introduzione	pag. 8
Capitolo I	
LO STILE CATULLIANO	pag. 13
1.1. Imitazione e intertestualità	pag. 14
1.2. Catullo e l'epigramma	pag. 21
1.3. Gli stilemi catulliani e il fine del poeta	pag. 23
1.4. Il lessico catulliano	pag. 24
1.4. a. <i>Basium, savium e osculum</i>	
1.4.b. Il lessico <i>urbanus</i>	pag. 28
1.5. Il metro catulliano per eccellenza: l'endecasillabo	pag. 32
1.6. I diminutivi	pag. 36
1.7. I nomi astratti femminili in <i>-tio, -tionis</i>	pag. 47
1.8. Gli aggettivi e gli avverbi in <i>-osus, -a, -um</i>	pag. 48
1.9. I nomi astratti in <i>-or, -oris</i>	pag. 52
1.10. I comparativi in <i>-ior, -ioris</i>	pag. 53
1.11. La comparazione nel <i>liber</i> catulliano	pag. 53
1.12. L'indeterminazione	pag. 61
1.12. a. Il genitivo plurale in <i>-orum, -arum</i> , con valore partitivo	
1.13. Le parole che formano la sequenza pirrica	pag. 65

1.14. Il distico elegiaco	pag. 68
1.15. La ripetizione	pag. 70
1.15. a. Il lessico dell' <i>amicitia</i>	
1.15. b. La struttura compositiva del <i>liber</i> catulliano	pag. 75
1.15. c. La ripetizione lessicale (anafora) e le ripetizioni formulari	pag. 79
a) L'influenza di Callimaco	pag. 79
b) Anafore ed epifore e struttura abbracciata ed enumerativa	pag. 82
c) Ripetizioni formulari	pag. 93
d) Omoteleuto, poliptoto, figura etimologica e <i>geminatio</i> sillabica	pag. 111
1.16. Il <i>liber</i> e la tradizione letteraria	pag. 130
1.16.a. I composti	pag. 131
1.16.b. I connettivi	pag. 133
1) <i>Ac</i> e <i>atque</i>	pag. 133
2) <i>Nec</i> e <i>neque</i>	pag. 135
3) L'enclitica <i>-que</i>	pag. 136
1.16. c. La posposizione delle particelle	pag. 137
1.16. d. <i>Ita</i> , <i>sic</i> e <i>sicine</i>	pag. 138
1.16. e. La preposizione <i>e</i> / <i>ex</i>	pag. 139
1.16. f. Le interiezioni <i>o!</i> e <i>a!</i>	pag. 140
1.16. g. Gli aggettivi in <i>-eus</i>	pag. 141
1.16. h. <i>Iucundus</i> e <i>suavis</i>	pag. 143
1.16. i. <i>Oportet</i> e <i>nesesse</i>	pag. 144

1.16. l. <i>Subito e repente</i>	pag. 144
1. 16. m. I nomi propri geografici e mitologici	pag. 145
1.16. n. I nomi greci in -αιος e -ειος	pag. 146
1.16. o. L'ordine delle parole negli esametri e nei distici elegiaci	pag. 147
1.17. L'iperbato	pag. 149
1. 18. La tradizione del distico elegiaco	pag. 154
Capitolo II	pag. 158
LA RINASCITA DI CATULLO NELL'UMANESIMO	
2.1. «Riscoperta» e «rinascita» di Catullo	pag. 159
2.2. Catullo e Marziale	pag. 160
2.3. I temi catulliani diventati un <i>topos</i> : i baci e il passero	pag. 161
2.4. Il bacio inteso come fusione delle anime	pag. 175
2.5. Il <i>topos</i> dell'indifferenza della donna amata	pag. 190
2.6. Il c. 16: la difesa di Catullo di fronte alle accuse di lascivia	pag. 196
Capitolo III	pag. 205
I PRIMI IMITATORI DI CATULLO NEL RINASCIMENTO	
3.1 Gli <i>Hendecasyllabi</i> di Leonardo Bruni	pag. 206
3.2. Cristoforo Landino e la sua opera catulliana: la <i>Xandra</i>	pag. 235
3.2. a. I componimenti di dedica	pag. 241
3.2. b. Landino interloquisce con il suo libro: la poetica	pag. 254

3.2. c. <i>Ad se ipsum</i>	pag. 284
3.2. d. I componimenti dedicati a Xandra	pag. 308
3.2. e. I componimenti parodici	pag. 337
3.2. f. I componimenti di carattere celebrativo	pag. 355
3.3. Giovanni Gioviano Pontano: il <i>Parthenopeus sive Amores</i> e gli <i>Hendecasyllabi</i>	pag. 364
3.3. 1. <i>Parthenopeus sive Amores</i>	pag. 371
3.3.1. a. La poetica	pag. 374
3.3.1. b. I carmi agli amici	pag. 399
3.3.1. c. I carmi per Fannia	pag. 404
3.3. 1.d. Il poeta e l'amore	pag. 431
3.3. 1. e. Pontano e la colomba	pag. 437
3.3.1. f. I carmi per Cinnama	pag. 452
3.3. 1. g. I carmi per le altre donne	pag. 469
3.3. 1. h. I carmi parodici	pag. 475
3.3. 2. <i>Hendecasyllaborum sive Baiarum libri duo</i>	pag. 494
3.4. Conclusioni	pag. 553
Capitolo IV	pag. 557
<i>EXCURSUS SUL NEOCATULLIANISMO POSTERIORE A PONTANO</i>	
4.1. Gli <i>Epigrammata</i> di Michele Marullo	pag. 558
4.2. Gli <i>Epigrammata</i> di Jacopo Sannazaro	pag. 563
4.3. La generazione italiana posteriore	pag. 567
4.4. La poesia neocatulliana nel XVI secolo	pag. 567
4.4.a. La <i>translatio</i> in Francia: Jean Salmon Macrin	pag. 567

4.4.b. La <i>translatio</i> nei Paesi Bassi: Giovanni Secondo Everaerts	pag. 573
4.5. Conclusioni	pag. 579
APPENDICE	pag. 582
BIBLIOGRAFIA	pag. 588

INTRODUZIONE

L'obiettivo prefissato con la presente ricerca è stato quello di ritrovare nelle poesie latine di alcuni umanisti del Quattrocento l'impronta e l'influenza di Catullo: del suo stile, in particolare, ma anche della sua visione dell'amore e dell'amicizia e quindi 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 della sua innovazione è stata così imponente da affascinare gli umanisti 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. Ho cercato di scoprire quale Catullo hanno preferito, se quello più sentimentale o quello più spregiudicato e sarcastico e quale ricercatezza stilistica li ha maggiormente irretiti e spinti all'emulazione.

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*¹, 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 studi².

Gli umanisti del Quattrocento furono i primi interpreti di Catullo³, che conobbero attraverso la lettura dei manoscritti in loro possesso o degli epigrammi di Marziale (il più antico imitatore del poeta veronese): infatti, nei suoi versi seppero riscoprire il modello⁴. La schiera dei poeti latini che gareggiarono con il poeta classico è vastissima: di conseguenza, di essa ho selezionato nella mia indagine coloro che per primi hanno osato riprodurre la poesia catulliana nelle sue forme metriche, nel suo stile e nel suo lessico. Così operando, si opposero alla tendenza contemporanea del poetare

¹ Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Clarendon Press, Oxford 1993, pag. 272. L'unica monografia finora dedicata alla sopravvivenza rinascimentale di Catullo, il che la rende l'opera di partenza più importante per il suo studio. Molto lungo sarebbe il racconto sia degli argomenti che tratta, sia delle virtù che possiede, tra cui non ultima la completa conoscenza e perfetta assimilazione della bibliografia generata fino a quel momento dalla sopravvivenza rinascimentale di Catullo. L'opera è divisa in sezioni che vanno ad analizzare i metodi di approccio al testo catulliano: il capitolo sulla *imitatio* è quello di importanza principe per la presente ricerca.

² Per un approfondimento sullo *stemma codicum* e sulla *emendatio* del testo catulliano si veda Gaisser, *op.cit.* pag. 24 ss. Inoltre segnalo l'importante lavoro di Susanna Bertone, «*Dispositio carminum Catulli*. I carmi di Catullo nella tradizione manoscritta e a stampa dal tardo Trecento al 1535», in *Trasmissions. Studies on conditions, processes and dynamics of textual transmission*, ed. Rosa Maria Piccione (2021). Per il testo di Catullo mi sono avvalsa della seguente edizione: *C. Valerii Catulli Carmina recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. A. B. Mynors, Oxford, University Press, 1958.

³ Per quanto riguarda la ricezione di Catullo nel Rinascimento si veda il recente apporto di Marcos Ruiz Sánchez, «Catullo ante la encrucijada de los géneros» (2018): l'autore sostiene che la ricezione di Catullo nella letteratura neolatina è determinata dalla concezione dei generi dell'epoca e dalla tradizione interpretativa e poetica. Ciò appare evidente nella controversia sul canone dell'epigramma nei trattati poetici del XVI e XVII secolo e anche nella poesia neo-latina di stile catulliano. Catullo e altri scrittori latini vengono in questo modo usati come modelli.

⁴ Per una più dettagliata trattazione dell'imitazione operata da Marziale si veda *infra* nel capitolo ad essa dedicato.

in latino che preferiva l'armonia delle forme o la perfezione linguistica di un Virgilio, e imitando Catullo 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.

E questo aspetto può ritenersi la prima vera imitazione di Catullo, distintosi nella sua epoca per la *novitas* e la spregiudicatezza che ha introdotto nel genere lirico insieme agli altri poeti del suo circolo: 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 primo secolo a.C. Il giovane Leonardo Bruni trovò particolare gusto nello sperimentare la *novitas* del giovane Catullo; pertanto, l'audacia dell'età ha rappresentato 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. Cristoforo Landino, poi, è stato il primo imitatore a scrivere un intero *liber*, dedicandolo alla donna amata, sulla scia del *modus* di Catullo di rivolgersi alla sua Lesbia. Nella sua opera ho riconosciuto una ricca intertestualità, non solo catulliana, espressione dell'umanista, erudito e docente del mondo classico. Infine, Giovanni Gioviano Pontano ha avuto il merito di promuovere per primo la poesia catulliana come nuovo *modus poetandi* e di creare, pertanto, un *neocatullianismo*, sicché lo scrivere alla maniera catulliana si può affermare che dopo Pontano sia diventato una vera e propria "moda".

Tutti e tre hanno preferito la *brevitas* di Catullo, il suo tono licenzioso e di sfida, sprezzante delle critiche e della morale contemporanea, ma anche la liricità dei versi dedicati a Lesbia o l'uniformità di intenti dei *sodales* del circolo letterario di cui il poeta latino faceva parte, i *poetae novi*. Difatti, molti componimenti indugiano nel tratteggiare l'*amicitia* e il *ludus* poetico in cui essi si intrattenevano. Così cominciarono a scrivere poesie d'amore, ma anche d'amicizia, o ad attaccare i loro nemici con la stessa arguta oscenità che Catullo usò contro i suoi rivali, cattivi poeti e uomini eccellenti; e frequenti, in aggiunta, i componimenti di professione poetica: Landino lamenta i *turbae morsus malignos*⁵; Pontano scrisse una poesia di invito al Panormita evocando il dialogo neoterico tra Catullo e il suo circolo⁶; Marullo rimproverò Sannazaro per la sua durezza verso i cattivi poeti⁷; Sannazaro celebrò la caduta di Cesare Borgia nella *contaminatio* dei cc. 56 e 58 che etichettarono

⁵ Cfr. Landino, *Xandra*, I, 1, 13;

⁶ Vedi *infra* nel capitolo dedicato a Pontano.

⁷ Vedi *infra*.

Cesare e Lucrezia Borgia come le moderne controparti dell'incestuosa coppia, Publio Clodio e sua sorella Clodia (Lesbia)⁸. Hanno invece evitato il *doctus Catullus* dei carmi più lunghi e più ricchi di elementi alessandrini e, sebbene abbiano scritto epitalami modellati sui carmina 61 e 62 o abbiano tentato di riprodurre galiambi sul modello del 63, generalmente preferirono brevi poesie alle lunghe, migliori espressioni di quella *brevitas* e di quel nuovo *lepos*: una nuova voce poetica latina che nei loro versi mostrava tutto il suo vigore⁹. Chissà che anche l'orgoglio patrio di aver calcato la stessa terra non abbia suggerito tale scelta.

Ho presentato in primo luogo gli studi più rilevanti sull'*imitatio* di Catullo nel periodo rinascimentale, i quali hanno volto l'attenzione ai molteplici aspetti del processo imitativo, partendo proprio dal testo catulliano: ovvero elementi metrici, stilistici, lessicali e contenutistici. Di fondamentale importanza per l'ampio spettro di trattazione sul tema è stato il lavoro di Julia Gaisser. In seguito, l'analisi si è soffermata su una attenta lettura dei versi di Bruni, Landino e Pontano, con il fine di riscontrare tutti gli aspetti sopra indicati, ma anche di individuarne nuovi che chi scrive ha avuto modo di rilevare dal confronto testuale tra il modello latino e i suoi imitatori. Interamente frutto dell'indagine personale, pertanto, è questa seconda parte di commento testuale, stilistico e contenutistico degli umanisti presi 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* dei poeti umanistici, 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, una voce di cui non si sentiva il suono da mille anni: *quod non sonuere mille ab annis* (*Parth.* I, 28, 13). Si può parlare di *aemulatio* ogni qual volta il poeta rende in modo personale uno stilema catulliano variandolo secondo l'obiettivo che vuole raggiungere: si è cercato di mettere in evidenza tale fenomeno nel commento testuale e nel raffronto tra il modello latino e i suoi imitatori. Ho constatato dalla lettura delle poesie latine rinascimentali che gli umanisti avevano colto la funzione essenziale affidata da Catullo a particolari scelte stilistiche: l'insistenza di uno stilema enfatizza il contenuto del carne,

⁸ Per Clodio e Clodia si veda il rapporto con il c. 79 di Catullo e con la *Pro Caelio* di Cic. 36: Sannazaro, *Epigrammata* I, 56, 1-7, *Ad Marinum Caracciolum: O dulce ac lepidum, Marine, factum, / dignum perpetuo ioco atque risu, / dignum versiculis facetiisque, / nec non et salibus, Marine, nostris. / Ille maximus Urbis imperator, / Caesar Borgia, Borgia ille Caesar, / Caesar, patris ocellus et sororis, [...]*. Le citazioni sono di Gaisser, pag. 194.

⁹ Per un approfondimento sui tipi di metro utilizzati dagli umanisti si veda il recente studio (2020) di Jean-Louis Charlet, *Metriche latine umaniste. Des préhumanistes padouanes et de Pétrarque au XVI siècle*; per la metrica catulliana si veda *infra* lo studio di Cutt e quello di J. W. Loomis, *Studies in Catullan Verse. An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra* (1972). Segnalo inoltre un apporto sull'elegia latina sempre di Charlet, «La marque de Catulle sur la Renaissance de l'épigramme latine au Quattrocento (Beccadelli, Enea Silvio Piccolomini, Landino)», in *Présence de Catulle et des élégiaques latins à Raymond Chevallier in memoriam* (2005).

accentuandone l'aspetto patetico sentimentale o quello parodico invettivo. Pertanto la ricorrenza di fenomeni retorici quali, e.g., la ripetizione (formulare o anaforica), non è solo manifestazione dell'imitazione, ma anche applicazione di una tecnica stilistica, perfettamente recepita.

Da quanto emerso mi sento, pertanto, di affermare con Gaisser che «Renaissance readers created their own Catullus»¹⁰.

¹⁰ Gaisser, cit., (1993) pag. 273. Sul *liber* di Catullo si veda anche Giuseppe Gilberto Biondi, ed., *Il liber di Catullo. Tradizione, modelli e fortleben* (2011). Interessanti spunti di riflessione interpretativa sull'opera catulliana si riscontrano anche in Franco Bellandi, *Lepos e Pathos. Studi su Catullo* (2007). Inoltre un compendio di studi catulliani si trova in *The Cambridge Companion to Catullus* (2021).

CAPITOLO I

LO STILE CATULLIANO

1.1. Imitazione e intertestualità

L'imitazione¹¹ di un modello rappresenta una delle caratteristiche che contraddistinguono ogni epoca letteraria di linea classica: la letteratura latina si è evoluta attraverso una iniziale imitazione dei modelli greci, per poi sostituirli con i propri autori; i poeti latini medievali si sono distinti per una «coscienza della continuità»¹², che è stata sostituita nell'Umanesimo «con la consapevolezza del distacco e l'orgoglio della differenza»¹³. 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 riconoscervi una intertestualità, «che mette a fuoco lo stretto rapporto di interferenza che lega il testo attuato ai testi in esso compresenti per allusione o citazione»¹⁴. L'originalità dei nuovi poeti si esprime attraverso una contaminazione delle fonti, come facevano i comici latini, o attraverso la parafrasi e la parodia, che trasferisce il contenuto classico nel *mundus significans* di chi scrive: sicché si troverà uno stesso concetto espresso in altre parole o rovesciato parodicamente. Senza dubbio gli umanisti rivelano la profonda conoscenza degli autori classici per la facilità di intrecciare e accumulare citazioni o stili di più poeti in pochi versi. Un'«arte allusiva», per usare la forma pasqualiana, che mostra nel contempo il desiderio di mantenere viva una cultura di cui si sentivano eredi.

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.

Dalla prima decade del XV secolo poeti, o presunti tali, tentarono di scrivere la loro versione delle poesie di Catullo, imitandone stile e lingua. Si interessarono molto della tecnica metrica, da qui il loro particolare interesse verso il c. 63, e della parodia, da cui nasce l'interesse *e.g.* per il c. 4, puro trimetro giambico¹⁵. Ma soprattutto furono molto attratti dallo sperimentare l'endecasillabo catulliano aperto normalmente con giambi e spondei, come pure spondei. A Roma i poeti videro i loro sodalizi come la controparte del circolo catulliano e usarono Catullo come modello per manifestazioni di lode o di biasimo. Imitando o esagerando questi e altri manierismi catulliani, i poeti rinascimentali presto ebbero tra le mani gli strumenti per un intero stile di poesia. Uno stile di

¹¹ La bibliografia in merito a *imitatio* ed *aemulatio* è suggerita da Gaisser, cit (1993). In merito all'originalità dei poeti rinascimentali si veda anche Leo Spitzer, «The Problem of Latin Renaissance Poetry», *Studies in the Renaissance*, Vol. 2 (1955), pagg. 118-138.

¹² Giovanni Parenti, «Contaminatio di modelli e di generi nel «Liber Parthenopeus» di Pontano, in *Intertestualità e Smontaggi* a cura di R. Cardini e M. Regolosi, Roma 1998, pagg.47-75, pag. 48.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gaisser, cit., (1993) pag. 194.

poesia che poi interagì con la poesia vernacolare e che a sua volta manifestò l'influenza ricevuta dalla lirica provenzale, cortese e stilnovistica, nonché petrarchesca.

Hanno trovato a lungo consenso le osservazioni di Pasquali¹⁶ secondo le quali l'imitazione e l'allusione fungono da elemento essenziale per cogliere il significato del testo, laddove il passaggio imitato è evocato e reso presente nell'opera successiva. Più recentemente Gian Biagio Conte ha smorzato l'enfasi di Pasquali nell'incentrarsi sull'intertestualità stessa¹⁷, pur mantenendo la stessa linea interpretativa: per Conte l'imitazione funziona come una figura o un tropo nella retorica classica. La parola o la frase imitata è un perno che lega gli ambiti separati del significato nel testo originario e nel secondo. La distanza tra il senso letterale e quello figurato è la stessa che esiste tra l'immediato significato denotativo di una parola o di una frase nel testo e il pensiero evocato dall'allusione. In entrambi, allusione e tropo, la dimensione poetica è creata dalla presenza simultanea di due differenti realtà la cui competizione reciproca produce un'unica, più complessa realtà¹⁸. Per dimostrare quanto affermato, Conte cita il primo verso del carme 101 di Catullo (*Multas per gentes et multa per aequora vectus*), che sembra evocare l'incipit dell'*Odissea*; inoltre nell'*Aeneis* VI, nell'incontro tra Enea e il padre Anchise negli inferi, (vv. 692-693: *quas ego te terras et quanta per aequora vectum / accipio! quantis iactatum, nate, periclis!*) Virgilio avrebbe ripreso entrambi i passi. In questo modo Catullo, alludendo al suo viaggio a Troia, evoca il viaggio ulissiano, mentre Virgilio istituisce il parallelismo tra Enea ed Ulisse ed inoltre colora il contesto di un tono funerario. Ed è fondamentale a questo punto la funzione del lettore: solo quando egli diventa consapevole della doppia natura del linguaggio figurativo, allora l'effetto allusivo prende vita, in quanto il lettore comprende la distanza tra il senso immediato e l'immagine che ne fa da corollario¹⁹. Secondo Gaiser²⁰ la discussione moderna sull'intertestualità ci ricorda che non tutti gli eco sono significativi: la tradizione letteraria sviluppa una serie di convenzioni, temi, leggi ed espressioni appropriate al genere o alla forma, e il sistema può essere visto come un linguaggio impiegato dai praticanti del genere. «The tradition, like Pasquali's stream²¹, is cumulative, but it may have an authoritative source»²². Così infatti Omero plasma la lingua dell'epica. Allo stesso modo l'endecasillabo catulliano nel suo stile, nella dizione, nell'importanza del soggetto fornisce il modello per un certo tipo di lirica rinascimentale, e anche se la tradizione ha acquisito nuovi e non catulliani, o addirittura anticatulliani elementi, si è identificata come catulliana, e i poeti, anche

¹⁶ G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti*, Firenze, 1968, pagg. 275-83.

¹⁷ G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, 1986, pag. 28.

¹⁸ *Ibidem*, pagg. 23-4.

¹⁹ Sulla stessa posizione è anche Pasquali, cit., pag. 275: «Le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono».

²⁰ Gaiser, cit., (1993) pag. 196-7.

²¹ In Pasquali, cit., pag. 275: «La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata».

²² Gaiser, cit., (1993) pag. 197.

nelle loro manifestazioni più lontane dalla sensibilità catulliana, si vedono come devoti della poesia di Catullo.

Bartolomeo Ricci²³ individua tre tipi di imitazione: «nam cum sequi, imitari, aemulari tria sunt omnino specie diversa genere tamen quodam sic sunt similia»²⁴ e sebbene nessun altro teorico rinascimentale esplicitamente discuta sulle specie di imitazioni, si può identificare la tripartizione di Ricci nelle immagini, nelle analogie e nelle metafore degli imitatori²⁵. In pratica le sue tre categorie collassano generalmente in due, lasciando una grande distinzione tra seguire e imitare da una parte, l'*imitatio*, ed emulare e rivaleggiare dall'altra, l'*aemulatio*. Queste analogie, immagini e metafore convogliano in tre categorie che Pigman definisce trasformativa, dissimulativa ed eristica e non sono strettamente correlate con i tre tipi di imitazione²⁶. I primi due pongono seri problemi agli interpreti che cercano di capire le imitazioni e le allusioni, poiché consigliano un annullamento della rassomiglianza tra testo e modello²⁷. Le metafore eristiche spesso supportano una dottrina che contraddice il tentativo di somiglianza: «an open struggle with the model for preeminence, a struggle in which the model must be recognized to assure text's victory»²⁸. Le metafore eristiche giustificano i tentativi dell'interprete di comprendere le somiglianze tra i testi, come le allusioni, suggerisce che un testo può criticare e correggere il suo modello e rivela una persistente ambivalenza nell'emulazione: «admiration for a model joined with envy and contentiousness»²⁹.

Le metafore trasformative e dissimulative possono portare a una trasformazione del modello in qualcosa di nuovo e differente, specialmente quando la trasformazione è concepita proprio per nascondere le relazioni con il modello³⁰. «The fact of an imitation's concealment, therefore, does not necessarily imply absence of function» e in altri casi la funzione può essere quella di «allow the learned reader the pleasure of recognizing a phrase from an ancient poet»³¹.

²³ Bartolomeo Ricci, *De imitatione libri tres*, Venezia, 1545, 43v. La citazione di Ricci è di Gaisser, *ibidem*.

²⁴ Un membro del circolo di Bembo a Venezia, Daniele Barbaro, nel suo *Della eloquenza* (1557) offre un'altra tripartita divisione dell'imitazione: «Et in brieve, bisogna aprir gli occhi e nello imitare i dotti et eccellenti uomini si richiede considerare di che forma essi sieno più abbondanti e di che meno, acciò che sapendo per qual cagione essi stati sieno tali, ancora non sia tolto il potere agli studiosi de *accostarsi* loro, et *aguagliarli*, e se possibile è (che pure è possibile al modo già detto) di *superargli*» (*Trattati* 2.450).

²⁵ G. W. Pigman, «Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, vol. 33, no. 1 (Spring 1980), pag. 3.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Per la categoria trasformativa Pigman illustra l'esempio della metafora delle api, che non è sempre trasformativa, anzi è il topos più ingannevole perché usato per presentare due opposte concezioni di imitazione: il poeta come raccoglitore o come creatore (*imitatio* e *aemulatio*); invece per quella dissimulativa cita le *Epistulae morales*, 84 di Seneca «Let our mind hide [*abscondat*] all those things which have aided it and reveal only what it has produced», e sostiene che Seneca è il primo a legare trasformazione e dissimulazione: pagg. 4 e 10.

²⁸ Pigman, cit., pag. 4.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Diversi umanisti, soprattutto Pontano, arrivano a un superamento del tutto originale del modello, come si mostrerà nell'analisi testuale, anche se aspetti di questo superamento si sono riscontrati pure in Bruni e in Landino.

³¹ Pigman, cit., pag. 15.

Tornando ai tre tipi di imitazione di Ricci, essi includono sia gli imitatori antichi che quelli rinascimentali di Catullo. Così commentando Navagero³² nel suo lamento per il cucciolo, che imita il lamento di Catullo per il passero di Lesbia, afferma: «la materia è similissima, cosa che è propria dell'imitazione [...], ma poiché ogni cosa è simile, allora anche la commiserazione non è per nulla dissimile [...]»³³. Secondo Ricci questo tipo di imitazione è propria di coloro che vogliono seguire l'invenzione di altri, facendo in modo che la loro creazione sembri seguire orme altrui³⁴.

Come esempio di emulazione, invece, Ricci adduce il discorso di biasimo di Didone contro Enea, nel libro IV dell'*Eneide* virgiliana, che gareggia, superandolo, con il lamento di Arianna del c. 64 di Catullo: «se leggi solo Catullo, sembra che non si possa desiderare niente di meglio, ma se poi passi a Virgilio, a stento puoi gustare nuovamente Catullo, così questo ha offuscato quello e ne ha ostacolato lo splendore»³⁵. L'imitazione del poeta augusteo è limpida dall'inizio alla fine, però laddove Catullo narra, Virgilio canta e la sua tuba supera di gravità e nobiltà quella del modello. Nessun imitatore ha mai raggiunto tali livelli di splendore, abbondanza e gravità quanto Virgilio. Ciò smentisce, secondo Ricci, coloro che pensano che un imitatore non possa superare il modello³⁶.

Questo tipo di imitazione, come afferma Gaisser, «reflects not only the talent and goals of the imitator but also his perception of the distance of time and circumstances between himself and his model»³⁷.

Continuando la riflessione sulla funzione dell'imitazione, anche Thomas Greene ha riconosciuto quattro strategie adottate dagli umanisti, ciascuna delle quali implica una diversa risposta all'anacronismo e ciascuna un'implicita prospettiva storica³⁸. Le quattro categorie di Greene sono la riproduttiva o sacramentale, l'eclettica, l'euristica e la dialettica. L'imitazione euristica riconosce ed avverte la propria distanza in sensibilità e punto di vista sul mondo dal modello e crea un ponte tra loro. Quella dialettica o emulativa, d'altro canto, non crea un ponte, ma un conflitto o una dissonanza tra il mondo dell'imitatore e quello del suo modello con il risultato

³² Navagero, *Lusus*, 43.

³³ Ricci, cit., 41v-42: *Rei materia simillima est, quod quidem imitationis proprium esse dicebamus, si quidem ille passerem mortuum, hic Catellum, ille heram, hic herum misere deflentem inducit, horum item lusus persimiles sunt, in saltu, morsu, pipatu, latratu, heri cognitione, sed cum omnia similia sunt, tum etiam commiseratio minime est dissimilis. Postremo pro fletu assiduo, quo puellae suae turgidulos rubere oculos Catullus querebatur, longum Catelli desiderium hero suo relictum esse reposuit Navagerius.*

³⁴ Ricci, cit., 43 v: *Sed eorum haec sunt, qui ad aliorum inventionem sibi quoque inveniendum esse, ac quasi alienis vestigiis eundum esse, probe censuerunt [...].*

³⁵ Ricci, cit., 44: *Sane Catullum si solum legas, nihil melius desiderari posse videtur, verum si cum Marone conferas, vix iterum Catullum regustabis, ita hic illi quasi tenebras offudit, atque luminibus obstruxit omnibus.*

³⁶ Ricci, cit., 47v: *Quod lac lacti, quae aquae aqua similior, quam tota est ab usque initio ad ipsum finem Maronis imitatio? Quanto autem imitator splendidus, quanto copiosius, quanto gravius agat, non arbitror te expectare, dum dicam. Ille enim narrat, hic vero canit, atque ea tuba canit qua nulla unquam gravior, atque nobilior inflabitur, ut isti tandem videant imitatore non ita in ergastulis contineri, qui interdum tamen, quem sequatur, facile praecurrere non possit.*

³⁷ Gaisser, cit., (1993) pag. 198.

³⁸ T. M. Greene, *The light in Troy: Imitation and discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Conn., 1980, pag. 38.

che «anachronism becomes a dynamic source of artistic power»³⁹. Greene basa la sua argomentazione sull'imitazione partendo dall'esistenza di un *mundus significans*, un universo di segni e simboli sottesi a ogni opera di letteratura e compresi in essa, per cui il significato di ogni lavoro verbale dell'arte è da ricercare nella sua unica matrice semiotica «what might be called a *mundus significans*, a signifying universe, which is to say a rhetorical and symbolic vocabulary, a storehouse of signifying capacities potentially available to each member of a given culture»⁴⁰. Il *mundus* dell'opera letteraria è effimero e svanisce anche quando la parola stessa può essere preservata. Le parole rimangono, ma il loro significato e contesto cambiano in relazione al grado di alterazione del mondo che esse descrivono⁴¹. L'imitatore che vive nel suo *mundus significans* può ignorare o valorizzare la distanza tra il suo mondo e quello perduto del suo modello, ma la distanza comunque esiste in ogni evento e inevitabilmente direziona sia l'interpretazione del lavoro antico sia il modo in cui esso appare nella sua imitazione.

È ovvia la distanza tra il *mundus significans* di Catullo e quello dei suoi imitatori vista l'impossibilità per questi ultimi di conoscere i modelli del poeta latino, soprattutto quelli di origine alessandrina, e la difficoltà di cogliere spesso il soggetto dei carmi a fronte di un testo tanto corrotto⁴². L'imitazione ebbe successo solo quando Giovanni Pontano trovò un intermediario in Marziale, il più famoso imitatore antico di Catullo. «Other poets followed Pontano's lead, and Martial was quickly established as the favourite model for Renaissance Catullan poetry»⁴³. Ciò era reso, inoltre, più semplice dal fatto che nelle prime decadi del XV secolo i manoscritti di Marziale fossero già diffusi, al contrario di quelli di Catullo: così fu per loro naturale imitare il Catullo che videro in Marziale e leggere la sua poesia attraverso la sua imitazione. Agendo in questo modo però finirono per disconoscere le differenze tra Marziale e Catullo, che invece erano significative proprio per il differente *mundus significans* di Marziale: la sua sensibilità, la sua posizione sociale e le circostanze personali riflettono la nuova realtà sociale e politica della prima età imperiale, molto diversa da quella dell'ultima epoca repubblicana in cui visse Catullo. Nell'imitare Catullo Marziale traspose la sua poesia in questo nuovo mondo, lasciandosi alle spalle cosa non gli interessava e traducendo il resto nell'epigramma del «silver Latin», come definisce Gaisser l'epoca di Marziale. Quindi, mentre i lettori rinascimentali videro entrambi i poeti con gli occhi del loro tempo, la lettura di Catullo fu realizzata attraverso l'ulteriore lente di Marziale: «Both lenses magnified and distorted some elements of his poetry while failing to register others, and the image they produced was not

³⁹ *Ibidem*, pag. 46 e Gaisser (1993) pag. 199 e 381.

⁴⁰ *Ibidem*, pag. 20.

⁴¹ *Ibidem*, pag. 11.

⁴² Gaisser, cit., (1993) pag. 199.

⁴³ *Ibidem*, pag. 199.

that of Catullus himself, nor yet of Martial's Catullus, but rather of a different poet altogether, the Renaissance Catullus»⁴⁴.

Come ho già precisato in precedenza, il Quattrocento ha visto emergere i primi timidi tentativi di imitazione soprattutto dell'endecasillabo catulliano nell'opera di Leonardo Bruni, gli *Hendecasyllabi contra Gallam*, che ha dato voce a uno sperimentalismo giovanile, gareggiando col modello come se egli stesso fosse un *poeta novus*, sicché nei suoi versi si coglie il divertito *ludus* nell'accostare, sovrapporre, mescolare il lessico osceno o neoterico del poeta latino. Il moralismo del Bruni, quello che predomina nella sua opera, è totalmente avulso da questi versi, e dietro il divertito gioco dell'imitatore mi è sembrato, leggendo i suoi versi, che si possa intravedere il desiderio dell'intellettuale di nascondere nel verso poetico la risposta alla rigidità dei costumi della propria epoca, come Catullo fece nei confronti della sua. Cristoforo Landino, d'altro canto, si distingue dalla schiera degli imitatori, poiché per primo scrisse un'opera intera, la *Xandra*, dove l'intertestualità è il motore del suo poetare, sicché il lettore ritrova nei suoi versi un dialogo con gli antichi, in cui le voci si confondono senza che si impedisca il riconoscimento del *mundus significans* del poeta stesso. Infine Giovanni Gioviano Pontano sarà il primo imitatore a produrre una reale emulazione dei suoi modelli, in particolare di Catullo, tanto da diventare il caposcuola di una nuova poesia definita *neocatulliana* proprio per la netta eredità dei modi stilistici, metrici e lessicali del poeta latino.

Dopo la sperimentazione del quindicesimo secolo, il Seicento sarà caratterizzato da una nuova tendenza per cui adottare Catullo significherà essere alla moda: «the adoption is new, if the style is not»⁴⁵, un'attrazione per un modello di poesia invettiva e oscena in uno stile più poetico, specialmente per i poeti dell'alto Rinascimento latino che volevano competere o apprendere dalla lirica vernacolare ed evitare i modi umanistici ordinari. A questa schiera di poeti appartengono poeti come Giovanni Secondo⁴⁶ e Jean Salmon Macrin⁴⁷.

⁴⁴ *Ibidem*, pag. 200.

⁴⁵ Alex Wong, «The Hard and Soft in the Humanist Poetry of Kissing», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 21, n° 1, 2014, pag. 37.

⁴⁶ Per un approfondimento su Giovanni Secondo si veda José Manuel Rodríguez Peregrina, «Presencia de Catulo en el *Ephitalium* de Juan Secundo», *Revista de Philologia*, n. 12, 1996, pagg. 85-112.

⁴⁷ *Ibidem*. Per un approfondimento su J. S. Macrin si veda Philip Ford, «Jean Salmon Macrin's *Ephitalium* and the Joys of Conjugal Love», *EROS ET PRIAPUS. Erotisme et obscénité dans la littérature néo-latine*, pagg. 65-84, Genève, 1997 e Mary Morrison, «Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 17, No. 3 (1955), pagg. 365-394, e della stessa autrice «Catullus and the Poetry of the Renaissance in France», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 25, No. 1 (1963), pagg. 25-56 e «Ronsard and Catullus: The Influence of the Teaching of Marc-Antoine de Muret», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 18 (1956) 240-274: le tre opere di Morrison sono esemplari e sono ancora pienamente attuali per comprendere la fortuna di Catullo nella poesia neolatina e vernacolare nella Francia del XVI secolo. Nella prima si ripercorre la storia del lento inserimento di Catullo nel panorama letterario francese della prima metà del citato secolo, fino al suo «trionfo» nelle opere di poeti come Theodore de Bèze, Jean Salmon Macrin, Nicolas Bourbon o Giulio Cesare Scaligero. L'autrice afferma a pag. 393: «Lo stile che i neolatini chiamano 'catulliano' è una parodia. Mostra un uso eccessivo dei manierismi di Catullo. Quello che in Catullo era stato uno stile sorprendente e personalissimo finisce per diventare uno stile esagerato e

Senza dubbio gli umanisti subirono in particolare il fascino del Catullo più dissacrante, invettivo e osceno, di cui massima espressione è il celebre c. 16: l'invettiva catulliana era sentita foriera di attacchi sagaci tramite l'uso di uno stile che ne accresceva la carica parodica e aggressiva⁴⁸. Eppure tale desiderio di emulazione non raggiunge mai una effettiva realizzazione sul piano lessicale⁴⁹. Soltanto lo stile invettivo viene veramente emulato; i motivi di questo scarto possiamo trovarli nell'analisi di Ricci⁵⁰, secondo il quale il grande cambiamento nella cultura occidentale fu determinato dal passaggio dalla morale pagana a quella cristiana: essa non poteva più tollerare i toni aggressivi che non conoscevano nessun limite alla *vituperatio* dell'avversario, con l'obiettivo di soppraffarsi l'un l'altro e di distruggere il buon nome del contendente mostrando, così, la propria abilità letteraria. Del resto, quando la contesa assume un carattere personale contro un avversario superbo, invidioso e ignorante, è legittimo difendersi e offendere indispensabile, come possiamo ampiamente riscontrare nei versi di Catullo, appunto del c.16. «Ma tutto ciò non si accordava, evidentemente, con l'insegnamento dei Vangeli, con il precetto della carità, che imponeva il rispetto dell'uomo fratello ancorché peccatore»⁵¹, oltre al rispetto per se stessi che implicava un certo tipo di fama, non disonorata da orazioni polemiche contro chicchessia⁵². E questa riflessione di Ricci mi sembra che possa suggerire il motivo per cui un poeta come Landino abbia preferito il Catullo più elegiaco rispetto a quello più invettivo. Un poeta che, infatti, subì il forte fascino anche di Francesco Petrarca, distintosi per il suo fervore religioso, tale da ritenere un «vaneggiare» e un errore giovanile il poetare per la donna amata, Laura.

Nell'Umanesimo grande influenza fu esercitata in poesia dai poemi di Claudiano contro Ruffino ed Eutropio, nonché dalla tenzone di Dante contro Forese Donati e di Guido Vernari contro

affettato. Il pericolo sta nella sua facilità». La seconda studia la presenza catulliana nel gruppo della Pléiade, soprattutto nel suo massimo esponente Pierre Ronsard. Dimostra che le lezioni tenute da Marc-Antoine Muret (anch'egli un eminente poeta neo-catulliano) nel 1552, così come il suo commento a Catullo (1554), influenzarono in modo decisivo la comparsa di temi e caratteristiche catulliane nelle poesie di Ronsard. Morrison non perde la prospettiva storico-letteraria e sottolinea l'importanza di Michelle Marullo come altro importante intermediario di quella presenza catulliana. La terza opera dimostra con abbondanza di dati l'influenza di Catullo sulla poesia di Jean-Antoine de Baïf (in francese) e Joachim du Bellay (sia in francese che in latino), nonché i diversi trattamenti che riceve nelle opere di questi eccezionali poeti della Pléiade.

⁴⁸ Come evidenzia Pier Giorgio Ricci ne «La tradizione dell'invettiva tra il Medioevo e l'Umanesimo», *Lettere Italiane*, 26 n.4, ottobre-dicembre 1974, pag. 405 il termine *invectiva* nasce nel IV secolo d.C. riferendosi a quelle orazioni polemiche che nell'epoca classica erano definite *controversiae* ed appartenevano al *genus demonstrativum*, dotate di una precisa struttura compositiva espressa nella *laus*, nella *vituperatio*, nella *accusatio* e nella *defensio*, sicché erano rigidamente seguiti i precetti che regolavano lo svolgimento delle *controversiae*. Un'acerba polemica come mostrano le due più famose orazioni dell'antichità, quelle di Sallustio e Cicerone, modello per tutto il genere polemico. Tanto che per secoli tale genere obbedì alle ferree norme che non furono rivedute o messe in discussione.

⁴⁹ Mostrerò, infatti, *e.g.* nella successiva analisi degli endecasillabi di Bruni come l'imitazione del lessico osceno raggiunge lo sfogo dell'insulto attraverso appellativi offensivi, senza che ci sia la ripresa delle formule dell'imprecazione sessuale, *pedicabo et irrumabo*, c. 16, 1, considerata troppo volgare.

⁵⁰ Ricci, cit., pag. 406.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Per questi motivi l'invettiva di stampo cristiano rientra nel genere giudiziale in quanto il nucleo centrale consiste nella difesa di una tesi attraverso l'uso di argomenti a favore e non di distruggere l'avversario. Se le parole erano acerbe il motivo era la difesa della verità oltraggiata.

l'Alighieri, e in prosa dalle invettive di Petrarca. Il genere polemico ebbe grande diffusione in tale periodo abbracciando soprattutto il genere deliberativo, in quanto divenne soprattutto un'esercitazione letteraria di stile e retorica nell'imitare i modelli classici e medievali, ma anche nell'innovare, così da essere più valenti degli altri; tutto questo per l'amore della gloria letteraria che spronava l'umanista a far prova delle proprie abilità, tanto da non avere remore a vituperare con le calunnie più infamanti l'avversario, in un diverbio in cui non contano il vero e il giusto, ma unicamente la bravura⁵³. «Esercitata l'invettiva in migliaia di esperienze, il mondo letterario umanistico fu in grado di distillare le regole più minuziose per un corretto svolgimento dell'orazione di genere dimostrativo»⁵⁴. Secondo Ricci la decadenza dell'invettiva umanistica è da ritrovarsi nella caduta nella pura esercitazione letteraria, per cui l'umanista, esperto di *studia humanitatis*, rimane avulso dal contesto sociale, poiché chiuso in un aristocratico disprezzo del vile mondo e l'educazione umanistica si caratterizza come fatto puramente letterario, sicché l'invettiva si priva di quella «aderenza alla realtà quotidiana che testimoniava l'invettiva umanistica quale pretto documento di vita»⁵⁵. Questa riflessione di Ricci mi fa pensare a quella decadenza dell'oratoria lamentata ripetutamente in epoca imperiale, proprio perché trasformatasi in ampollosa esercitazione letteraria e velleitaria, si pensi *e.g.* a Tacito, *Dialogus de oratoribus*, 35, o a Petronio, *Satyricon*, 1-5.

Seppure questa riflessione si orienti soprattutto sulla prosa anche in poesia possiamo riscontrare, proprio seguendo il modello catulliano, la tendenza a riprodurre la prassi invettiva dell'oratoria, trasformata in un *ludus* artistico, frutto di una particolare attenzione stilistica.

Il presente lavoro, perciò, si orienterà nell'analisi dell'imitazione del *liber* catulliano nell'opera di Bruni, Landino e Pontano in modo da evidenziare la maniera attraverso cui i primi imitatori rinascimentali di Catullo sperimentarono la lingua latina tanto da inaugurare una nuova poesia, che rivitalizzasse quel mondo classico di cui gli umanisti stavano celebrando la rinascita.

1.2. Catullo e l'epigramma⁵⁶

Cercare di attribuire a Catullo un preciso e unico genere letterario, risulterebbe una classificazione arbitraria e troppo rigida. Sicuramente è stato un *poeta novus* e come tale ha creato un nuovo tipo di verso, spaziando dall'epillio, componimento in cui ogni poeta amava mettersi alla

⁵³ *Ibidem*, pag. 411-412.

⁵⁴ *Ibidem*, pag. 413. A questo proposito cita come modello delle norme umanistiche adottate la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti.

⁵⁵ *Ibidem*, pag. 414.

⁵⁶ Per il testo di Catullo mi sono avvalsa della seguente edizione: *C. Valerii Catulli Carmina recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. A. B. Mynors, Oxford University press, 1958.

prova, ai carmi occasionali informali rivolti ad amici o nemici. Certamente poiché *ex nihilo nihil fit* il poetare dei neoterici seguì più di una tradizione, adottando caratteristiche tipiche dello stile epico-tragico, come di quello comico-satirico o di quello epigrammatico⁵⁷, ma per poi creare uno stile del tutto nuovo, che rispondesse ai principi che i *poetae novi* seguivano nel comporre. L'epigramma è stato senza dubbio una forma metrica che ha esercitato una particolare influenza nelle epoche successive proprio per la novità che i poeti latini, in particolare Catullo, hanno apportato a tale genere letterario.

Morelli⁵⁸ analizza l'evoluzione del genere epigrammatico, precedente al periodo neoterico, dal punto di vista epigrafico e letterario, sia latino che greco, riconoscendo nel primo caso una funzione sociale tramite la fruizione da parte delle committenze, volta ad individuarne il consumo letterario, nel secondo caso il «processo di adattamento di metri e forme letterarie che dalla cultura ellenistica entravano a far parte del patrimonio letterario latino»⁵⁹. Secondo Morelli non si può affermare l'esistenza di un epigramma di origine romana e uno di matrice ellenistica, al contrario i ceti di potere hanno proposto un'interpretazione del genere coerente con la loro ideologia politica e con i loro obiettivi culturali. Motivo per cui si assiste all'evoluzione di un epigramma che nell'epoca di Ennio e degli Scipioni è valorizzato nelle sue «potenzialità eulogistiche»⁶⁰ proprie del genere, mentre nell'epoca graccana e sillana acquisisce una raffinatezza erotica, espressione delle élites nobiliari: «in entrambi i casi il modello nato in ambito aristocratico viene assimilato e trasformato da nuovi ceti emergenti»⁶¹. L'epigramma latino letterario nella sua evoluzione tenne conto sia dell'epigramma epigrafico sia delle trasformazioni percepite dal genere nel mondo ellenistico. Infatti, occorre riconoscere una tendenza nell'epigramma erotico ellenistico volta ad un'ironia iperbolica resa soprattutto attraverso allusioni continue alla poesia erotica greca da Saffo in poi. L'epigramma a Roma si afferma unitamente a una nuova visione della letteratura, che si pone l'obiettivo, sia nella produzione che nel consumo, di manifestare il predominio culturale dell'aristocrazia emergente «su basi diverse da quelle della vecchia tradizione epigrammatica romana»⁶²: la poesia epigrammatica si fa portavoce di un ideale elitario ed esclusivo lontano «dai moduli ormai standardizzati dell'epigramma funerario epigrafico così come dalla solenne (e ormai logora) vena eulogistica enniana»⁶³.

⁵⁷ K. Quinn, *The Catullan Revolution*, Melbourne University Press 1959, pagg. 7-18. A proposito della tradizione in cui si inserisce il *liber* catulliano si vedrà *infra* lo studio di particolare rilievo di David O. Ross Jr., *Style and Tradition in Catullus*, Harvard University Press, 1969.

⁵⁸ Alfredo Morelli, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Edizioni dell'Università degli studi di Cassino, 2000.

⁵⁹ *Ibidem*, pagg. 7-8.

⁶⁰ *Ibidem*, pag. 8.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, pag. 9.

⁶³ *Ibidem*.

1.3. Gli stilemi catulliani e il fine del poeta

La *novitas* dei poeti appartenenti al cosiddetto circolo neoterico si esprime in uno stile che costituirà un modello per i poeti delle epoche successive, quei poeti che vorranno cimentarsi in componimenti di simile forma metrica e simile materia. Ho riscontrato che tutti gli stilemi adottati dal nostro poeta 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 carme. 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. L'analisi dello stile di Catullo porta a osservare principalmente tre 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 come comparazione, indeterminazione, diminuzione, ripetizione, un certo tipo di lessico, ricorsi fonetici e retorici assumono una precisa funzione ovvero quella di enfatizzare fino all'esagerazione il soggetto del carme; la terza che va ad esaminare quanto il rispetto di una tradizione letteraria influenzi determinate scelte stilistiche. È impossibile separare nettamente queste tre tendenze creando rigide categorie, proprio perché si mostrerà come l'una compenetri l'altra in un tutto armonico, concorrendo tutte insieme a rendere unico lo stile catulliano. L'analisi seguente pertanto mostrerà come la poesia catulliana sia certamente frutto di *doctrina*, ma soprattutto di arte poetica.

Il principale intento del poeta sembra quello di adottare determinati effetti stilistici per enfatizzare il soggetto del componimento, che si sviluppa soprattutto su due binari: quello amoroso-amicale, per esprimere l'intensità del sentimento, sia esso di gaudio o di dolore, quello parodico, proprio dell'invettiva, per attaccare in modo aggressivo e graffiante avversari e detrattori, poetastri, personaggi dell'epoca, rivali in amore. Per attuare ciò Catullo preferisce per lo più cogliere l'aspetto erotico delle situazioni, utilizzando un lessico ed espressioni afferenti alla sfera sessuale. Sembra pertanto che, soprattutto nella prima e terza sezione del suo *liber*, l'intento principale del poeta sia quello di esagerare: stati d'animo così come invettive⁶⁴. Infatti, 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 a quello originario di appartenenza), l'ordine delle parole volto a creare un intreccio o un'enumerazione, le figure retoriche, in particolare fonetiche, (tra le più frequenti chiasmo, allitterazioni, anafore/epifore,

⁶⁴ Come si può ben vedere e.g. nei carmi 17, 23, 42 o 97. Però anche nella seconda sezione del *liber* sono presenti carmi (64 e 68), che differiscono dagli altri per la sovrapposizione dell'esperienza biografica di Catullo alle vicende narrate.

iperbati, iperboli)⁶⁵ manifestano da una parte l'intensità delle emozioni, dall'altro lo spirito sagace e dissacratorio. Il fatto, ad esempio, che ricorrano in carmi di attacco a personaggi disprezzati dal poeta lo stesso lessico e gli stessi stilemi utilizzati in carmi d'amore e di sentita sofferenza, mostra la volontà di produrre un gioco parodico, attraverso l'accumulo esagerato di espedienti stilistici. L'effetto dello straniamento è così efficacemente realizzato come ho riscontrato nel c. 110, dedicato ad Aufilena (una donna che sembra scelta come emblematica e non perché davvero importante nella vita del poeta⁶⁶), dove appunto ogni stilema, unitamente alle scelte lessicali simili ai carmi dedicati a Lesbia o a Giovenzio o agli amici, porta all'esagerazione, rendendo più efficace la parodia. Il lettore crea l'immediato raffronto tra la donna e i due amanti di Catullo, sicché emerge ancora più eclatante la parodia.

D'altro canto il c. 30 costituisce un esempio di ripresa del lessico e degli stilemi e.g. dei carmi 8, 73 e 76, fondendo in una sola natura le due anime di Catullo, quella di *amans* e di *amicus*. Ma anche il ciclo di Gellio (cc. 80, 88, 89, 90, 91, 116) raggiunge lo stesso fine.

Così le tre nature di Catullo, quella sentimentale di *amicus* e di *amans* appassionato e infelice nello stesso tempo, quella di spietato osservatore della sua epoca (preferita e maggiormente imitata da Marziale), ma anche quella di *doctus poeta*, particolarmente eclatante nella seconda sezione del *liber* (cc. 61-68), convivono in perfetta armonia.

1. 4. Il lessico catulliano

1.4. a. *Basium, savium e osculum*

Come ho sopra puntualizzato, le scelte lessicali adottate da Catullo rispondono a ben precise motivazioni stilistiche e sono determinate dalle influenze esercitate sul poeta sia dal contesto culturale e linguistico della sua epoca, sia dal circolo stesso dei neoteri e quindi dal loro programma. Nei polimetri sono presenti tanti vocaboli che sono diventati nel tempo un marchio della poesia catulliana⁶⁷. Il bacio è espresso nel *liber* attraverso l'utilizzo di una varia terminologia: *basium* è un inserimento di Catullo esterno alla lingua latina, forse di origine celtica, di un dialetto

⁶⁵ Stilemi fonetici e 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 esteso, motivando le ragioni dell'adozione.

⁶⁶ Aufilena è una giovane donna veronese corteggiata da Catullo, da lei rifiutata a vantaggio di Quinzio: a lei dedicherà anche i cc. 100 e 111, creando quello che è stato definito «Ciclo di Aufilena» da Francesco Della Corte, a cura di, in *Catullo Le poesie*, 2010, pag. 354.

⁶⁷ David O. Ross Jr., cit., pagg. 104-112. Lo studio di Ross, come mostrerò *infra*, si prefigge l'obiettivo di dimostrare la diversa tradizione che seguono gli epigrammi catulliani rispetto alle altre due parti del *liber*.

dell'Italia del nord, vista l'origine veronese del poeta⁶⁸. Dopo Catullo non fu più usato fino a Marziale, Giovenale e Petronio, un chiaro segno della sua natura colloquiale, oltre che oscena⁶⁹; *saviium* è la parola più usata nella commedia per indicare il bacio, ricorre anche in Catullo e poi scompare dalla poesia, tranne per poche eccezioni⁷⁰: il suo equivalente letterario e poetico infatti è *osculum*⁷¹. Il grammatico Elio Donato nel suo commento all'*Eunuchus*⁷² di Terenzio destina un commento che va al di là dell'esegesi: *1. MEUM SAVIUM tria sunt: osculum, basium, savium. Oscula officiorum sunt, basia pudicorum affectuum, savia libidinum vel amorum. 2. MEUM SAVIUM cum oscularetur, dixit. 3. QUID AGITUR et hoc blandimenti genus post osculum, sed duris et agrestis est.* Ci si trova dentro quella tipica scena di seduzione di un aduttore rozzo, caratteristiche tipiche di un soldato. Cipriani commenta la frase del soldato affermando che *meum savium* sarebbe stato accompagnato «con un cálido beso en la boca de la meretriz, haciendo

⁶⁸ Ernout-Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latin*, Parigi 2001⁴ s.v. «(usité surtout au pluriel): baiser. Employé d'abord comme *sāuium*, avec un sens érotique qui n'est pas dans *ōsculum*, cf. Serv. *Ae.* 1, 256, *sciendum osculum religionis esse, sauium uoluptatis, quamuis quidam osculum filiis dari, uxori basium, scorto sauium dicant.* [...] Attesté depuis Catulle; rare [...]. Semble évité par la langue classique, qui devait trouver le mot inconvenant. [...] L'appartition tardive du mot laisse supposer un emprunt, celtique? Catulle, qui semble l'avoir introduit dans la langue écrite, était originaire de Vérone». Per ulteriori ipotesi sulla possibile etimologia si veda Ph. Moreau, «Osculum, basium, savium», *Revue de Philologie*, 52, 1978, pagg. 87-97 e G. Cipriani, «El vocabulario latino de los besos», *Estudios Clásicos*, 149, 2016, 5-38, pag. 14, dove l'autore discute la posizione di André il quale attribuisce la formazione di *basium* a effetti onomatopeici. Cipriani (cit., pag. 15), al di là delle origini etimologiche e delle stratificazioni successive subite dal termine, che lo hanno portato a definire particolari effetti amorosi, afferma che «el *basium* llevará en su interior [...] una "nuance" de palpable intimidad, un velo de privacidad como el que son capaces de garantizar las paredes domésticas, una búsqueda de ternura y una forma de confianza que se desarrollan al abrigo de las indiscreciones».

⁶⁹ Angelo Poliziano nei suoi *Miscellanea*, 1. 6, in *Opera* 1. 230-1 attribuisce al *passer* di Catullo un allegorico valore erotico: *Quo intellectu Catullianus passer accipiendus, locusque etiam apud Martialem indicatus. Passer ille Catullianus allegoricus, ut arbitror, obsoeniorum quempiam celat intellectum, quam salva verecundia, nequimur enunciare. Quod ut credam, Martialis epigrammate illo persuadet, cuius hi sunt extremi versiculi: "Da mihi basia, sed Catulliana: / quae si tot fuerint quot ille dixit, / donabo tibi Passerem Catulli".* (*Martialis*, XI, 6, vv. 14-17). *Nimis enim foret insubidus poeta (quod nefas credere) si Catulli passerem denique ac non aliud quidpiam, quod suspicor, magis donaturum se puero post oscula diceret. Hoc quid sit, equidem pro styli pudore suae cuiusque coniecturae, de passeris nativa salacitate relinquo.* Per un approfondimento sul tema del passero connesso a quello del bacio nella poesia catulliana si veda *infra*.

⁷⁰ Prop. 2, 29, 39; Hor. *Epod.* 3, 21, e mai in Petronio, in Marziale e Giovenale. I grammatici antichi, dopo Varrone, considerano *sauuium* come appartenente alla famiglia di *suavis*, *suauitas*, etimologia accettata dalla critica moderna (cfr. per riferimenti bibliografici Ph. Moreau). I manoscritti esitano spesso tra le due grafie e gli editori trattano la differenza tra *sauuium* e *suauium* come una questione di pure varianti ortografiche, unificando le indicazioni discordanti della tradizione manoscritta. L'etimologia di *suavis* mostra che il termine è stato forgiato in latino, infatti non ha paralleli nelle altre lingue indoeuropee, su una radice indicante una sensazione o un sentimento. Cfr. Ernout-Meillet, pag. 597.

⁷¹ Ciascuno dei tre sostantivi ha creato dei derivati nominali e verbali che sono serviti a loro volta per formare dei verbi composti e dei deverbativi di cui riporta una lista Ph. Moreau, cit., p. 87. Per quanto riguarda l'etimologia, *osculum* è il diminutivo di *os* «piccola bocca»; è passato al senso di baciare molto probabilmente per il tramite di espressioni quali *oscula figere* (Ov. *Met.* III, 24 e IV, 141) o *oscula iungere* (Ov. *Met.* II, 357; 430 etc.). Questa evoluzione è anteriore a Plauto, che dice già *oscula dare* (*Epid.* 571) o *ferre* (*Amph.*, 716): Ernout-Meillet, cit., pag. 470. Secondo Moreau, pag. 90, se questa ricostruzione è esatta, si può riconoscere in *osculum* il senso primitivo di «baciare sulla bocca», ma non rivela nulla del significato o del sentimento legati a *osculum*. L'uso arcaico di *osculum* lo vede associato all'idea dello *ius osculi*, ovvero i parenti e affini di una donna romana potevano e nello stesso tempo dovevano baciarla sulla bocca. Questo *officium* era riservato ai parenti fino al sesto grado, un uso che Plutarco fa risalire a un periodo precedente la fondazione della città e che era ancora in uso alla fine della Repubblica e sotto la dinastia giulio-claudia. Questo bacio protocollare e familiare si distingue dal bacio amoroso e di saluto dato tra amici e conoscenti (che ovviamente si scambiava solo tra uomini): cfr. Moreau, cit., pagg. 94-95.

⁷² Atto terzo, scena seconda, vv. 455-456: *O Thais mea, meum savium, quid agitur?*

coincidir lo abstracto con lo concreto y celebrando con el recurso de la metonimia el triunfo del cariño»⁷³. Quindi Trasone avrebbe stampato quello che i latini genericamente potrebbero definire *osculum*, *saviium* o *basium* e che noi oggi chiamiamo con il monotono «bacio»⁷⁴. Comunque la lezione di Donato fa comprendere le tre possibilità per il vocabolario latino di esprimere il fatto di dare un bacio.

Moreau riconosce quanto sia difficile fornire una definizione univoca dei tre termini, poiché essi subiscono l'influenza delle epoche, degli impieghi testuali, nonché dello stile e della lingua dello scrittore. Inoltre, una tipologia del baciare nella civiltà romana non può limitarsi a due, tre o quattro tipi, dato che si può distinguere il bacio di saluto tra membri di una stessa famiglia, il bacio affettuoso a un bambino, il bacio erotico, il bacio scambiato tra sposi, il bacio di saluto tra amici, di addio o di ritrovo, il bacio di supplica, di venerazione religiosa, il bacio funebre, il bacio di ringraziamento, di riconciliazione o di felicitazione⁷⁵. La suddetta riflessione etimologica dei termini mostra che il latino ha inventato per proprio conto una terminologia per il baciare. Con Catullo comincia il periodo in cui si incontra il sistema a tre nomi indicato da Donato e Servio. *Osculum*, *osculatio*, *saviium*, *savior*, *saviatio* conservano in Catullo poche differenze mentre la coppia di termini nuovi *basium*, *basiare* (e *basiatio*) assorbe una colorazione nettamente erotica (come si può riscontrare quando riferiti a Lesbia e a Giovenzio). Sembra che l'apparizione nella lingua letteraria di *basium* e *basiare* sia la conseguenza della diversificazione dei significati di *saviium* e *savior*: il bisogno di un termine che si applicasse solo al linguaggio d'amore⁷⁶. Lo studio delle occorrenze lascia apparire dopo Catullo una ripartizione degli autori in due categorie a seconda del livello ovvero della «dignità» della loro lingua. Nella prima categoria Moreau⁷⁷ colloca tutti i poeti epici, lirici, elegiaci e tragici (Virgilio, Orazio, Tibullo, Propertio, Ovidio, Lucano, Valerio Flacco, Silio Italico, Stazio, Seneca e, già prima di Catullo, Lucrezio) i quali non impiegano mai *basium*, *basiare*, troppo volgare, e molto raramente *saviium* e *savior*, che preservano il valore erotico. Una scelta stilistica molto sensibile in Ovidio, che impiega 113 volte *osculum* e qualche altro termine afferente. Moreau evidenzia che per ragioni metriche *osculor* e *savior* non possono essere impiegati nella poesia esametrica (la sola possibilità d'impiego è la prima persona al singolare, al presente e davanti a vocale). *Osculum* assume pertanto una grande varietà di significati e per distinguere i valori, i poeti devono ricorrere a degli aggettivi o a delle perifrasi: e.g. il bacio dato a una sposa in Ov. *Pont.* I, 4, 50 (*Cara oscula*). Nel secondo gruppo al contrario figurano dei poeti e dei prosatori caratterizzati da un certo realismo e dall'impiego di una lingua familiare

⁷³ G. Cipriani, cit., pag. 11.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Moreau, cit., pag. 89.

⁷⁶ *Ibidem*, pag. 93.

⁷⁷ *Ibidem*.

molto libera. Presso di loro si incontrano *basium* e *basiare*, mentre *sauium* e *sauior* tendono a sparire (prova che *basium* rimpiazzava bene *sauium* in certi impieghi). La molteplicità dei significati resta la regola per ciascun termine. Pertanto, secondo Moreau lo studio delle occorrenze permette di stabilire che a un'opposizione semantica tra *osculum* e *sauium* succedono la mancata distinzione dei significati e un'opposizione stilistica tra un termine nobile (*osculum*) e uno base (*sauium*). Poi il valore iniziale di *sauium*, attenuato, è ripreso da un termine nuovo (*basium*) che, come i due precedenti, finirà per assumere dei significati diversi e per distinguersi da *osculum* e da *sauium* unicamente grazie a un carattere stilistico: il suo valore nettamente famigliare e popolare⁷⁸. In conclusione Moreau afferma che a partire da un'opposizione ereditata tra un bacio protocollare, privato di affettività e marco delle relazioni sociali egualitarie designate da *osculum*, e un bacio caricato di affettività, amoroso e tenero, designato da *sauium*, il latino letterario non ha distinto semanticamente i due termini, a causa dell'uso preferenziale di *osculum* nei testi di stile elevato. *Basium*, d'origine incerta, è stato in seguito introdotto per designare il secondo tipo di bacio, «avant de subir lui aussi la même évolution vers l'indistinction des sens»⁷⁹.

Basium e *savium* ricorrono spesso in Catullo per rappresentare la natura colloquiale dei componimenti più brevi, ma le loro occorrenze nei polimetri e negli epigrammi mettono in luce altre importanti considerazioni⁸⁰: *basium* e i suoi derivati ricorrono 9 volte nei polimetri (*basium* c. 5,7 e 13; c. 7, 9, c. 16, 12; *basiare* c. 7, 9, c. 8,18, c. 48, 2 e 3; *basiatio* c. 7,1) e solo una volta negli epigrammi (*basium* c. 99, 16), proprio nel carne a Giovenzio, dove si riscontrano anche 2 occorrenze del diminutivo *suaviolum*, vv. 2 e 14, un'indicazione della generale delicatezza e preziosità con cui Catullo ha scritto i suoi carmi al *mellitus Iuventius*⁸¹. Queste occorrenze dimostrano che *basium* fu ristretto ai polimetri come innovazione letteraria, mentre *s(u)avium* e il suo diminutivo *suaviolum* agli epigrammi⁸², anche se il verbo *suavior* ricorre 2 volte nei polimetri (c. 9, 9 *suaviabor* e c. 45,12 *suaviata*). *Osculum* è usato una sola volta, nel c. 68, 127 (*oscula mordenti semper decerpere rostro*), in un contesto dove le altre due parole sarebbero state inappropriate. Mentre il suo derivato *osculatio* si trova nei polimetri in un altro componimento

⁷⁸ *Ibidem*, pag. 94.

⁷⁹ *Ibidem*, pag. 97. Cipriani, cit., pag. 16 precisa che se l'impiego di *savia* prima e successivamente di *basia* rimandano a contesti affettivi caratterizzati da un'atmosfera di intimità, incluso quando non è esplicito il rimando erotico, tale dimensione non era percepita nell'uso di *osculum* per l'ambiguità di fondo nel significato intrinseco del termine: «es tan fuerte la relación con el vocablo *os* del que se deriva *osculum* que no siempre es sencillo establecer si la alusión se refiere a la “boquita” o al verdadero y propio “beso”».

⁸⁰ Ross, cit., pag. 104-105.

⁸¹ Ross, cit., nota 251 pag. 105: «[...] this poem is unique among the epigrams in that 6 of its 8 pentameter lines have an adjective before the caesura modifying the noun at the end of the line -preciosity of technique as well as of vocabulary and tone». Ross preferisce la scrittura *suavium* al posto di *savium*.

⁸² C. 79, 4: *si tria notorum suavia reppererit*; c. 78^b, 2: *suavia comminxit spurca saliva tua*, entrambi contesti di particolare asprezza. Ciò sarebbe in linea con quanto riferito da Ernout-Meillet sul valore attribuito a *sauium*: «*quamuis quidam osculum filiis dari, uxori basium, scorto sauium dicant*».

dedicato a Giovenzio, il c. 48, 6 (*nostrae seges osculationis*) che può essere paragonato al neologismo *basiatio* del c. 7, 1 *quaeris quot mihi basiationes*. Secondo Ross Catullo ha usato le due parole distinguendole, intendendo attribuire una pregnanza letteraria nell'impiegarli solo nei polimetri⁸³.

1.4.b. Il lessico *urbanus*

La ricorrenza dei suddetti termini viene delucidata se confrontata con l'uso catulliano di parole appartenenti al linguaggio urbano di Roma (*delicatus, dicax, elegans, facetiae, ineptiae, lepos, sal, urbanus* e *venustus*), eccetto i diminutivi, che non fecero parte del programma neoterico, anche se la loro elusione da parte dei poeti successivi a Catullo enfatizza il singolare uso che ne fece Catullo stesso, «a use which again cannot be set down to a poetically unsophisticated tendency to colloquial cliché»⁸⁴. Cicerone nella *Pro Caelio* 28, 67⁸⁵, attribuendo in modo accusatorio tale terminologia a Clodia e quindi al suo circolo, mette in luce il carattere *urbanus* di queste parole e la loro diffusione nell'alta società romana e il legame, perciò, che esiste tra essa e i *poetae novi*, pienamente *urbani* essi stessi. Spesso, infatti, Catullo le utilizza in riferimento alla poesia sua o del circolo neoterico, soprattutto nei polimetri, per indicare l'arguzia e l'eleganza dei loro versi, come si può vedere nel c. 50:

Hesterno, Licini, die **otiosi**
multum **lusimus in meis tabellis**,
ut convenerat esse **delicatos**:
scribens **versiculos** uterque nostrum
ludebat numero modo hoc modo illoc,
reddens mutua **per iocum atque vinum**.
atque illinc abii tuo **lepore**
incensus, Licini, **facetiisque**, [...]
(Catullo c. 50, vv. 1-8)

⁸³ Ross, cit., pag. 105.

⁸⁴ *Ibidem*, pag. 106. In seguito si svilupperà una trattazione più estesa dei diminutivi.

⁸⁵ Cic. *Pro Caelio*, 28, 67: *Quam volent in conviviis **faceti**, dicaces, non numquam etiam ad vinum disertis sint, alia fori vis est, alia triclinii, alia subselliorum ratio, alia lectorum; non idem iudicum commissarumque conspectus; lux denique longe alia est solis, alia lychnorum. Quam ob rem excutiemus omnes istorum **delicias**, omnes **ineptias**, si prodierint. Sed me audiant, navent aliam operam, aliam ineant gratiam, in aliis se rebus ostentent, vigeant apud istam mulierem **venustate**, dominantur sumptibus, haereant, iaceant, deserviant; capiti vero innocentis fortunisque parcant.*

La poesia di Catullo è un gioco poetico⁸⁶ (come notiamo dall'anafora in poliptoto di *ludo*), in cui si usano una grande varietà di versi brevi, *nugae* appunto, che sono versi *delicati* e producono *leporem* e *facetias*⁸⁷: infatti, queste parole sono profuse nella sua opera, soprattutto quando descrive la sua poesia, e diventano mezzi per trasmetterne la proposta e la natura. Per cui la natura della sua poesia è evidente non solo dalla descrizione che Catullo ne fa, ma anche dalle parole che utilizza per descrivere essa stessa e i suoi effetti. Alcune di queste parole tendono a non essere usate nella poesia dattilica: *delicatus*, *elegans* e *inelegans*, *facetiae*, *infacetus* e *infacetiae*, *ineptiae* e *invenustus*. Nella poesia successiva a Catullo *lepidus* e *venustus* non appaiono nel vocabolario dell'epica e dell'elegia fino a Marziale⁸⁸; sostanzialmente tutte queste parole *urbanae* erano considerate adatte solo allo stile della satira, troppo colloquiali per essere usate nell'elegia e non furono mai ammesse nella lirica o nell'epica. Nei polimetri 20 forme ricorrono per un totale di 50 volte; nessuna ricorre nei carmi più lunghi (61-68) e solo 3 sono usate 6 volte negli epigrammi (*lepidus* in c. 78, 1 e 2; *venustas* e *sal* in 86, 3 e 4; *venustus* in c. 89, 2 e c. 97, 9). «The reason for this distribution can only be that the diction of the longer poems did not allow such words, that they were not part of the neoteric *Programm* in serious poetry (just as they had no place in later epic or elegy); and that previous Roman epigram had made no use of them, an understandable circumstance»⁸⁹. Il fatto che siano escluse dai poemetti, però, non implica che fossero sentite come un colloquialismo non poetico, infatti non sono presenti neanche negli epigrammi, poiché Catullo le usò con uno scopo preciso: sono impiegate con arguzia e audacia, come *basium*, per dare ai polimetri la caratteristica di *nugae* e rappresentano l'essenza del nuovo verso occasionale, che Catullo e i neoterici inventarono. Inoltre, anche queste scelte lessicali corroborano l'intento stilistico di enfatizzare fino all'esagerazione il soggetto del carme attraverso l'accumulo di diversi effetti stilistici, come si può notare nel c. 39, intessuto di lessico *urbanus* per accentuare l'inurbanità di Egnazio, a cui si aggiungono stilemi ricorrenti quali la ripetizione, l'indeterminazione, la comparazione, i nomi geografici, effetti retorici, in particolare fonici quali allitterazioni e chiasmi;

⁸⁶ H. Wagenwoort's, *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden 1956, pagg. 30-42, «the *ludus poeticus* requires *otium*» e «is especially a youthful game»; «[...] *Nugae* is practically synonymous with *ludus*».

⁸⁷ Come si può vedere nel c. 16 dove Catullo difende i suoi versi dai detrattori (il poeta è *pius* e *castus* ma i suoi *versiculi* sono *molliculi ac parum pudici*, perché possiedono *salem ac leporem*); anche il suo verso è *lepidus* (6, 17, *ad caelum lepido vocare versu*), così come il suo *libellus* (1,1 *Cui dono lepidum novum libellum*) e i suoi carmi sono definiti *ineptiae* (14^b, 1-2, *Si qui forte mearum ineptiarum / lectores eritis*); oppure gli stessi termini sono usati per denigrare la poesia altrui che non è conforme ai modi neoterici di arguzia ed eleganza, come nel c. 36, 19, in cui gli *annales Volusi* sono *pleni ruris et inficetarum* e nello stesso carme Catullo si augura che il voto di Lesbia, formulato in modo *iocose lepide*, sia colto dagli dei *si non illepidum neque invenustum est*; o come nel c. 22, 14, rivolto a Suffeno, poetastro che quando comincia a scrivere diventa *infaceto infacetiore rure*, un uomo altrimenti e ironicamente *venustus et dicax et urbanus*, 2 e *bellus et urbanus*, 9. Ribaltamento efficacemente realizzato attraverso le litoti, che assumono un tono parodico.

⁸⁸ Per maggiori riferimenti alle occorrenze anche di *dicax*, *facetus*, *urbanus*, *sal*, *ineptus* si veda Ross, cit., pagg. 108-109.

⁸⁹ *Ibidem*, pag. 109.

così come lo stesso effetto parodico attraverso l'utilizzo del lessico urbano è creato nel c. 36, per accrescere l'enorme distanza del *lepos* dei versi catulliani rispetto agli *illepidi et invenusti annales* di Volusio, che ho sopra indicato⁹⁰, o nel c. 6, per indicare come la poesia può trattare argomenti erotici attraverso una grazia e una raffinatezza urbane, dove al lessico *urbanus* si accosta un accumulo di indeterminazione:

Flavi, **delicias** tuas Catullo,
ni sint **illepidae** atque **inelegantes**,
velles dicere nec tacere posses.
Verum nescio quid febriculosi
scorti diligis: hoc pudet fateri.
Nam te non viduas iacere noctes
nequiquam tacitum cubile clamat
sertis ac Syrio fragrans olivo,
pulvinusque peraeque et hic et ille
attritus, tremulique quassa lecti
argutatio inambulatioque.
Nam inista prevalet nihil tacere.
Cur? Non tam latera ecfututa pandas,
ni tu quid facias **ineptiarum**.
Quare, quidquid habes boni malique,
dic nobis. Volo te ac tuos amores
ad caelum **lepido** vocare **versu**.

La stessa litote del v. 2 è ripresa nel v. 4 del c. 10 (*non sane illepidum neque invenustum*), che presenta un contesto molto simile, e in modo allusivo nel c. 36, 17 (*si non illepidum neque invenustum est*). Inoltre, si noti l'insistenza sulla necessità di non *tacere* le imprese erotiche di Flavio (vv. 3, 7 e 12).

Anche nel c. 12 l'utilizzo del lessico urbano ha un fine parodico: l'arguzia di Asinio Marrucino, il *salsum* del v. 3 (*hoc salsum esse putas?*), risiederebbe nell'appropriarsi dei fazzoletti di malcapitati, distratti dal vino e dal gioco (*in ioco atque vino / tollis lintea neglegentiorum*, vv. 2-3), per questo Catullo lo definisce *ineptus*, poiché non si rende conto di quanto sia meschino e privo di grazia questo suo gesto (*fugit te, inepte: / quamvis sordida res et invenusta est*, vv. 4-5). Nel

⁹⁰ C. 39, 8: *neque elegantem...neque urbanum*, v. 10: *si urbanus...*, v. 16: *nam risu inepto res ineptior nulla est*; c. 36, v. 10: *iocose lepide*, v. 17: *si non illepidum neque invenustum est*, v. 19: *pleni ruris et inficetiarum*.

carme il poeta veronese accosta la parodia al lessico neoterico urbano dell'amicizia, tanto che la ridicolizzazione del personaggio del suo tempo introduce la celebrazione dell'affetto per Veranio e Fabullo, affetto espresso dalla diminuzione del nome: *Veraniolum meum et Fabullum* (v. 17). Nel componimento, inoltre, Catullo delucida la funzione stessa che attribuisce al suo metro: se Marrucino non gli restituirà il fazzoletto sarà costretto a indirizzargli i suoi endecasillabi (*quare aut hendecasyllabos trecentos / exspecta, aut mihi lintheum remitte*, vv. 10-11), sicché essi diventano palese strumento di invettiva, di attacco verbale volto alla diffamazione. Una funzione che la lirica greca affidava soprattutto al giambo e che Catullo trasferisce ai suoi endecasillabi come esplicita ancora nel c. 36, 5: *desissemque truces vibrare iambos* (anch'esso un endecasillabo)⁹¹.

L'aggettivo *bellus* ricorre 9 volte nei polimetri, mai nei poemetti, e negli epigrammi è usato 6 volte in 4 differenti carmi⁹²: però acquista la stessa funzione degli altri aggettivi, cioè di attribuire un colore di *urbanitas* a carmi neoterici (infatti ricorre unitamente alla terminologia urbana), e la ricorrenza negli epigrammi non è incoerente, poiché essi risultano esulare dalla tradizione epigrammatica come sperimentazione neoterica. Infatti *bellus* è presente negli epigrammi solo in alcune precise formule, e in contesti dove si vuole enfatizzare l'effeminatezza e la sensualità e quindi un contesto dove il lessico dei polimetri riveste una particolare funzione. Un'ulteriore prova della voluta adozione di una parola *urbana*, pertanto né colloquiale, né non poetica.

Alla riflessione di Ross sulla *novitas* che il lessico urbano apporta alla poesia latina di Catullo e del circolo neoterico, mi sembra che gli esempi delle ricorrenze sopra indicate provino anche la funzione stilistica che le parole scelte dal poeta veronese assumono nel contesto in cui vengono inserite ovvero, soprattutto laddove accentuano l'aspetto parodico, ritengo che alludano alla netta differenza tra i *poetae novi* e il resto dell'umanità del tempo: meschina, rozza, illetterata, e, quindi, incapace di cogliere il *lepos* dell'arte come della realtà, grazia concessa, invece, a Catullo e ai suoi amici. Del resto lo afferma lui stesso nel c. 43, 8: *O saeculum insapiens et infacetum!*.

⁹¹ Numerosi sono gli esempi dell'utilizzo dell'endecasillabo con scopo diffamatorio: si veda e.g. il c. 23 in cui attacca Furio e la sua famiglia, perché gli hanno chiesto un prestito (*Et sestertia quae soles precari / centum desine*, 26-27) o il c. 33 dedicato a Vibennio, padre e figlio, perché si divertono a rubare alle terme: *O furum optime balneariorum* (v. 1) o il c. 42 in cui il poeta manda i suoi *hendecasyllabi* affinché la *moecha* gli restituisca i suoi *codicilli* («*Moecha putida, redde codicillos [...]*», vv. 11, 19, 24 —con *variatio* ironica «*Pudica et proba ...*»—).

⁹² Notiamo i richiami intertestuali tra i cc. 69, 78 e 81: nel c. 69, 8: *nec quicum **bella puella cubet***; nel c. 78, 3-4: *Gallus homo est bellus, puero ut bello **bella puella cubet*** (dove viene ripresa la stessa espressione del c. 69, 8); c. 81, 2: *bellus homo*, che riprende la stessa associazione lessicale del c. 78, 3, per enfatizzare l'effeminatezza del soggetto.

1.5. Il metro catulliano per eccellenza: l'endecasillabo

A questo punto occorre volgere l'attenzione alle scelte metriche adottate da Catullo, proprio perché si è notato che il metro condiziona l'adozione di un determinato lessico e che, quindi, ciò porta a particolari effetti stilistici⁹³. Ciononostante, le scelte lessicali non sono mai solo frutto di un «problema» metrico, ma fungono sempre come catalizzatore per efficaci effetti sonori, come mostrerò in seguito. L'endecasillabo falecio è il verso maggiormente ricorrente nella poesia catulliana⁹⁴: la «base (primi due elementi) è per lo più spondiaca; meno frequente la trocaica e la giambica; solo in 55, 10 si potrebbe pensare, col nome proprio, o a *Căměrjum*, come in *Mecenate*, fr. 3, 3 *Morel* (*nĩmĩ-*) o a *Căměrĩum*. È stato notato che nelle «sillogi» cc. 2-26, fatta eccezione per tre casi (cc. 2, 4; 3, 17; 7, 2 e forse 12, 9), la base dei falecei è sempre spondiaca; nelle «sillogi» cc. 27-60, su 279 falecei, 216 hanno base spondiaca, 33 giambica, 30 trocaica. La cesura cade di solito dopo il sesto o dopo il quinto elemento; in undici casi è omessa. In quattordici casi nel c. 55 (vv. 1, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 22) e in due casi nel c. 58A (vv. 1, 9) abbiamo la fusione o contrazione delle due brevi (quarto e quinto elemento) in una lunga»⁹⁵.

Lo studio di Thomas Cutt mostra, attraverso un'analisi statistica delle occorrenze, quali e quante volte determinati termini ricorrono in posizioni metriche definite e come tali parole acquistino rilevanza come «word-type», in base alla sequenza quantitativa che possiede la parola stessa (*pēssĩmãm* per esempio), o come «verse-type», in base alla sequenza quantitativa che la parola presenta in una determinata posizione metrica⁹⁶.

I monosillabi sono tendenzialmente esclusi dalla posizione in *excipit* di verso dell'endecasillabo falecio ed evitati dalla migliore poesia latina, infatti ricorrono in Catullo in tutto 15 volte, ma, mentre per 12 occorrenze tendono a formare una singola unità con la parola precedente soprattutto nel caso di *est* con *procope*, come in c. 7, 10: *Catullo est*⁹⁷, solo in tre occorrenze ho notato che assumono una valenza significativa per il riflesso prodotto sul piano contenutistico: c. 5, 5, dove *lux* acquisisce un particolare rilievo per l'antitesi con *nox* in *incipit* del v. 6 (lo stilema acclara il contenuto attraverso la sequenza di trisillabo, bisillabo, monosillabo (*occidit breuis lux*), creando una sorta di climax: Catullo insiste sul fatto che quella *lux*, la vita

⁹³ Di fondamentale importanza risulta la monografia di Jesús Luque Moreno, *C. Valerius Catullus. Praelectiones Granatenses*, Editorial de la Universidad de Granada, 2020, pagg. 554, che sviluppa un'accurata e approfondita analisi metrica e semantica del *liber* di Catullo, in particolare dei polimetri, oltre a uno sguardo sulla biografia del poeta stesso e sulla struttura della sua opera.

⁹⁴ 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^b; fr. 3. Quindi 42 componimenti su 116, per una percentuale del 36%.

⁹⁵ F. Della Corte, a cura di, cit., 2010, pag. 375. Nel corso della trattazione si preferirà seguire l'edizione dei carmi di Catullo del Mynors, Oxford University press, 1958, che definisce 58^b la seconda parte del c. 58, contrariamente a Della Corte che preferisce la dicitura 58 A.

⁹⁶ Thomas Cutt, *Meter and diction in Catullus' Hendecasyllabics*, The University of Chicago, 1936, pag. 3.

⁹⁷ Per le altre occorrenze si veda Cutt, cit., pag. 13.

umana, si spegne in maniera lenta ma inesorabile); c. 7, 7, dove *nox* in questo caso anticipa, giustificandolo, il tema del verso successivo dei *furtivos ... amores*, in iperbato⁹⁸; c. 24, 7, dove *Est* è in posizione di rilievo, a fine verso, anticipata dal punto fermo, e funge da risposta affermativa alla domanda «*Qui? Non est homo bellus?*»⁹⁹.

Senza dubbio la parola che Catullo predilige in posizione di *excipit* di verso è quella trisillabica, con 231 occorrenze, contro le 149 delle bisillabiche, 71 delle quadrisillabiche, 42 delle pentasillabiche, 18 delle esasillabiche, infine una sola occorrenza per le eptasillabiche. Se si sommano le occorrenze delle parole plurisillabiche il risultato è di 363 volte, il 69% dei versi catulliani. In altri versi logaedici i versi plurisillabici presentano un'occorrenza del 40%, nei giambici del 48%, negli esametri dattilici del 41%. Solo nei galliambi e nei pentametri elegiaci aumenta l'incidenza rispettivamente al 66% e al 60%. Quindi in base ai dati raccolti Cutt sostiene che «at the end of the verse, monosyllables are debarred, dissyllables are allowed, but longer endings are generally preferred»¹⁰⁰.

Cutt attribuisce particolare importanza alla «pyrrhic sequence»¹⁰¹, ovvero due brevi formanti la quarta e la quinta sillaba di un verso, poiché essa prova che Catullo evitò di dividere tale sequenza tra due parole. Quando la «pyrrhic sequence» è divisa negli endecasillabi (che si ha quando la sequenza delle due brevi vede la prima appartenere a una parola nel verso e la seconda alla parola successiva), per lo più, le due parole coinvolte costituiscono un'unità nei casi di seguito riportati: e.g. nel c. 3, 11 (*qui nunc it per iter tenebricosum*), dove la preposizione va congiunta con il suo caso; oppure quando la seconda delle due parole è il verbo *sum*, quindi strettamente unita alla parola che lo precede: c. 1, 5 (*iam tum cum ausus es unus Italorum*); c. 3, 6 (*nam mellitus erat, suamque norat*); c. 10, 9 (*respondi id quod erat, nihil neque ipsis*); c. 10, 21 (*at mi nullus erat neque hic neque illic*); c. 38, 5 (*qua solatus es adlocutione*); poi, ancora, quando la seconda delle due parole è una sentenza enclitica: c. 10, 33 (*sed tu insulsa male et molesta vivis*), c. 42, 6 (*persequamur eam et reflagitemus*), c. 50, 16 (*hoc iucunde tibi poema feci*); quando la prima delle due parole è un pronome proclitico: c. 3, 12 (... *unde negant* ...); c. 6, 15 (... *quidquid habes* ...); c. 14, 22 (... *unde malum* ...); c. 32, 9 (... *siquid ages* ...); c. 56, 3 (... *quidquid amas* ...); c. 57, 8 (... *ille magis* ...); quando l'infinito e il verbo sono strettamente uniti: c. 12, 4 (... *esse putas* ...); c.

⁹⁸ Un'occorrenza simile dal punto di vista contenutistico dell'aggettivo e di *nox* si riscontra nel c. 68, 145: *sed furtiva dedit mira munuscula nocte*, dove furtivi in questo caso non sono gli amori stessi, ma i piccoli doni degli innamorati, sempre nel contesto notturno.

⁹⁹ Per quanto riguarda altri monosillabi in posizione di rilievo in differenti tipi di verso (in distici ed esametri), si noti l'uso di *dux* in *incipit* nel c. 61, 44 e in *excipit* nel c. 63, 32; di *flos* in *incipit* nel c. 100, 2 *flos Veronensum depereunt iuvenum*, il cui rilievo è accentuato dal fatto che nel verso è l'unico monosillabo seguito da tre termini plurisillabici assonanti e consonanti tra loro.

¹⁰⁰ Cutt, cit., pag. 14. Mostrerò nel corso dell'analisi testuale gli effetti stilistici e il riflesso sul piano contenutistico che la preferenza di termini plurisillabici produce.

¹⁰¹ *Ibidem*, pag. 15 ss.

16, 5 (... *esse decet* ...); c. 21, 4 (*pedicare cupis* ...); quando l'elisione serve a unire strettamente le due parole: c. 6, 11 (*argutati(o) inambulatioque*); c. 13, 5 (... *sal(e) et* ...), c. 15, 12 (... *ub(i) erit* ...); c. 16, 7 (... *deniqu(e) habent* ...); c. 23, 2 (... *nequ(e) araneus* ...); c. 23, 14 (... *frigor(e) et* ...); c. 42, 10 (*circumstit(e) eam* ...); c. 45, 3 (... *perdit(e) amo* ...); c. 57, 4 (... *alter(a) et* ...); c. 58^b, 10 (... *mih(i) amice* ...). La semielisione unisce strettamente due parole: c. 55, 4 (... *tē in* ...). I connettivi come *atque*, *neque* etc. si legano naturalmente con la parola seguente, come si può vedere in c. 58, 3, dove è anche in una sequenza pirrica divisa: (... *atque suos* ...); le enclitiche *-que* o *-ne* quando costituiscono la prima delle due parole in frasi che vengono pronunciate strettamente insieme: c. 5, 2 (*rumoresque senum severiorum*), c. 6, 9 (*pulvinusque peraeque* ...); c. 9, 3 (*desissemque truces* ...); c. 49, 2 (... *quotque fuere* ...); c. 58^b, 6 (*ventorumque simul* ...) ¹⁰².

Un interessante esempio di sequenza pirrica divisa si può riscontrare nel c. 41:

Ameana puella defututa

tota milia me decem poposcit,

ista turpiculo **puella** naso,

decoctoris amica Formiani.

Propinqui, quibus est **puella** curae,

amicos medicosque convocate:

non est sana **puella**, nec rogare

qualis sit solet aes imaginosum.

In tale componimento si riscontra l'anafora di *puella* nei vv. 1, 3, 5, 7, che nel v. 1 e 7 presenta una sequenza pirrica divisa; inoltre il v. 4 richiama pienamente il v. 1, per diverse ragioni: hanno lo stesso ritmo; il termine *puella* è richiamato da *amica*; *decoctoris* riprende sia foneticamente che concettualmente *defututa*; *Formiani* e *Ameana* sono entrambi nomi e sono assonanti e consonanti tra loro. Inoltre, il ritmo lento del v. 1 e 4 contrasta con il ritmo veloce dei vv. 2-3, che iniziano entrambi con la inusuale sequenza - ~, e il cui periodo si conclude solo al v. 4. L'ironia del componimento è potenziata dalla ripresa del v. 4 nel c. 43, 5, oltre al legame che si crea con l'iterazione di *puella* al v. 1, la donna di cui si descrivono le caratteristiche fisiche in un unico periodare, ritmato e veloce che finisce al v. 5, con lo stesso verso, appunto, con cui era terminato il discorso iniziale del c. 41:

Salve, nec minimo puella naso

¹⁰² Jesús Luque Moreno, *C. Valerius Catullus. Praelectiones Granatenses*, cit.

nec bello pede nec nigris ocellis
nec longis digitis nec ore sicco
nec sane nimis elegante lingua,
decoctoris amica Formiani.
Ten provincia narrat esse bellam?
Tecum Lesbia nostra comparatur?
O saeculum insapiens et infacetum!

Significativa è anche la sequenza pirrica divisa del c. 45 dove nei vv. 8 e 17 (*hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante*) risulta chiaro che *Amor* non sia il soggetto di *dixit* e che quindi una pausa di senso divida la sequenza pirrica. Secondo Cutt «This is the only place where a sense-pause occurs in this position»¹⁰³, mi chiedo, però, se Catullo abbia voluto giocare sull'ambiguità di senso piuttosto che creare effettivamente una pausa con il punto fermo, visto che si presuppone che i testi fossero privi di punteggiatura. Inoltre il ritmo inusuale serve per enfatizzare *Amor* in modo che risulti come se fosse *Amor ipse*.

Per quanto riguarda la frequenza delle sequenze pirriche o delle pirriche divise a fine verso per le parole plurisillabiche, Cutt afferma che sono soprattutto ragioni ritmiche e foniche a determinare la scelta di tali «word-type», più che l'esigenza di ristrette regole metriche. Tuttavia la rarità delle pirriche divise in fine verso per parole plurisillabiche non è un risultato accidentale, bensì è determinato da un preciso obbligo imposto dall'endecasillabo. Catullo presenta, infatti, una percentuale di parole plurisillabiche in fine verso del 69% e di sequenze pirriche non divise del 91%. «Thus the non-division of the pyrrhic may fairly be regarded as a definite rule, the use of longer endings, as a general tendency»¹⁰⁴. Il risultato di questa tendenza catulliana porta a notare che alcuni «word-type», che rispecchiano le due suddette condizioni, occorrono con frequenza sproporzionata, mentre altri, pur possedendo sequenze possibili in diverse posizioni del verso, sono ristrette per la maggior parte a una sola delle loro possibili posizioni¹⁰⁵. Il numero delle occorrenze di ogni tipo di parola e la posizione occupata nel verso sono determinate dalle esigenze metriche dell'endecasillabo falecio¹⁰⁶.

Perciò, nel comporre l'endecasillabo Catullo si è servito soprattutto di due tipi di parole:

- 1) Le parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca per la fine del verso.

¹⁰³ *Ibidem*, pag. 21.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pag. 26.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pag. 28. Nei casi esaminati Cutt ha escluso l'elisione.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pag. 33.

2) Le parole contenenti due successive sillabe brevi, per la sequenza pirrica.

Al primo gruppo di parole appartengono i sostantivi al diminutivo¹⁰⁷ e gli aggettivi in *-llus*, *-lla*, *-llum* (che risultano essere comunque diminutivi), i nomi astratti sempre femminili in *-tio*, *-tionis*, gli aggettivi e gli avverbi in *-osus*, *-a*, *-um*, i nomi astratti maschili in *-or*, *-oris*, i comparativi in *-ior*, *-ioris*, i genitivi plurali in *-orum* e *-arum*¹⁰⁸.

1.6. I diminutivi

Per quanto riguarda i sostantivi e gli aggettivi in forma diminutiva, estenderò l'analisi dall'aspetto metrico a quello stilistico in modo da evidenziare quali fattori hanno influenzato la loro adozione, osservando tutti i tipi di sostantivi e aggettivi presenti nel *liber* catulliano.

Sotto l'aspetto metrico, secondo Cutt si riscontrano diversi gruppi di sostantivi e aggettivi in *-llus*, *-lla*, *-llum* a seconda delle sillabe di terminazione:

a) i diminutivi che presentano una finale bisillabica, trocaica (- ˇ) come *bēllām*¹⁰⁹, in c. 43, 6

b) i diminutivi che presentano una finale trisillabica secondo lo schema metrico ˇ - ˇ , come *libēllūm* in 1, 1. A questo gruppo appartengono moltissime occorrenze soprattutto di parole quali *puella*, *ocellus*, *Catullus*, *Fabullus*, *misella*, *papillis* (1 occorrenza in c. 55, 12), *medulla*, *tabella*, *lapillis* (1 occorrenza in c. 23, 21)¹¹⁰.

c) I diminutivi che presentano una finale quadrisillabica, secondo lo schema metrico - ˇ - ˇ (dove l'ultima sillaba però può essere breve o lunga), come per *integellum* (c. 15, 4); *Ipsitilla* (c. 32, 1) - possibile diminutivo di *ipsa* in senso di *domina* come si può vedere in c. 3, 7-, *codicillos* (c. 42, 11, 12, 24), *Septimille* (c. 45, 13).

Di 527 endecasillabi 53 terminano con queste forme di diminutivi. In altri tipi di versi tali parole sono proporzionalmente meno frequenti e sparpagliate in varie posizioni del verso. «Thus, half the instances of such words in Catullus occur in hendecasyllabics, and of these more than two-thirds stand at the end of the verse, giving the longer endings needed by the verse-structure»¹¹¹. Le

¹⁰⁷ A questo gruppo appartengono tutte quelle parole che hanno forma diminutiva e non necessariamente significato diminutivo.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pag. 34 ss.

¹⁰⁹ Deriva da *bonus* questo diminutivo familiare, impiegato in tutte le epoche: «*bellus*, de **dwenolos*, dont la parenté avec *bonus* avait déjà été reconnue par Priscien, GLK II 80, 7. *Bellus* d'est d'abord employé des femmes et des enfants. Dans la langue classique ne se dit des hommes qu'ironiquement: "bellot, joli". [...] En raison de son caractère affectif, *bellus* tend, dans la langue populaire, à remplacer *pulcher*, qu'il a supplanté dans les langues romanes, concurremment avec *formōsus*» Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, pag. 73.

¹¹⁰ Per l'elenco dettagliato con l'indicazione dei *carmina* e dei versi si veda Cutt, cit., pag. 35.

¹¹¹ *Ibidem*, pag. 36.

esigenze metriche sembrano determinanti, anche se non sono le sole a influenzare il poeta nella scelta delle suddette parole, come può essere dimostrato attraverso l'uso di alcune parole soprattutto nel loro grado positivo e solo raramente in quello diminutivo, come *integellus* (c. 15, 4), che ricorre solo una volta in latino in Cic. *Ad familiares* IX, 10, 2 e con un differente significato; *Ipsitilla* (c. 32, 1), se ha veramente il senso di diminutivo, si trova una sola volta; *lapillus* (c. 23, 21), sebbene abbastanza frequente dopo Catullo, sembra essere stato coniato da lui e la forma positiva *lapis* ricorre solo altre tre volte nella poesia catulliana; *libellus* (c. 1, 1, 8; c. 14, 12; c. 55, 4) è abbastanza comune in generale, tranne alla fine dell'endecasillabo ed è frequente anche l'uso della forma positiva *liber*; *lucellum*, diminutivo di *lucrum* (c. 28, 6, 8), è abbastanza raro, anche se ricorre in Cicerone, Orazio e Seneca¹¹²; *misellus* (c. 3, 16; c. 35, 14; 40, 1; c. 45, 21; c. 80, 7) è abbastanza raro al di fuori della poesia catulliana (è usato anche da Cicerone, in riferimento alla figlia Tullia, *Tulliola* in *Ad familiares* XIV, 4, 3 *illius misellae*)¹¹³ lui stesso usa *miser* 31 volte; *salillum* (c. 23, 19) ricorre una sola volta in Plauto, *Trin.* 492; *Septimillus* (c. 45, 13) ha una sola occorrenza in Catullo, con lo scopo di rendere affettivo un nome proprio pronunciato dalla bocca dell'amata Acme, così come è uso tra gli amanti.

Molti diminutivi usati da Catullo hanno perso ogni senso diminutivo distintivo da quando hanno rimpiazzato il sostantivo di grado positivo, oppure hanno sviluppato un significato autonomo da quello, come per *bellus*, *codicilli*, *papilla*, *puella*, *pusillus*¹¹⁴.

Ci sono, però, casi in cui ci si aspetta la connotazione diminutiva, ma la comparazione con altri passaggi la rende dubbiosa, come per *ocellus*¹¹⁵: in c. 3, 18 *ocelli*, usato in riferimento a Lesbia,

¹¹² Cic. *In Verrem* II, 3, 72; Horat. *Epistolae* I, 18, 102, *Satyrarum libri* II, 5, 82; Seneca *Ad Lucilium* I, 5, 7, *De beneficiis* VII, 21, 1.

¹¹³ Mi sembra interessante evidenziare che la presenza di *misellus* è frequente soprattutto in epoca medievale e umanistica, sia in prosa che in poesia, mentre ricorre raramente dopo Catullo, soprattutto in epoca imperiale: Giovenale, *Saturae* 13, 213; Marziale, *Epigrammata* XII, 77, 7; Quintiliano, *Institutio oratoria* XI, 3, 175; Svetonio, *De vita Caesarum, Divus Claudius*, 4; Apuleio *Metamorphoses* IX, 19; Aulo Gellio, *Noctes Atticae* II, 24, 4.

¹¹⁴ Si veda a questo proposito anche De Labriolle in «L'emploi du diminutif chez Catulle», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, oct. 1, 1905, pag. 277, che evidenzia come *pupula* (*pupilla*) sia un diminutivo di *pupa* (bambola) e che quindi lo stesso Catullo impieghi molti diminutivi come parole di tutti i giorni, senza attribuire loro un valore espressivo particolare.

¹¹⁵ Cutt, cit., pag. 37 ss. In relazione a questo diminutivo ritengo opportuno riportare le osservazioni di David O. Ross Jr, *Style and Tradition in Catullus*, Harvard University Press, 1969, pagg. 23-25, secondo il quale non pare risolta la questione se *ocellus* abbia un reale valore diminutivo, così come tanti altri diminutivi, e soprattutto dissente sul fatto che la presenza dei diminutivi nella poesia di Catullo sarebbe espressione di un colloquialismo. Dalle loro occorrenze, infatti, si può evincere un'influenza diversa di tradizioni presenti nella poesia catulliana e si può comprenderne meglio la loro natura: l'uso dei diminutivi non può essere ricondotto a una pura tendenza colloquiale, poiché se ne riscontra il ricorso anche nei carmi più lunghi di stile elevato, cc. 61-68 (27 diminutivi ricorrenti 36 volte). Il fatto poi che risultino molto comuni nei carmi polimetrici (45 usati 65 volte), mentre più rari negli epigrammi (7 usati 9 volte) sembra rispondere all'influenza di diverse tradizioni (tali cifre corrispondono alla lista presentata da S. P. Platner, «Diminutives in Catullus», *The American Journal of Philology*, 16 (1895), pagg. 186-202; P. De Labriolle aggiunge *tremulus* e *mentula*, entrambi diminutivi che sarebbero formati da un aggettivo di grado positivo non esistente). Le ricorrenze negli epigrammi risultano espressione di una voluta delicatezza e spesso enfatizzano in modo denigratorio l'effeminatezza (in questo caso ritengo che si potrebbe citare come esempio il c. 80, 1 *labella* e 7 *miselli* rispetto al c. 99 ritenuto da Ross espressione di un attacco denigratorio, mentre, invece, è un carne d'amore sullo stile di quelli dedicati a Lesbia), senza

sicuramente intensifica l'effetto affettivo, specialmente in quanto accompagnato dall'aggettivo in diminutivo *turgiduli*, ma Catullo usa anche *oculus* in c. 48, 1 in riferimento a Giovenzio con lo stesso tono affettivo. Stesso ragionamento si può sviluppare per c. 9, 9 in cui viene usato *oculos* con il medesimo valore affettivo, mentre nel c. 45, 11 *ocellos* assume una funzione soprattutto narrativa. Ancora nel c. 50, 10 e 19 il poeta latino usa *ocellus* con valenza prima narrativa, con lo scopo di suscitare pietà, e poi con valore affettivo, rivolgendosi all'amico Licinio. Questi esempi sembrano attestare una certa inconsistenza nell'uso diminutivo di *ocellus* come distinto da *oculus*, tanto che in diversi casi si riduce la distanza tra le due forme. Al contrario pare determinante la forma metrica nell'adozione dell'uno o dell'altro¹¹⁶. Ma se consideriamo proprio i carmi citati da Cutt (cc. 3, 45, 50), in cui appare *ocellus*, ho riscontrato l'accumulo non solo di stilemi quali la diminuzione, ma anche di altri quali la comparazione, l'indeterminazione, la ripetizione, le scelte lessicali e retoriche, volte a enfatizzare fino all'esagerazione il soggetto del carme, il tutto condito da un sapiente intreccio fonico¹¹⁷. Così che mi chiedo se la diminuzione risponda prevalentemente in Catullo a una funzione stilistica.

Diversi diminutivi alla fine dell'endecasillabo tendono a differire solo leggermente dal positivo, perdendo quasi totalmente la carica diminutiva, come per *integellum* (c. 15, 4) rispetto a *integri* di c. 34, 2; come *lapillis* (c. 23, 21) rispetto a *lapidis* di 69, 4. Un discorso a parte richiede l'uso del diminutivo *libellus* (c. 1, 8), in cui la forma del diminutivo acquisisce un significato emblematico (non a caso infatti si trova proprio nel carme proemiale del *liber* catulliano) e diventa cioè caratteristica della poesia catulliana e della poesia neoterica in generale, caratterizzata dalla *brevitas*, come si può notare dai versi 1: *novum libellum* (infatti la *brevitas* neoterica costituisce una novità) e 8: *quicquid hoc libelli* (versi in cui in atto di apparente umiltà Catullo enfatizza la differenziazione tra la sua opera e quella dell'amico Cornelio Nepote —*omne aevum tribus explicare cartis doctis*— mastodontica e dotta opera storica). Umiltà solo apparente come mostra la conclusione del carme, in cui il poeta attribuisce al suo *libello* un afflato di immortalità: *plus uno maneat perenne saeclo* (v. 11). Perciò, nel carme proemiale il diminutivo *libellus* allude alle caratteristiche della poesia catulliana come la brevità e la leggerezza del contenuto, sicché diventa parola preferita rispetto a *liber*, che presenta solo due occorrenze nei cc. 44, 21 e 22, 6. In altri due

essere, perciò, determinati da mere esigenze metriche o dalla necessità di inserire un *sermo cotidianus*. Sicché il fatto che gli epigrammi presentino un numero così ridotto di diminutivi è il frutto di una tradizione più rigida, come mostra l'uso di *oculus* e *ocellus*: il diminutivo si trova 6 volte nei polimetri (3, 18; 31, 2; 43, 2; 45, 11; 50, 10 e 19), una nel c. 64, 60 e mai negli epigrammi, in cui *oculus* ricorre 6 volte (82, 1, 2, 4 bis; 104, 2; 108, 5); *oculus* si trova anche 4 volte nei polimetri (3, 5; 9, 9; 14, 1; 48,1) e 5 volte nei *carmina docta* (3 in c. 63, 37, 39, 48; 1 ciascuno in cc. 64, 17 e 65, 8). Pertanto, secondo Ross, i *poetae novi* sperimentarono i diminutivi, poco comuni nella poesia latina delle origini, usandoli non come elementi colloquiali solo nelle loro *nugae*, ma come consci poetismi anche nei loro componimenti elevati.

¹¹⁶ Per le occorrenze metriche di *ocellus* e *oculus* si veda Cutt, cit., pag. 38-39.

¹¹⁷ Per una più attenta analisi stilistica dei suddetti componimenti si veda *infra*.

casi il diminutivo *libellus* sembra assumere nel contesto del carne un fine dissacratorio: nel c. 14, 12 è usato per indicare con tono dispregiativo l'opera di diversi poeti, per indicarne lo scarso valore, e in c. 55, 4 indica le librerie, anche le più piccole e poco conosciute, dove Catullo è andato in cerca di Camerio. *Lucelli* in c. 28, 6 è usato per indicare un piccolo guadagno e l'idea della meschinità è particolarmente enfatizzata dall'uso dell'indefinito *ecquidnam*, ma *lucello* (c. 28, 8) è usato non nel senso di piccolo guadagno, ma come termine tecnico per indicare la contabilità, perdendo il senso diminutivo. *Misellae* in c. 35, 14 sembra assumere un significato poco differente da *miser* in vari altri passaggi di Catullo, così come *tabellam* in cc. 32, 5 e in 50, 2. Per quanto riguarda invece l'uso di *Catullus*, 15 occorrenze dimostrano che viene usato dal poeta al posto del pronome personale di prima persona, con un valore, quindi, impersonale, come nel c. 6 dove l'impersonale *Catullo* (v. 1) è seguito dal personale *dic nobis; volo* del v. 16. In 7 occorrenze delle 15 il nome ricorre alla fine dell'endecasillabo. Tutto ciò dimostra che i diminutivi in *-llus, -lla, -llum*, sono proporzionalmente più frequenti alla fine dell'endecasillabo che in qualsiasi altra forma e posizione metrica, al punto che spesso sembrano perdere la loro funzione diminutiva, in quanto «verse-type», per cui il fattore metrico è determinante nella loro adozione¹¹⁸.

Però, se la metrica finora ha dimostrato essere un fattore determinante nell'adozione del diminutivo, l'aspetto fonico è senza dubbio una legge a cui il poeta latino ama attenersi: infatti, la predilezione di Catullo per il suono della liquida «l» riveste un ruolo di notevole importanza: *salillo*, in c. 23, 19 non assume un particolare valore stilistico o metrico rispetto a *salino*, che infatti ha la stessa quantità e lo stesso significato. La sola ovvia differenza risiede nel suono: *salillo* fa eco a *culus* e a *lapillis* del v. 11 con cui istituisce la comparazione. Su 527 versi in endecasillabo falecio 80 presentano il suono «l» (doppio, singolo, come *malum*, c. 2, 12, o seguito da altra consonante, come *sepulcrum*, c. 7, 6) nell'ultima parte del verso¹¹⁹. In molti casi questo suono in tale posizione corrisponde a un altro suono «l» in posizione anteriore, specialmente nella sequenza dattilica, e frequentemente le parole contenenti il suono «l» sono strettamente correlate in quanto a contenuto o a sintassi, come per esempio a) un nome col suo aggettivo: c. 1, 1 (*lepidum...libellum*); c. 2^b, 12 (*aureolum ... malum*); c. 3, 18 (*turgiduli...ocelli*), c. 14, 12 (*horribilem...libellum*); c. 45, 16 (*mollibus...medullis*); c. 46, 2 (*caeli...aequinoctialis*) in questo caso il nome precede l'aggettivo; c. 55, 17 (*lacteolae...puellae*); b) per creare una comparazione: c. 12, 17 (*Veraniolum... Fabullus*); c) genitivo e nome: c. 2, 1 (*deliciae... puellae*); c. 32, 5 (*liminis... tabellam*), di questo tipo sono frequenti gli esempi¹²⁰. Desidero precisare anche che il suono «l» in fine verso è richiamato da un altro alla fine del verso successivo, come in c. 1, 8 *libelli* riprende *libellum* del v. 1, per enfatizzare

¹¹⁸ Cutt, cit., pag. 40-41.

¹¹⁹ Per altre occorrenze si veda *ibidem*, pag. 42.

¹²⁰ *Ibidem*, pag. 42.

il tema del carne e per creare unità interna tra la dedica a Cornelio Nepote e la lode della sua opera storica, gli sforzi per la creazione della quale sono in questo modo posti in rilievo nel centro del componimento e in antitesi con il *libellus* di Catullo. Ciononostante, la sapienza stilistica del carne¹²¹ mostra come in realtà questo *quicquid libellum* e *qualecumque* aspiri all'eternità (11, *plus uno maneat perenne saeclo*). La *novitas* dei neoterici si cela dietro l'apparenza, falsamente modesta, delle *nugae* aprendo la strada a una poesia rivoluzionaria per il suo tempo e destinata a rimanere un modello imperituro. Di questo sono ben coscienti i *poetae novi*. Un altro esempio dell'enfasi attribuita all'effetto fonico che si riflette sul soggetto attraverso la ripetizione del suono «l» l'ho riscontrato nel c. 3 dove la ripetizione crea pathos: l'epifora di *meae puellae* in fine dei vv. 3 e 4, l'allitterazione *puella* al v. 7, *puellae* al v. 17, *male ... malae* al v. 13 e *male* al v. 16, *bella ... bellum* vv. 14-15, *miselle* al v. 16, *ocelli* al v. 18, *flendo* al v. 18. Tale effetto fonico è rafforzato dall'antitesi tra la *puella* e il *passer* allitteranti tra loro per il suono iniziale «p», inoltre, mentre le parole legate a *puella* allitterano nel suono «l», le parole legate al *passer* allitterano nel suono «r», evocativo della morte che lo ha sorpreso: *mortuus*, v. 3, *iter tenebricosum* v. 11, *redire* v. 12, *tenebrae* v. 13 (*tenebricosum* e *tenebrae* allitteranti e in fine verso entrambi), *Orci* v. 14, *devoratis* v. 14. Per confermare questo gioco fonico dell'antitesi tra i due soggetti del carne l'ultimo verso è dominato dall'allitterazione di entrambi i suoni, «l» e «r»: *flendo turgiduli rubent ocelli*, sicché *puella* e *passer* risultano affettivamente estremamente legati. Frequente, infatti, in Catullo il ricorso alla ripetizione fonetica per creare un'enfasi concettuale, ancora più marcata quando appunto è in posizione finale dell'endecasillabo, come ho notato anche in c. 28 *Fabulle* al v. 3 e *lucelli ... lucello* (vv. 6 e 8), epifora e poliptoto; c. 35 *puella, collo* (vv. 8 e 9) e *misellae, medullam, puella* (vv. 14, 15, 16); c. 42 *codicillos* (vv. 11, 12, 19, 20, 24); c. 45 *ocellos, Septimille, medullis* (vv. 11, 13, 16); c. 47 *Fabullo, ille*, (vv. 3-4); c. 49 *Tulli, Catullus* (vv. 2 e 4): in questo caso l'allitterazione pone in antitesi i due intellettuali ed è rafforzata dal parallelismo dei vv. 5-6 (... *pessimus omnium poeta*); c. 55 *puellae, papillis, puellae* (vv. 10, 12, 17) allitteranti anche nel suono «p» e *libellis, loquella* (vv. 4 e 20), anch'essi allitteranti tra loro a inizio e fine del componimento. Queste occorrenze mostrano la predilezione di Catullo per l'allitterazione come forma di ripetizione, sicché l'insistenza su determinati suoni consonantici crea un legame inscindibile tra suono e contenuto. Questo mi sembra una prova del forte legame tra musica e poesia, che il poeta sentiva imperante, forse proprio perché egli stesso prevedeva la recitazione dei suoi versi come intrattenimento dei convitati di un banchetto (come mostra del resto il c. 44).

¹²¹ Oltre alle allitterazioni si notino anche il chiasmo tra i versi 1-2 (*libellum arida... pumice expoliturum*); l'accumulo di indeterminazione, l'anafora in poliptoto di *libellum* e del pronome personale *tu* (3, 8), la comparazione, l'iperbato, particolarmente significativo al v. 4 *meas...nugas*.

Se Cutt si sofferma soprattutto sull'aspetto metrico e fonico dei diminutivi, De Labriolle¹²² ne evidenzia la plusvalenza, individuando soprattutto gli effetti stilistici e contenutistici. Infatti, secondo l'autore, non si può ritenere tale frequente occorrenza come espressione di un gusto personale o di pure ragioni metriche, ma come scelta stilistica di uno scrittore attento al dettaglio e in cerca di una costante perfezione¹²³. Inoltre, ho riscontrato che la frequenza di diminutivi si associa ad altri espedienti stilistici con l'intento di enfatizzare il soggetto del componimento, in modo particolare per gusto parodico o per mettere in scena il *ludus amoroso*¹²⁴.

Dal punto di vista morfologico i diminutivi si dividono in cinque classi: in *-ulus*; in *-olus*; in *-culus*; in *-ellus* e in *-illus*, di cui fanno parte solo sostantivi e aggettivi, nessun verbo e si incontra un solo avverbio *tantillum*. A queste classi se ne deve aggiungere una in *-olium*, *epistolium*, che è la semplice trascrizione latina del greco ἐπιστολίον¹²⁵.

Secondo De Labriolle molti dei diminutivi usati da Catullo sono degli ἄπαξ, infatti non si ritrovano in nessun testo latino sopravvissuto, come per esempio *imulus*, *medullula*, *uvidulus*, *lassulus*¹²⁶, *floridulus*¹²⁷, *eruditulus*¹²⁸, *perlucidulus*, *mollicellus*, *femella*¹²⁹, *oricilla*, *scortillum*¹³⁰,

¹²² P. De Labriolle, cit., pag. 277 e nota 1 pag. 278 riconosce 126 occorrenze di diminutivi, compresi quelli che si ripetono.

¹²³ *Ibidem*, pag. 279. Axelson, *Unpoetische Wörter, Ein Beitrag zur Kenntnis der Lateinischen Dichtersprache*, Skrifter Utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund, 29, 1945, pag. 39, ritiene invece che l'adozione di diminutivi da parte di Catullo non sia solo personale, ma anche dovuta al programma neoterico.

¹²⁴ Come si può riscontrare e.g. nei polimetri e negli epigrammi: cc. 17, 28, 42, 45, 55, 57, 58^b, 78, 80, 99.

¹²⁵ De Labriolle, cit., pag. 278.

¹²⁶ Nella sua analisi De Labriolle fa riferimento all'epoca romana, escludendo le sopravvivenze in epoca medievale, umanistica o in epoche ulteriormente successive. Ho riscontrato occorrenze del diminutivo sia in un contesto prosastico che poetico di epoca tardo-antica, umanistica e ottocentesca: Hyeronimus Stridonensis (autore del 340-420), *Apologia adversus libros Rufini*, 23, 0426B (*Periclitatur Romae illa probatissima fides eius, et hic supinus et lassulus post triginta annos, per mollissimum Flaminiae iter, essedo venire non potest; sicque praetendit longi itineris lassitudinem, quasi triginta annis semper cucurrerit, aut biennio Aquileiae sedens, praeteriti itineris labore confectus sit*); in G. Pontano, *Parth.* I, 4, 10 (*comas ... lassulas*); in Michele Marullo, (1453- 1500) *Epigrammaton libri* 1, 4, 13 (*Insulse, inepte, perfide, ignave, impie, / cuius opera huc rex toto et huc vagus die, / vix nocte multa lassulus redit domum*); in Hermannus Weller (autore del 1876-1956), *Elegia Y* p. 1, 24 (*Pervenit - licet offenso pede saepius illis - lassulus ad thalami molle cubile mei, ille fuitque animus mihi, qui solet esse probato Aurigae, dubium cui bene cessit opus*).

¹²⁷ Ho riscontrato occorrenze di *floridulus* sia in un contesto prosastico che poetico e.g. in Nicolò D'Arco (1479-1546), *Numeri* 1, 82, 3 (*Invida fata et sors impia te rapuit / iucundos cum ageres primae lanuginis annos / floridulus veluti candida parthenice, / quae dum intacta manet, dum florem ostendit honestum, / hanc aurae mulcent, educat aether aquis: / sed postquam agricola ha<n>c duro contusit aratro, / demittit caput et flos sine honore iacet*); in Raymondus Chunchius (1719-1794), *Epigrammata* 8, 61, 1 (*Iure placet Pincerna senex, ne, vere iuventae / si quis floridulus pocula praeberit, / dum gelidam fundit quaerenti frigora in aestu, / incensum Idalio torreat igne iecur*).

¹²⁸ Il diminutivo risulta ricorrente in età posteriore solo in un contesto prosastico: Iustus Lipsius (1547-1606), *Sylloge epistolarum a viris illustribus scriptarum* 2, 2, 330, 21 (*Quidam inter eruditulus, et nostram religionem professus parat apologiam, iamque multis ostendit, nec dubitavit publicare*).

¹²⁹ *Femella* risulta avere un'ampia diffusione nell'epoca medievale e rinascimentale, soprattutto in contesti prosastici ecclesiastici, e.g. ricorre 16 volte in Conradus Megenbergensis (1303- 1374), *Yconomica*.

¹³⁰ Le occorrenze di *scortillum*, riscontrate in epoca medievale e rinascimentale, mostrano l'imitazione dello stile catulliano: Girolamo Balbi (1450-1530), *Carmina* 1, 229, 51 (*Margaretha fuit scortillum nomine dictum, / famosas inter gloria prima lupas, / omnes illecebras, omnes edocta per artes, / pessima quas plane noscere scorta decet; / blanda viris, tremula figebat basia lingua, / post etiam coitus oscula mille dabat* (in cui si riconosce l'imitazione dello stile catulliano anche nell'uso del superlativo pessima dell'aggettivo tremula e di basia e oscula) e 255 (*Si bellum quaeris scortillum, hoc utere fabro; / bellus enim novit cudere bella faber* (notiamo l'anafora in poliptoto di bellum, di evidente eco catulliana); in Nicolò D'Arco (1479-1546), *Numeri* 1, 91, 7 (*Scortillum madeat satis venustum / nec possit tremulas*

*solaciolum*¹³¹, ma ne ho rilevato diverse occorrenze in epoca medievale e soprattutto rinascimentale, dove anzi diventeranno proprio un segno distintivo dell'*imitatio* dello stile catulliano. Altri invece, come *turgidulus*, *lapillus*, *saviolum*, sono stati ripresi dopo di lui, ma sembrano essere suoi neologismi¹³².

Catullo ama spesso aggiungere una forma diminutiva a un altro diminutivo già esistente, per potenziare la sfumatura di delicatezza, come per *tenellulus* (da *tenellus* diminutivo di *tener*), *mollicellus* (da *molliculus* diminutivo di *mollis*) e *oricilla* (da *oricula* diminutivo di *auris*); oppure tende a rafforzare un sostantivo diminutivo attraverso un aggettivo ugualmente diminutivo, seguendo un procedimento che si riscontra in greco e presso altri scrittori latini: e.g. c. 3, 18 *turgiduli ocelli*¹³³; c. 25, 2 *imula oricilla*; c. 16, 3-4 *versiculi molliculi*; c. 64, 316 *aridula labella*¹³⁴. A proposito di *versiculus*, che è un diminutivo di notevole importanza nel *liber* catulliano sia per la sua frequenza sia per la pregnanza poetica (come mostrerò nell'analisi dei componimenti), López Gregoris¹³⁵ afferma che esso indica una quantità ridotta e indefinita, cosa che sarebbe caratteristica propria dell'epigramma come si deduce dalla citazione di Cicerone riportata dalla stessa autrice: Cic. *Tusc.* 5, 66 *Apparebat epigramma exesis posterioribus partibus versicolorum dimidiatum fere*. Ritengo che l'interpretazione di López Gregoris, del resto, aggiunga una sfumatura all'altro valore del termine, di «versi di poca rilevanza», che diventa sinonimo di *nugae*, attribuito alla sua opera da parte di Catullo: cfr. Cat. 1, 3-4 (*namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas*). Un uso della diminuzione condito da una sagace ironia e da una falsa modestia, come mostrerò in seguito.

Accanto ai diminutivi presenti in Catullo che hanno perso il loro originario valore diminutivo¹³⁶, ne esiste un altro gruppo volto a designare un oggetto o una creatura di piccola taglia, riproducendo il senso proprio del diminutivo in sé¹³⁷, anche se tuttavia permane una nozione sia affettiva che sprezzante a seconda dei contesti: c. 17, 3 *ponticulus* indica un piccolo e malfermo ponte che un'umile colonia provinciale vorrebbe rimpiazzare con un ponte più robusto; c. 28, 2 *sarcinula* una leggera valigia che i suoi amici Veranio e Tabullo hanno portato dalla loro spedizione

nates movere: / neget concubitus (si noti l'occorrenza dell'urbano *venustum* e ancora di *tremulas* e *nates*: Cat. c. 33, 7). Il diminutivo *scortillum* è presente anche in un contesto prosastico in Iustus Lipsius (1547-1606), *Sylloge epistolarum a viris illustribus scriptarum* 3, 2, 103, 4 e 3, 2, 103, 10.

¹³¹ *Solaciolum* si incontra anche in un testo epigrafico CIL, 8, 7427.

¹³² Infatti nel '600 troviamo *turgidulus* in Iacopus Baldus (1604-1668), *Poemata* 3, p. 14, 1 *Hic quoque turgidulus, roseaque aetate renidens* (di evidente eco catulliana); *lapillus* ricorre 102 volte soprattutto nel latino tardo e medievale e prevalentemente in prosa, con solo 3 occorrenze in poesia.

¹³³ Per un approfondimento sui diminutivi usati da Catullo nel c. 3 rimando al recente contributo di PATRICIA WATSON, «Catullus' Lament for Lesbia's Passer in the Context of Pet-Keeping», *Antichthon* 55, 2021, pagg. 21-34.

¹³⁴ De Labriolle, pagg. 278-79.

¹³⁵ Rosario López Gregoris, «El diminutivo latino: entre la denotación y la connotación», in *Semántica latina y románica: unidades de significado conceptual y procedimental*, Benjamín García Hernández (ed. lit.), M.^a Azucena Penas Ibáñez (ed. lit.), 2016, pagg. 177-198, ivi pag. 181.

¹³⁶ Come si è visto in precedenza in merito all'analisi di Cutt.

¹³⁷ De Labriolle, pag. 280 ss.

al seguito del pretore Memmio; c. 13, 8 *sacculus* una povera borsa piena di ragnatele. In c. 61, 220 (*semihiante labello*) e in c. 64, 316 (*aridulis ... labellis*) Catullo usa *labellum* in due contesti completamente diversi: il primo riferendosi alle labbra del piccolo bimbo di Manlio Torquato, in cui mi sembra si possa cogliere non solo l'aspetto diminutivo che sottolinea De Labriolle, ma anche un aspetto affettuoso, nonché fonetico, visto che la parola si trova in clausola e in allitterazione con l'altro diminutivo nella stessa posizione metrica e ugualmente trisillabico *parvulus* v. 215¹³⁸; il secondo invece connota le sottili labbra delle Parche nell'atto di rivelare ad Achille il suo destino, dove «le diminutif marque la minceur ratatinée de ces bouches de vieilles»¹³⁹.

Nel c. 69, 4 l'epiteto *perluciduli* è associato al sostantivo *lapidis*, in modo da sottolineare l'esiguità dell'oggetto; *aureolum* in c. 2, 12 si concorda con *malum* per richiamare il mito di Atalanta ed Ippomene e nello stesso tempo ricorda anche i piccoli piedi calzati d'oro della *nova nupta* in c. 61, 167. Quando il bocciolo reciso dalla chioma di Berenice raggiunge il palazzo degli dei, è ancora madido delle lacrime versate dalla regina nel momento della partenza del suo sposo: *uvidulam* in c. 66, 63.

Un'altra funzione che il diminutivo assume nell'opera di Catullo è quella connotativa di esprimere un sentimento¹⁴⁰: la modestia come in *libellus* del c. 1, 1: *Cui dono lepidum novum libellum?* (una strategia poetica molto comune che cela una falsa modestia, come rivela l'ultimo verso del carne: *plus uno maneat perenne saeclo!*); di tristezza come per *misellus* del c. 3, 16: *miselle passer e turgiduli ocelli*; l'affetto come in *solaciolum* e *aureolum* del c. 2, 7 e 2^b, 2 di cui López Gregoris suggerisce una traduzione che ne riproduca il valore affettivo: «dolce e cara consolazione» e «dolce pomo d'oro»¹⁴¹.

Labriolle evidenzia, poi, la ricorrenza in Catullo della funzione della diminuzione di sminuire le persone o le cose: una sorta di espressione di sdegno, disprezzo, ironia¹⁴². Sfumature più leggere possono trovarsi nel c. 66, 16 (*frustrantur falsis gaudia lacrimulis*) dove il poeta solleva un dubbio sulla sincerità delle *lacrymulae* che i giovani sposi avrebbero sparso sul suolo della camera nuziale; oppure in c. 10 dove racconta la delusione vissuta a causa di una fanciulla, *scortillum* (v. 3), amante dell'amico Varo. Secondo De Labriolle questo appellativo non sembra assumere una connotazione del tutto negativa visto che aggiunge la litote al v. 4 *non sane illepidum neque*

¹³⁸ Gli esempi riportati provano che le occorrenze del diminutivo in clausola, in quanto plurisillabico e pregnante foneticamente per l'allitterazione (evidenziate da Cutt citato *supra*), non sono tipiche soltanto dell'endecasillabo ma anche di altre forme metriche: in questo caso specifico il gliconeo per il c. 61 e l'esametro per il c. 64.

¹³⁹ *Ibidem*, pag. 280.

¹⁴⁰ López Gregoris, pagg. 186-187.

¹⁴¹ La traduzione di López Gregoris a pag. 187 è per *solaciolum*: «dulce o querido consuelo» e per *aureolum*: «dulce manzana de oro».

¹⁴² De Labriolle, pag. 281.

invenustum. «C'est une petite appellation familière et sans gêne»¹⁴³, anche se l'andamento argomentativo del carne mi sembra che giustifichi la scelta del diminutivo nella fase narrativa iniziale, in cui il primo incontro di Catullo con l'amante di Varo lo induce a connotarla con una certa indifferenza, con un appellativo dispregiativo ma non troppo offensivo, «una puttarella», invece l'irritazione causata dalla stupidità e dalla sfrontatezza della donna lo indurrà ad affermare *Sed tu male ac molesta vivis* (v. 13), concetto enfatizzato dall'allitterazione. Sicché l'accumulo di stilemi (diminuzione, comparazione, indeterminazione, le scelte lessicali e fonetiche¹⁴⁴) esagera l'effetto parodico del carne.

A questo proposito mi pare molto significativo per l'uso dei diminutivi in senso dispregiativo il c. 25, rivolto al *Cinaede Talle*, che gli ha sottratto diversi oggetti a lui cari (vv. 6-7: *remitte pallium mihi meum...*):

Cinaede Thalle, mollior **cuniculi capillo**
 vel anseris **medullula** vel **imula oricilla**
 vel pene languido **senis situque** araneoso,
 idemque, Thalle, turbida rapacior procella,
 cum diva mulier aries **ostendit oscitantes**,
 remitte pallium mihi meum, quod involasti,
sudariumque Saetabum catagraphosque Thynos,
 inepte, quae palam soles habere tamquam avita.
 quae nunc tuis ab unguibus **reglutina et remitte**,
 ne laneum **latusculum** manusque **mollicellas**
 inusta **turpiter tibi** flagella conscribillent,
 et insolenter aestues, velut **minuta magno**
 deprensa navis in mari, **vesaniente vento**.

Sette diminutivi in tredici versi di cui i primi due, *cuniculi capillo* (v.1), hanno perso il senso del suffisso diminutivo, ma concorrono per assonanza e allitterazione a creare l'effetto sarcastico e denigratorio voluto da Catullo, enfatizzando l'aspetto effeminato, senza midollo (*latusculum ... mollicellas*, v. 10) di Tallo. Tutto il componimento infatti è dominato da un gioco fonetico di particolare cura stilistica, soprattutto attraverso l'uso di coppie lessicali allitteranti, assonanti e consonanti: v. 1: *mollior cuniculo capillo* (allitteranti tra loro sia per la «c» che per la «l»); v. 3: *senis situque*; v. 5: *ostendit oscitantes* (con in più una sorta di *geminatio* sillabica); v. 7:

¹⁴³ *Ibidem*, pag. 282.

¹⁴⁴ Si veda in particolare al v. 23 *in collo sibi collocare posset* con *geminatio* e falsa figura etimologica.

sudariumque Saetabum; v. 9: *reglutina et remitte* (con netta *geminatio* sillabica); v. 11: *turpiter tibi*; v. 12: *minuta magno*; v. 13: *vesaniente vento* (anche in questo verso è presente la *geminatio*). Inoltre, ricorre la comparazione, dimostrazione che uno stilema è sempre usato insieme ad altri per enfatizzare il soggetto o l'obiettivo che il poeta si è prefisso.

Anche quando vuole colpire sul vivo Cesare e il suo favorito Mamurra, trova il modo di inserire nello stesso verso una insinuazione disonorevole e un'ingiuria precisa, allusione probabilmente ai gusti grammaticali di Cesare che Mamurra condivideva: c. 57, 7: *Uno in lectulo erudituli ambo* (due scarsi eruditi che condividono uno stesso letto) e accresce l'effetto parodico utilizzando più espedienti stilistici: ripetizione, comparazione, diminuzione, indeterminazione. Poi, si vendica dell'amante di Mamurra che l'ha respinto, enfatizzando i suoi difetti fisici: c. 41, 3 (*ista turpiculo puella naso*) e c. 43, 1-5 (*Salve, nec minimo puella naso / nec bello pede nec nigris ocellis / nec longis digitis nec ore sicco / nec sane nimis elegante lingua, / decoctoris amica Formiani*).

Catullo predilige l'uso dei diminutivi anche quando parla d'amore o ne fa solo allusione o quando esprime i suoi sentimenti e mostra le sue debolezze, degne di pietà. In questo contesto il diminutivo contribuisce a creare una sfumatura di tenerezza, di leziosità, mescolando espressioni di passione e di delirio sensuale a gesti carezzevoli. «Le diminutif marque la tendresse câline où son coeur d'amant se complait»¹⁴⁵: c. 68, 145 (*sed furtiva dedit mira munuscula nocte*) in cui il poeta ricorda la felicità scaturita dall'offerta di furtivi favori da parte della sua amante, sottrattasi all'abbraccio del marito stesso (v. 146 *ipsius ex ipso dempta viri gremio*), dove il diminutivo non vuole sminuire il valore, ma mescolare al ricordo del passato una sfumatura di tenerezza più viva.

Nel c. 8, 18 dopo essere stato respinto e rifiutato, la sola evocazione di un'immagine sensuale è stata sufficiente per richiedere l'uso del diminutivo: *cui labella mordebis?*¹⁴⁶ così come in c. 99, 2 e 14 (*suaviolum*) e 7 (*labella*); in c. 24, 1 (*O qui flosculus es Iuventiorum*); c. 45, 14 (*Sic, inquit, mea vita, Septimille*) per descrivere l'ardore, i giuramenti appassionati di Settimio e di Acme, e ai vv. 20-21 (*Unam Septimius misellus Acmen / mavult quam Syrias Britaniasque*); o nel c. 64, 331 dove dipinge una graziosa immagine dei sogni abbandonati della sposa (*languidulosque paret tecum coniungere somnos*).

Anche nei *carmina docta* si riscontra l'uso dei diminutivi per accentuare l'aspetto sentimentale o sensuale¹⁴⁷: nel c. 61, dove vengono celebrate le nozze di Vibia Aurunculeia e di Manlio Torquato, Catullo indugia nel rappresentare il gioco amoroso voluttuoso precedente alla legittimazione. A Manlio associa i termini che rappresentano la passione e il desiderio, v. 54

¹⁴⁵ De Labriolle, cit., pag. 283-286.

¹⁴⁶ Altro eclatante caso in cui alla diminuzione viene associata la ripetizione per accrescere lo stato di pathos dell'animo del poeta.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pag. 285

(*cupida aure*) e 56 (*fero*), v. 204 (*cupis cupis*); mentre i sentimenti attribuiti alla sposa sono di pudore inquieto, v. 83 (*ingenuus pudor*) velato da un celato desiderio *cupidam* (v. 32), di apprensione e di angoscia v. 86 (*Flere desine*). Secondo De Labriolle il poeta, per accentuare il contrasto tra l'ardore che osa e che sprona all'esperienza d'amore e l'ardore timido e maldestro che si dissimula in un cuore puro, moltiplica le sfumature di dolcezza quando parla di Vibia: *puellula* (vv. 57, 182, 188), *papillis* (v. 105), *aureolos pedes* (v. 167), *bracchiolum teres* (v. 181), *ore floridulo* (v. 193). Mi sembra importante rilevare che i diminutivi vengono rafforzati dal verbo *ludo*, riflettente l'atmosfera del *ludus* amoroso (*lusisti* v. 133, *ludi*: / *ludite* vv. 210-11, *lusimus* v. 232): *tremulus* (v. 51 e 161), *zonula* (v. 53), *hortulo* (v. 92), *parvulus* (v. 216), *labello* (v. 220). Anche nel c. 63, 74 il diminutivo riferito ad Attis (*Roseis ... labellis*) mi pare accentuare la natura efebica e delicata del fanciullo (*ego adolescens, ego ephesus, ego puer, / ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei*, vv. 62-63) rispetto alla potenza feroce della dea che lo vuole mantenere asservito. Nel c. 64 i diminutivi sono tutti attribuiti ad Arianna, con lo scopo di accrescere il fascino toccante, infantile della fanciulla indegnamente abbandonata, come ho riscontrato nei vv. 86-88 (*virgo / regia...lectulus in molli complexu matris alebat*), fino al giorno in cui i suoi occhi sono caduti sopra Teseo facendola ardere di desiderio (*non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina quam cuncto concepit corpore flammam funditus atque imis exarsit tota medullis*), dove il diminutivo crea maggiormente l'antitesi tra la delicatezza del corpo fanciullesco e la fiamma ardente dell'amore. Mentre osserva i flutti del mare che la separano dal crudele amante, i suoi occhi sono *maestis ... ocellis* (v. 60)¹⁴⁸ o i voti ardenti pronunciati dalle tenere labbra: *promittens tacito succendit vota labello* (v. 104), offrendo piccoli doni *munuscula* (v. 103). E ancora *frigidulos ... singultus* possono uscire dal suo *udo ... ore*, (v. 131), attraverso i quali maledisce il *perfide ... Theseu* (v. 133) e il mare, *tremuli salis* al v. 128, in modo empatico, sembra riflettere lo stato d'animo della fanciulla, come è percepito attraverso il suo sguardo angosciato.

Come ho messo in risalto e dimostrerò più diffusamente in seguito, la diminuzione rappresenta un espediente stilistico adottato da Catullo mai isolato, bensì unito ad altri come la ripetizione, l'indeterminazione, la comparazione, l'adozione di un lessico specifico e di determinate scelte retoriche e foniche per creare un effetto di iperbolica esagerazione di sentimenti o di invettive parodiche.

¹⁴⁸ Enfasi accresciuta dall'iperbato di aggettivo e sostantivo.

1.7. I nomi astratti femminili in *-tio*, *-tionis*

Tornando alle parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca scelte da Catullo per la fine del verso endecasillabo, si era notato che Cutt segnalava per questo gruppo i nomi astratti femminili in *-tio*, *-tionis*, che si trovano appunto soprattutto nel verso endecasillabo, in posizione finale, costituenti cinque o più sillabe, pertanto tutti forniscono una finale lunga¹⁴⁹. Tanto che sono 14 nomi che ricorrono 15 volte in fine verso e solo 3 in altre posizioni¹⁵⁰; in altri tipi di componimento ricorrono solo altre 3 volte¹⁵¹. Il periodo classico preferisce evitare l'uso frequente degli astratti femminili in *-tio*, specialmente in poesia, tranne che nell'endecasillabo, infatti lo stesso Catullo segue questa tendenza e in altre circostanze usa espressioni sinonimiche¹⁵². Il fatto che siano soprattutto preferiti in prosa è attestato anche dal confronto con altri autori latini: *allocutio* (c. 38, 5, 7), nel senso di consolazione, ricorre in poesia e in Catullo per la prima volta e le altre occorrenze (solo 6 in poesia) sono prettamente in prosa; *approbatio* (c. 45, 9, 18), ricorre 4 volte in poesia, altrimenti solo in prosa; *aestimatio* (c. 12, 12), nel senso di *pretium*, ricorre qui per la prima volta e il suo uso è raro negli scrittori classici; *ambulatio* (c. 55, 6) ricorre solo in prosa; *basiatio* (c. 7, 1) e *fututio* (c. 32, 8) ricorrono solo in Marziale oltre che in Catullo, e in Marziale quasi sicuramente per imitazione di Catullo stesso; *cogitatio* (c. 35, 5) ricorre qui per la prima volta ed è raramente usato soprattutto nella tarda poesia; *esuritio* (c. 21, 1; c. 23, 14) appare per la prima volta in Catullo, raro; *inambulatio* (c. 6, 11) è raro in generale; *irrumatio* (c. 21, 8) è solo in Catullo così come *osculatio* (c. 48,6) e *vocatio* (c. 47, 7) nel senso di invito. Perciò, l'occorrenza degli astratti in *-tio* in Catullo è riconducibile alla fine dell'endecasillabo, seguendo una pratica usuale nel periodo classico, cosa che mostra una certa influenza della struttura del verso in tale preferenza, anche se non si può escludere che «the sound of the bright vowel, o- long, followed by the sonorous nasal 'n` probably pleased the poet's ear. Further, these abstracts had, like diminutives, a colloquial ring about them, and were thus admirably consonant with the informal language of hendecasyllabics»¹⁵³. Contrariamente a quanto afferma Cutt, che riconosce una nota colloquiale in tali nomi, Ross¹⁵⁴ ritiene che questi astratti in *-tio*, pur essendo una classe molto produttiva nel *sermo plebeius* da quanto mostrano le occorrenze, appartengano al lessico *urbanus* proprio dei poeti neoterici, che infatti trova particolare espressione

¹⁴⁹ Cutt, cit., pag. 43-45.

¹⁵⁰ I sostantivi in *-tio* ricorrenti in altre posizioni dell'endecasillabo per 3 volte sono *argutatio* in c. 6, 11; *ratio* c. 10, 29 e 42, 22.

¹⁵¹ *Orationem* c. 44, 11; *iocatio* c. 61, 127; *ratio*, c. 64, 186.

¹⁵² Quali *basium*, *savium*, *osculum* anziché *basiatio* o *osculatio*; *fames* al posto di *esuritio*; *pretium* al posto di *aestimatio*; *solaciolum* diminutivo di *solacium* al posto di *adlocutio*; *tangam irrumatione*, c. 21, 8 è poco più di una perifrasi per *irrumabo*; al posto di *fututio* ricorre spesso il verbo in varie forme. Cutt, cit., pag. 44-45.

¹⁵³ *Ibidem*, pag. 45.

¹⁵⁴ Ross, cit., pagg. 111-112.

nella prima parte del *liber* catulliano, nei carmi polimetrici, dove Catullo sperimenta in massimo grado le nuove tecniche stilistiche promosse dal loro programma. L'utilizzo pertanto di un lessico *urbanus*, insolito in poesia, rappresenta una caratteristica dello stile neoterico: «all these nouns are used with precision and wit and are an essential part of the inventive urbanity of the polymetric vocabulary»¹⁵⁵.

1.8. Gli aggettivi e gli avverbi in *-osus, -a, -um*

Il terzo gruppo di parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca per la fine del verso endecasillabo è costituito secondo Cutt dagli aggettivi e avverbi in *-osus, -a, -um*: di tali aggettivi o avverbi plurisillabici, da 3 a 5 sillabe, 16 sono le occorrenze nel verso endecasillabo in posizione finale, che pertanto risulta la scelta preferita da Catullo; solo 4 sono le occorrenze in posizione iniziale del verso¹⁵⁶; in altri tipi di versi e in posizioni differenti si hanno 18 occorrenze¹⁵⁷. È curioso il fatto che mentre Ovidio e Marziale usano frequentemente gli aggettivi in *-osus* della forma metrica - √ √ - √, dopo la dieresi nel pentametro, Catullo non presenta nessuna occorrenza di tale genere¹⁵⁸. Inoltre molti degli aggettivi in *-osus* usati dal poeta sono parole rare: *curiosus* (c. 7, 11) nel senso di «inquisitorio» non è molto comune nell'età aurea, mentre ricorre da Plauto in poi nel suo senso primario di «curioso»; *febriculosus* (c. 6, 4) è presente solo una volta rispettivamente in Plauto, Gellio e Frontone; *harundinosus* (c. 36, 13) e *imarginosus* (c. 41, 8) sono citati solo in Catullo; *laboriosus* è usato in c. 1, 7 in senso passivo, in modo inusuale; *otiosus* (c. 10, 2; c. 50, 1) nel suo senso assoluto sembra essere piuttosto insolito; *tenebricosus* (c. 3, 11) si trova diverse volte in Cicerone ed è raro altrove. In sostanza non solo questi aggettivi hanno scarse occorrenze, ma ricorrono anche raramente nei migliori scrittori. La scelta di Catullo, perciò, sembra

¹⁵⁵ *Ibidem*, pag. 112.

¹⁵⁶ C. 27, 4: *ebrioso acino ebriosioris* (dove rilevo che la ripetizione dell'aggettivo nello stesso verso crea un gioco allitterante tra le parole in assonanza e consonanza tra loro e riprende la clausola del v. 2 che presenta un altro comparativo *amariores*, oltre ad essere entrambi plurisillabici), c. 36, 10: *iocose* (assonante con *vovere*), c. 55, 20: *verbosa* (che riprende *Venus* attraverso la *geminatio* della sillaba iniziale), c. 57, 6: *morbosi* (allitterante con *gemelli*, sicché il verso, costituito di quattro parole, sembra istituire un rapporto fonico alternato, a intreccio tra la prima e la terza parola così come tra la seconda e la quarta: *morbosi pariter, gemelli utrique*); inoltre l'isosillabismo rallenta il ritmo accentuando così il tema chiave del carme: la morbosità adulterina di Mamurra e Cesare.

¹⁵⁷ Per tutte le occorrenze si veda Cutt, cit., pag. 45-46. Credo sia interessante notare che delle 18 occorrenze soltanto due sono in fine verso: c. 25, 3 *araneoso* (*vel pene languido senis situque araneoso*) e c. 64, 96 *frondosum* (*quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum*), cosa che mostra ulteriormente come in *excipit* fossero forme congeniali all'endecasillabo. Nel primo caso l'aggettivo crea una sorta di climax con le due parole precedenti *senis situque araneoso* poiché dalla forma bisillabica si ascende ad una trisillabica fino all'ultima pentasillabica e completa il gioco allitterante del verso riprendendo la «n» e la «s»; nel secondo caso l'aggettivo *frondosum* crea una clausola di verso plurisillabica rallentando il ritmo rispetto al resto del verso dominato da parole bisillabiche e risulta allitterante con il suo sostantivo *Idalium*. Ritengo, pertanto, che l'aspetto fonico anche in questi casi abbia condizionato notevolmente le scelte lessicali.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pag. 44.

determinata dalla possibilità di adottare una parola plurisillabica metricamente adattabile alla fine del verso endecasillabo¹⁵⁹; dall'effetto sonoro della sillaba -os-; dal tono colloquiale di tali aggettivi che si adatta perfettamente alle *nugae*¹⁶⁰.

Anche per gli aggettivi in -osus è contestato da parte di Ross¹⁶¹ l'aspetto puramente colloquiale rilevato da Cutt, infatti attraverso un'analisi delle occorrenze Ross dimostra il variegato ruolo che essi rivestono nel *liber* catulliano¹⁶²: nei carmi polimetrici ci sono 16 aggettivi in -osus usati 25 volte¹⁶³; nei poemetti sono 7 usati 8 volte e negli epigrammi solo 3 usati 5 volte. Gli aggettivi di ogni gruppo non si ripetono negli altri, tranne per un caso: *verbosus* in c. 55, 20 (*verbosa ... loquella*) e in c. 98, 2 (*verbosis dicitur et fatuis*). Alcuni aggettivi assumono una funzione poetica, altri colloquiale e il contesto e l'uso determinano la natura e l'intenzione poetica

¹⁵⁹ In linea con la riflessione di Cutt si presenta anche la posizione di Ross, cit., pag. 56, secondo il quale il fatto che 16 aggettivi in -osus ricorrano per 25 volte, che nessuno di essi si trovi in Virgilio e che 12 di 16 contengano un cretico, mostra che non solo risultano metricamente perfetti per l'endecasillabo e per i metri giambici, ma prova anche il motivo per cui sono evitati dalla poesia esametrica ed elegiaca posteriore. Tali aggettivi sembrano essere stati scelti da Catullo soprattutto per motivi metrici, come *tenebricosus* al posto di *tenebrosus*, che è la forma propria, dalla radice nominale, mentre il primo è forma impropria, colloquiale vista la radice aggettivale. I quattro attributi che non contengono un cretico sono *iocosus*, comune nella poesia latina più tarda, anche se mai presente nell'epica, *morbosus*, ricorrente solo nei *Priapea* 46, 2, *pilosus* assente in Virgilio, Orazio, Tibullo, Propertio e Ovidio, e *verbosus*, presente in Ovidio (*Am.* 1, 15, 5 *verbosas leges*; *Tr.* 3, 12, 18 e 4, 10, 18, entrambi *verbosi fori*) con il solo scopo comico. Quindi anche se sono metricamente accettabili nella poesia elegiaca ed esametrica, in tre, eccetto *iocosus*, non trovano spazio nel vocabolario della poesia augustea. Inoltre tre aggettivi (*cuniculosus*, *harundinosus* e *imuginosus*) sono ἄπαξ λεγόμενα, mentre due ricorrono solo nella poesia comica: *aestuosus* (Plaut. *Bacch.* 471, *Truc.* 350), *febriculosus* (Plaut. *Cist.* 406) e di altri due si trovano occorrenze nella prosa: *morbosus* (nei prosatori rustici), *ebriosus* (4 volte in Cicerone). Tutto ciò mostra che la maggior parte di questi aggettivi rappresenta una formazione speciale, sia di origine comica, sia una creazione propria di Catullo, sia di origine prosastica. A proposito degli ἄπαξ λεγόμενα ritengo molto interessante lo studio di T. Adamik, «Vocabulary of Catullus' Poems Hapax Legomena as Vulgar Word», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 59, 2019, ff. 1-4, pagg. 317-325, il quale afferma che nel *liber* catulliano si riconosce l'occorrenza di 150 parole occorrenti una sola volta, però è necessario distinguere tra parole uniche autentiche e apparenti. La vera parola unica è una coniazione che non ricorre mai, pertanto il numero delle vere parole che si ritrovano una sola volta è estremamente ristretto. Gli ἄπαξ λεγόμενα di Catullo non sono autentici termini della lingua parlata, ma sono volgari e in alcuni contesti osceni. Possiamo quindi considerarli come parole tabù. L'analisi dell'autore si focalizza proprio su questi casi.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pag. 45.

¹⁶¹ Ross, cit., pagg. 53 ss.

¹⁶² M. Luemann in «Die Lateinische Dichtersprache», *Mus Helv* 4, 1947, pag. 130 sostiene che tali aggettivi siano adottati dalla lingua latina non per ragioni metriche, ma come rappresentazione degli aggettivi greci epici in -όεις e dei composti con πολυ-, assumendo il valore di *epitheta ornantia*, senza essere per nulla poetici. Sarebbero quindi espressione di un *sermo plebeius* o meglio ancora di un *sermo rusticus* e deriverebbero da sostantivi (forma più corretta), da aggettivi e più raramente da verbi. Si veda anche F.T.Cooper, *Word Formation in the Roman Sermo Plebeius*, New York 1895, pagg. 122-123, che evidenzia come il sonoro suffisso in -osus soddisfacesse il plebeo desiderio di formazioni lunghe e intense.

¹⁶³ *Aestuosus*: cc. 7, 5 (*Iovis ... aestuosi*) e 46, 5 (*Nicaeaeque ... aestuosae*); *araneosus*: c. 25, 3 (*situque araneoso*); *cuniculosus*: c. 37, 18 (*cuniculosae Celtiberiae*); *curiosus*: c. 7,11 (*curiosi* in senso di sostantivo: *nec per numerare curiosi / possint*); *ebriosus*: c. 27, 4 (*magistrae / ebrioso acino ebriosioris*: evidenzio la ripetizione dell'aggettivo nella sua forma di grado positivo e in quella di grado comparativo: *ebriosus* ed *ebriosior*); *febriculosus*: c. 6, 4 (*febriculosi / scorti*); *harundinosus*: c. 36, 13 (*Cnidumque harundinosam*); *imuginosus*: c. 41, 8 (*aes imuginosum*); *iocosus*: c. 8, 6 (*multa tum iocosa*), c. 36, 10 (*iocose lepide vovere divis*) e c. 56, 1 (*O rem ridicola ... et iocosam*) e 4 (*res est ridicula et nimis iocosa*); *laboriosus*: c. 1, 7 (*cartis / ... laboriosis*) e c. 38, 2 (*et laboriose*); *morbosus*: c. 57, 6 (*morbosi pariter*); *otiosus*: c. 10, 2 (*me... / ... otiosum*) e c. 50,1 (*... otiosi / ... lusimus*); *pilosus*: c. 16, 10 (*his pilosis* usato in senso sostantivale) e c. 33, 7 (*natis pilosas*); *sumptuosus*: c. 44, 9 (*sumptuosas ... cenas*) e c. 47, 5 (*sumptuose*); *tenebricosus*: c. 3, 11 (*iter tenebricosum*); *verbosus*: c. 55, 20 (*verbosa ... loquella*). Di queste occorrenze soltanto due assumono la funzione di sostantivo e due di avverbio.

di ogni parola. Mi sento di aggiungere che le occorrenze mostrate soprattutto nei carmi polimetrici testimoniano la tendenza di Catullo di adottare parole (e questo è il caso degli aggettivi in *-osus* come di altri termini) che esprimano il gioco iperbolico di sagace e ironico sguardo sui personaggi della sua epoca o sulle situazioni che si diverte a parodiare.

Nei *carmina docta* ritengo che si possa riscontrare soprattutto la tesi di Leumann, in particolar modo nel c. 64, dove diversi aggettivi in *-osus* sono eco di un originario aggettivo epico greco: *ventosus* è un ovvio equivalente dell'omerico ἠνεμόεις usato una volta nel v. 12 insieme ad *aequor* e ancora con *procellae* al v. 59, chiaramente con la funzione di *epitheta ornantia*; *frondosus* rappresenta l'omerico composto ἀκριτόφυλλος, anche se il suo uso con *Idalium* al v. 96, che è richiamo teocriteo¹⁶⁴, mescola le associazioni poetiche intorpidendo le acque; *spumosus* al v. 121, *spumosa ad litora Diae* può rappresentare il greco πολύφλοισβος in particolare l'espressione πολύφλοισβοιο θαλάσσης¹⁶⁵; *spinosus*, invece, al v. 72, in *incipit*, risulta essere invece in linea con il tono neoterico dei versi e attraverso l'iperbato del suo sostantivo *curas* in *excipit* di verso enfatizza le sofferenze di Arianna, *A! misera*, del v. 71. Tono neoterico del resto coerente vista la molto probabile proiezione mitica del poeta nella figura di Arianna. Indipendentemente dal voluto parallelismo con i termini greci, l'uso di tali aggettivi nel c. 64 infonde nei versi una maggiore poeticità e una sfumatura di preziosismo alessandrino attraverso l'eco greca. Infatti, questi quattro aggettivi furono sentiti dalla poesia più tarda come espressione di uno stile elevato, per questo amati da Virgilio ed evitati dagli elegiaci augustei e da Orazio, prova certa del loro tono epico e pertanto della scelta operata da Catullo nel suo *epyllion*¹⁶⁶. Altri 3 aggettivi sono presenti nei poemetti: *torosus* c. 63, 83, (*torosa cervice*¹⁶⁷); *nervosus* c. 67, 27 (*nervosius illud*); *muscosus* c. 68, 58 (*muscoso ... e lapide*). Vista la loro esigua presenza in Virgilio e nella poesia augustea sembra che fossero percepiti come forme colloquiali, anche se Ernout¹⁶⁸ ne tratteggia l'abbondante presenza nel periodo arcaico, per cui il loro uso costituirebbe un arcaismo e quindi un preziosismo poetico.

L'uso di tali aggettivi da parte di Catullo nei polimetri oltre ad essere motivato da ragioni metriche ha mostrato che essi sono creazioni speciali sia di Catullo stesso sia della poesia comica sia della prosa. Tuttavia non si deve pensare a una loro collocazione prettamente colloquiale dato il contesto in cui si inseriscono, poiché e.g. *aestuosus* e *harundinosus* ricorrono in contesti

¹⁶⁴ Theoc. 15, 100: Ἰδάλιον. Anche in Omero sono frequenti gli epiteti del monte Ida, rappresentato come *frondosus*: Ἴδην ... πολυπίδακα, μητέρα θηρῶν ο Ἴδης ... πιδηέσσης, perciò è possibile che Catullo sia stato attratto dalla similarità dei nomi *Ida* e *Idalium* sovrapponendo le immagini.

¹⁶⁵ Riecheggiata oltre che nel verso di Catullo anche nel verso di Virgilio, *Aen.* 6, 174: *spumosa immerserat unda*.

¹⁶⁶ Per le occorrenze in Virgilio, Orazio, Ovidio e Properzio si veda Ross, cit., pag. 55, e note 119, 120 pag. 55.

¹⁶⁷ Mi sembra, infatti, che il tono aulico arcaico potrebbe essere confermato dall'allusione all'espressione lucreziana *tereti cervice*, *De rerum natura* I, 35, che se in Lucrezio è riferita al possente collo di Marte reclinato sul grembo di Venere, in Catullo connota il leone; comunque entrambe le espressioni vogliono figurare la manifestazione della forza nella sua massima essenza: Marte tra gli dei e il leone tra le fiere.

¹⁶⁸ A. Ernout, *Rev Phil* 21, 1947, pagg. 64-67.

particolarmente alessandrini e di sfondo neoterico, *laboriosus* e *otiosus* entrambi descrittivi dell'ambiente poetico e della vita letteraria di Catullo. Sembrano infatti creare un ulteriore ponte tra il vocabolario dei carmi polimetrici e quello dei *carmina docta*, imitando, nel loro contesto neoterico, le formazioni epiche greche e suggerendo a Catullo formazioni del tutto nuove come le *spinosas curas* del c. 64, 72, per cui non esiste nessun parallelo greco. Pertanto, citando Ross, gli aggettivi in *-osus* nei carmi polimetrici servirono per due obiettivi: alcuni, come *aestuosus*, furono usati da Catullo in passaggi neoterici «to suggest the high poetic formations of the same type frequent in epic»¹⁶⁹; altri, essendo diventati formazioni tecnicamente improprie o parole impossibili nella poesia più aulica (come *tenebricosus*, *morbosus*, *febriculosus*) suggeriscono la loro origine colloquiale e il potenziale poetico della loro terminazione «to create the playfully elegant combination of lightness and learning so characteristic of the polymetrics»¹⁷⁰.

Negli epigrammi appaiono 3 aggettivi in *-osus* usati 5 volte: *formosus*¹⁷¹ in c. 86, 1, 3, 5 (carne che può essere considerato come uno dei pochi esperimenti neoterici negli epigrammi) e *studiosus* in c. 116, 1¹⁷², entrambi ricorrenti negli epigrammi in contesti che richiamano immediatamente i carmi polimetrici. L'altro aggettivo è *verbosus* in c. 98, 2 veramente usato in un contesto epigrammatico, senza altra funzione o tono¹⁷³.

Per concludere, gli aggettivi in *-osus* furono molto sfruttati nel contesto epico per richiamare certi aggettivi epici greci (come il medesimo Catullo fece nel c. 64) e nello stesso tempo la loro associazione con il *sermo plebeius* permise ad alcuni di essi di essere utilizzati dal poeta veronese nel più leggero stile della poesia neoterica, in cui contribuirono al raggiungimento di una *urbanitas* colloquiale e di una arguzia sottile. Negli epigrammi preneoterici queste formazioni dovettero ricorrere in minima parte o quasi per niente, proprio perché sentite troppo come calchi della poesia epica. Se solo pochi aggettivi ricorsero nell'elegia è proprio perché furono percepiti o come troppo epici o troppo prosaici, ma molti furono preferiti proprio perché creazioni neoteriche¹⁷⁴.

Oltre a quanto considerato si deve tenere in conto che sia i diminutivi, che i sostantivi in *-tio*, che gli aggettivi in *-osus*, etc. sono parole piuttosto lunghe, di quattro o più sillabe delle undici che esige l'endecasillabo, cosa che facilitava certamente la formazione dello stesso. Ciò aiuterebbe a spiegare il motivo per cui tali parole venivano ampiamente adottate in questo tipo di verso.

¹⁶⁹ Ross, cit., pag. 58

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ A. Ernout, cit., pag. 65 in relazione all'aggettivo *formosus* afferma che «a sans doute été fait sur le grec μορφήεις qu'on trouve notamment dans Pindare avec le sens de εὐμορφος»; *formosus* pertanto si riferisce alla bellezza fisica, mentre *pulcher* a una sfera etica di bellezza.

¹⁷² Dove il contesto include l'unica menzione a Callimaco presente negli epigrammi.

¹⁷³ L'unica altra occorrenza dell'aggettivo è in c. 55, 20, dove è impiegato sempre con intento parodico, ma in un contesto meno denigratorio del c. 98.

¹⁷⁴ Ross, cit., pagg. 59-60.

1.9. I nomi astratti in *-or, -oris*

Il quarto gruppo di parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca per la fine del verso¹⁷⁵ prevede i nomi astratti maschili in *-or, -oris*, che formano soprattutto la finale trisillabica dell'endecasillabo, (˘ - ˘ / -), per ben 19 occorrenze: *doloris* (c. 2, 7); *dolorem* (c. 50, 17); *amores* (cc. 6, 16; 7, 8; 10, 1; 13, 9; 15, 1; 21, 4; 38, 6; 45, 1); *amore* (c. 35, 12); *amoris* (c. 55, 22); *leporum* (c. 12, 8); *leporem* (c. 16, 7); *lepores* (c. 32, 2); *lepore* (c. 50, 7); *teporis* (c. 46, 1); *ruborem* (c. 42, 6); *labos est* (c. 55, 13). Invece, in altre posizioni del verso ricorrono la metà delle occorrenze¹⁷⁶. Per la loro struttura metrica è eclatante la ricorrenza di diversi «verse-type» nell'endecasillabo, in quanto preferibili: *āmō/ōr, āmōrī/īs, āmōrībŭ/ūs; sūdō/ōr, sūdōrī/īs, sūdōrībŭ/ūs*. In altri tipi di versi le occorrenze arrivano a 82, sparse in differenti posizioni del verso¹⁷⁷. Tali astratti in *-or* sono molto frequenti dall'epoca arcaica in poi, in quanto propri di uno stile elevato, infatti Catullo ne preferisce l'adozione nei suoi componimenti più formali, come per esempio nel c. 64 dove ricorrono 23 volte; comunque risulta significativo che si ripetano 30 volte nell'endecasillabo, di cui 20 nella posizione trisillabica finale. Sono usati pertanto sia per la loro convenienza metrica, sia perché forniscono una chiusura foneticamente rilevante attraverso la vocale *o* lunga seguita dalla consonante *r*.

1.10. I comparativi in *-ior, -ioris*

Il quinto gruppo di parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca per la fine del verso è rappresentato dai comparativi in *-ior, -ioris*¹⁷⁸. In relazione all'uso dei comparativi, lo studio di Cutt enfatizza il ruolo privilegiato che assumono gli endecasillabi per tale adozione, dove tali comparativi ricorrono 16 volte in fine di verso e tutti, eccetto due, sono di cinque o sei sillabe. In altre posizioni dello stesso verso si hanno 20 occorrenze di comparativi, soprattutto di parole più corte (6 bisillabici, 10 trisillabici e 3 quadrisillabici), ma nessuno di sei sillabe e solo uno di cinque: c. 35, 16 (*interiorem*), che però è eliso e quindi arriva a formare di fatto

¹⁷⁵ Si veda, come già detto, la divisione presentata da Cutt, cit., pagg. 34 ss, nello specifico dei nomi astratti in *-or*, pagg. 47-49.

¹⁷⁶ *Ardor* (c. 2, 8); *rumores* (c. 5, 2); *furor* (cc. 15, 4 e 46, 2); *furore* (c. 50, 11); *sudor* (c. 23, 16); *labore* (c. 50, 14); *amoris* (c. 55, 19); *languoribus* (c. 58^b, 9); *Amor* (c. 45, 8, 17).

¹⁷⁷ Si vedano le occorrenze nella nota 1 di pag. 48 in Cutt, cit.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pag. 49 ss.

quattro sillabe. Dieci di queste occorrenze formano la sequenza pirrica¹⁷⁹. In altri tipi di verso si riscontrano 91 occorrenze (inclusi *amplius, magis, minus, plus, potius, prior*), di cui nessuna di sei sillabe e solo 10 di cinque. Il numero delle occorrenze dimostra che Catullo preferisce usare i comparativi alla fine dell'endecasillabo, dove sono più utili parole lunghe e «the long trochaic comparatives at the end of hendecasyllabics are a unique feature of the verse»¹⁸⁰.

Per questo Cutt osserva che, date le ragioni metriche prevalenti per la loro adozione, il loro valore comparativo è di fatto debole: infatti in c. 9, 10 *beatiorum* differisce in significato molto leggermente dalla sua forma positiva, per cui, siccome *laetius beatiusve* del v. 11 implicano una comparazione con *beatiorum* del v. 10, l'ultimo è virtualmente equivalente al suo positivo. Altro esempio è costituito dai due versi paralleli sia in struttura metrica sia in ripresa fonetica di parole lunghe in fine di verso c. 9, 10 *quantum est hominum beatiorum* e c. 3, 2 *quantum est hominum venustiorum*, dove si perde appunto il valore comparativo effettivo.

A questo proposito mi sembra che la scelta catulliana di adottare in entrambi i carmi la forma comparativa possa rispondere anche all'esigenza stilistica di creare un accumulo di stilemi (ripetizione, indeterminazione, comparazione, ricorsi fonetici e retorici, scelte lessicali neoteriche) per esagerare il tema del carne: nel c. 3 l'allusione parodica celata dietro il tono mesto dell'epicedio del *passer*¹⁸¹ e nel c. 9 la gioia per il ritorno dell'amico. Inoltre, prevalente risulta l'effetto fonico realizzato attraverso l'uso del comparativo neutro anziché del maschile: c. 9, 11, che fonde armonicamente il suono con l'enclita *-ve* e la scelta del neutro *quid ... laetius... beatiusve* al posto dell'equivalente metrico *quis laetior ... beatior* mi pare riprendere il senso espresso dall'indefinito *quantum* del v. 10 per espandere il senso di felicità provata dal poeta al ritorno dell'amico Veranio al di là della semplice dimensione umana, superando il concetto di individuo e cogliendo l'aspetto dell' «essere».

1.11. La comparazione nel *liber* catulliano

Al fine di una più esauritiva trattazione dello stile catulliano ritengo a questo punto opportuno estendere la riflessione anche agli altri versi, poiché la comparazione risulta spalmata su varie forme metriche¹⁸² e ho constatato una preferenza del valore intensivo o assoluto del

¹⁷⁹ Per l'elenco delle occorrenze si veda Cutt, cit., pagg. 49 ss.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pag. 50.

¹⁸¹ Sull'interpretazione del *passer* si discuterà *infra* nel capitolo dedicato al tema dei baci e del passero.

¹⁸² La comparazione ricorre in 25 endecasillabi e in 24 altri tipi di verso (2 trimetri giambici puri, 1 tetrametro giambico catalettico, 2 gliconei, 22 distici elegiaci, 3 esametri, 5 coliami), perciò non è una scelta stilistica di esclusiva appartenenza agli endecasillabi.

comparativo, attraverso l'omissione del secondo termine di paragone e una ricorrenza maggiore nei carmi polimetrici rispetto ai *carmina docta* e agli epigrammi. Il ricorso al comparativo in ogni caso è associato sempre a un gioco fonetico allitterante con i termini precedenti o tra un verso e l'altro, cosa che risulta, pertanto, una motivazione decisiva per la sua adozione. Ho riscontrato una preferenza del comparativo soprattutto nei carmi di argomento amoroso (dove si enfatizza lo stato d'animo del poeta o le virtù dell'amata o dell'amato, come nel caso di Giovenzio) o parodico con intento burlesco o denigratorio e sovente in associazione ad altri stilemi, quali la ripetizione, l'indeterminazione, la diminuzione *et cetera*: occorrenze che mostrano, dunque, un preciso intento stilistico ovvero quello di creare un effetto di esagerazione del soggetto del carne¹⁸³.

Infatti, l'utilizzo della comparazione nei carmi polimetrici segue le suddette propensioni stilistiche, in particolare ho rilevato una preferenza dell'argomento parodico o denigratorio (venti carmi) rispetto a quello amoroso (cinque carmi), inoltre l'aggettivo comparativo in fine verso dell'endecasillabo tende ad essere situato preferibilmente nei primi tre versi del componimento¹⁸⁴. Negli epigrammi la differenza è meno eclatante, poiché 8 sono i carmi di soggetto amoroso che riportano la comparazione, mentre 9 quelli di soggetto parodico.

I polimetri presentano sostanzialmente tre tipi di temi, quello amoroso, quello invettivo e quello amicale; di soggetto amoroso sono i seguenti carmi: c. 3, 2 (endecasillabo falecio) *hominum venustiorum* (comparativo intensivo, senza espressione del secondo termine, in fine verso) e v. 5 *plus illa oculis suis* (con secondo termine espresso); c. 5, 2 (endecasillabo) *senum severiorum* (intensivo, senza secondo termine, in *excipit* di verso); c. 45 (endecasillabo) dove la comparazione serve per intensificare la forza dell'amore tra Settimio e Acme: v. 5 *pote plurimum perire* (evidente il ricercato effetto fonetico dell'allitterazione della «p»), vv. 15-16 *multo mihi maior acriorque / ignis* (senza secondo termine espresso e ancora forte l'attenzione al risultato fonetico tramite l'allitterazione della «m» e l'omoteleuto *-ior*), v. 25 *homines beatiores ... venerem auspicatiorem* (entrambi in *excipit* e polisillabici, senza secondo termine espresso, per cui il gioco allitterante tra la «v» e la «t» e la clausola plurisillabica rallenta il ritmo marcando l'intensità del sentimento dei due amanti); c. 48, 5 (endecasillabo) *densior aridis aristas* (con secondo termine espresso); c. 60, 4 *in novissimo casu* (superlativo usato in senso assoluto).

Mentre di intento parodico o denigratorio sono i seguenti carmi: c. 10, 11 (endecasillabo) *caput unctius* (senza secondo termine e con allitterazione della «c»), v. 17 *me facerem beatiorem*

¹⁸³ Di seguito si riportano alcuni carmi a modo esemplificativo, in cui l'accumulo stilistico risulta maggiormente eclatante: c. 4 (dove il sovrapporsi di effetti stilistici in questo caso riguarda un soggetto metaforico: l'osservazione di un vascello induce riflessioni sulla vita umana, sul tempo prospero della giovinezza e quello dell'oblio della vecchiaia); c. 5; c. 10; c. 14; c. 17; c. 22; c. 23; c. 28; c. 31 (carne in cui emerge l'attaccamento del poeta alla propria terra e la partecipazione della patria alle sofferenze del suo animo); c. 37; c. 38; c. 39; c. 42; c. 45; c. 49; c. 50; c. 57.

¹⁸⁴ Si veda e.g. c. 3, 2; c. 5, 2; c. 12, 3; c. 27, 2; c. 33, 3.

(in fine verso senza secondo termine espresso e con allitterazione delle nasali), v. 24 *ut decuit cinaediorum* (in *excipit* e in senso sostantivato e con allitterazione della dentale); c. 12, 3 (endecasillabo) *linthea neglegentiorum* (in *excipit* senza secondo termine espresso e in senso sostantivato; con allitterazione della «t»); c. 17, 11 (gliconeo) *lividissima maxime ... profunda vorago* (in *incipit*, senza secondo termine di paragone, con senso assoluto, e con gioco allitterante della «m»), v. 12 *Insulsissimus est homo* (ancora in *incipit* e senza secondo termine, usato in senso assoluto), effetto parodico intensificato anche dalla stessa posizione metrica dei due superlativi in due versi successivi, v. 14 *viridissimo ... flore* (senza secondo termine espresso, usato in senso assoluto; parola plurisillabica in posizione centrale di verso, circondata nel primo emistichio da monosillabi e nel secondo da bisillabi al fine di accentuare la giovinezza della fanciulla attraverso la metafora in comparativo del fiore), v. 15 *puella tenellulo delicatior haedo* (con secondo termine espresso e allitterazione delle dentali e delle liquide)¹⁸⁵, v. 16 *adservanda nigerrimis diligentius uvis* (doppio comparativo, di cui il superlativo costituisce il secondo termine di paragone dell'avverbio in grado comparativo e allitterazione della «r» e della dentale): in questo carme in particolare la frequenza di comparazione e di indeterminazione enfatizza l'aspetto sarcastico e denigratorio; c. 21, 8 (endecasillabo) *tangam te prior irrumatione* (senza secondo termine espresso e con l'allitterazione della «r»); c. 22, 3 (coliambo) *plurimos facit versus* (senza secondo termine di paragone e con allitterazione della «r»), v. 4 *aut plura* (senza secondo termine e con allitterazione della «p»), v. 13 *quid hac re scitius*¹⁸⁶ *videbatur* (con secondo termine espresso e con allitterazione della «r» e delle dentali) e v. 14 *idem infaceto est infacitior rure* (con secondo termine espresso, con ripetizione dell'aggettivo); c. 23, 12 (endecasillabo) *corpora sicciora cornu* (con secondo termine espresso e allitterazione della «c» e della «r»), v. 13 *magis aridum*, v. 18 *ad munditiam adde mundiorum* (senza secondo termine e in *excipit* e con gioco fonetico di ripetizione del termine, in questo caso della stessa sfera semantica *munditiam mundiorum*, come nel c. 22, 14), v. 19 *culus tibi purior salillo est* (con secondo termine espresso), v. 21 *id durius est faba et lapillis* (con secondo termine espresso e con accostamento allitterante della «d»); c. 25, 1 (tetrametro giambico catalettico) *Cinaede Talle, mollior cuniculi capillo* con allitterazione della «l» e della «c» e v. 4 *idemque Talle turbida rapacior procella* (entrambi i versi presentano il secondo termine di paragone espresso seguendo lo stesso parallelismo stilistico: anafora del destinatario, *Talle*, diminutivi del paragone con dominante allitterazione della «r» e della «l», della «c» e della «p», in entrambi i versi, per enfatizzare la natura effeminata di Tallo); c. 27, 2 (endecasillabo) *calices amariores* (in *excipit* senza secondo termine di paragone) e v. 4 *ebrioso acino ebriosioris* (in *excipit*

¹⁸⁵ Si noti anche la presenza di un chiasmo morfologico: una trattazione specifica di tale stilema frequentemente adottato nella poesia catulliana sarà sviluppata *infra*.

¹⁸⁶ Pontano adotta la variante *tritius* preferita nell'edizione di Della Corte, 2010.

con secondo termine espresso, ripetizione della sfera semantica come in cc. 22 e 23); c. 28, 3 (endecasillabo) *Verani optime* (in senso assoluto, senza secondo termine di paragone espresso), 12 *minore verpa* (senza secondo termine espresso e con allitterazione delle nasali) carne che intreccia l'intento parodico all'invocazione ai cari amici; c. 29, 23 (trimetro giambico puro) *urbis opulentissime*¹⁸⁷ / *socer generque* (in senso assoluto, senza secondo termine di paragone espresso, clausola del verso allitterante con *perdidistis* del verso successivo); c. 33, 1 (endecasillabo) *O furum optime balneariorum* (senza secondo termine espresso), vv. 3-4 *nam dextra pater inquinatio, / culo filius est voracior* (senza secondo termine espresso e con allitterazione delle dentali e clausola dei vv. 3-4 polisillabica e in omoteleuto), anche in questo caso l'accumulo di comparazione serve a creare un effetto di esagerazione che enfatizza il disprezzo verso i destinatari del carne; c. 36, 6-7 (endecasillabo) *electissima pessimi poetae / scripta*, e v. 9 *pessima se puella* (in entrambi domina il gioco allitterante della «s» e della «p», superlativi di senso assoluto, senza secondo termine di paragone, che pongono in risalto i pessimi scritti di Volusio); c. 39, 16, (coliambo) *risu inepto res ineptior nulla est* (con secondo termine espresso e ripetizione interna come nei cc. 22, 14, 23, 18 e 27, 4), vv. 20-21 *expolitor dens ... amplius* (il primo comparativo con secondo termine espresso, con allitterazione delle dentali), in questo componimento l'effetto parodico del comparativo è posto in fine del componimento per creare un climax ascendente di attesa fino alla rivelazione finale di cosa rende bianchi i denti di Egnazio, ridicolizzando maggiormente il suo comportamento; c. 42, 14 (endecasillabo) *perditius*, (con allitterazione della «p» e della dentale), v. 18 *Conclamate iterum altiore voce* (con allitterazione della dentale), e v. 23 *quid proficere amplius* (con allitterazione della «p»): tutte e tre le occorrenze sono usate senza secondo termine di paragone espresso e in fine di componimento per enfatizzare l'effetto parodico; c. 43, 1 (endecasillabo) *minimo ... naso* (senza secondo termine espresso e allitterazione delle nasali); c. 44, 5 (coliambo), *sive verius* (usato in senso assoluto e senza secondo termine espresso, con *geminatio* della sillaba *ve-*); c. 49 (endecasillabo) tutto incentrato sull'opposizione tra Cicerone e Catullo, resa efficace e ironica attraverso l'utilizzo dei superlativi, posti per creare l'antitesi tra i due soggetti in gioco; l'effetto fonetico delle allitterazioni, la comparazione, l'indeterminazione, il gioco retorico dell'antitesi servono per fornire la risposta arguta di Catullo alle conosciute critiche di Cicerone ai *poetae novi*: v. 1 (*Disertissime Romuli nepotum*), vv. 5-6 (*pessimus omnium poeta*), v. 7 (*tu optimus omnium patronus*); c. 55, 10 (endecasillabo) *pessimae puellae* (senza secondo termine di paragone, in senso assoluto, con allitterazione della «p»); c. 57, 8 (endecasillabo) *magis vorax adulter*; c. 58, 3 (endecasillabo) *plus quam se* (avverbio con secondo termine di paragone espresso).

¹⁸⁷ Il verso è corrotto: si veda *C. Valerii Catulli carmina recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors*, Oxford Classical texts, 1958, pag. 22.

Un terzo gruppo di polimetri è rivolto agli amici poeti, di cui i cc. 9, vv. 10-11 e 13, v. 10 presentano proprio la stessa formula comparativa nella stessa posizione metrica: c. 1, 11 (endecasillabo) *plus uno ... saeclo* (con secondo termine espresso); c. 4, 2 (trimetro giambico) *navium celerrimus* (con secondo termine espresso, in fine verso, allitterazione della nasale e della «r» dei vv. 2-4 per sottolineare l'unicità della velocità del *phasellus*), v. 14 *cognitissima* (senza secondo termine espresso, in fine verso), vv. 23-24 *a mari / novissimo* (senza secondo termine espresso, in *incipit*: si noti che le forme comparative nel componimento rispecchiano la stessa formula alliterante con il sostantivo a cui si accompagnano soprattutto nella ripetizione delle nasali), 25 *prius fuere*; c. 9, vv. 10-11 (endecasillabo) *hominum beatiorum / quid ... laetius est beatiusve* (con secondo termine espresso nel v. 11, incisivo è l'effetto fonetico riprodotto dall'omoteleuto e nella clausola del carme attraverso la ripetizione dello stesso termine tra i versi 10-11); c. 13, 10 (endecasillabo) *suavius elegantiusve est* (formula simile al c. 9 v. 11 con inversione del monosillabo *est* per esigenze metriche e senza secondo termine espresso); c. 14, 1 (endecasillabo), *plus oculis meis* (con secondo termine espresso e con allitterazione della «l»), 3 *iucundissime Calve* (in *incipit* e con allitterazione della «c») e v. 23 *pessimi poetae* (entrambi con valore assoluto e senza secondo termine espresso, ancora la preferita allitterazione della «p» iniziale tra attributo e sostantivo come per i cc. 49, 5-6 e 36, 9, inoltre la struttura a cornice, espressa attraverso l'antitesi dei due superlativi del v. 2 e 23 e il chiasmo, in entrambi i versi, enfatizzano l'enorme distanza poetica tra Calvo e i poetastri del tempo); c. 31, 7 (coliambo) *O quid solutis est beatius curis* (con secondo termine espresso e il gioco fonico reso attraverso l'assonanza della «u»); c. 35, 15 (endecasillabo) *ignes interiorem edunt medullam* (senza secondo termine espresso e con allitterazione delle nasali) e vv. 17- 18 *Sapphica puella / Musa doctior* (con secondo termine espresso); c. 38, 3 (endecasillabo) *et (malest) magis magis in dies et horas, 4 —quod minimum facillimumque est—* (superlativi di senso assoluto usati senza secondo termine di paragone con omoteleuto e allitterazione delle nasali) e v. 8 *quid ... maestius lacrimis Simonideis* (con secondo termine di paragone, e ancora con allitterazione delle nasali).

Nei *carmina docta* prevalgono avverbi comparativi, 19 su 37 occorrenze, rispetto alle altre parti del *liber*¹⁸⁸, e comunque ciò tende ad essere una scelta stilistica poco adottata, considerato il grande numero di versi (in tutto 1129 versi): c. 61, 46 (gliconeo) *magis est* (avverbio), v. 80 *magis audiens* (avverbio), v. 84 *qua femina pulcrior* (con secondo termine espresso, in senso aggettivale), v. 201 *subducat numerum prius* (avverbio, con allitterazione della «r»); cc. 62-64 (esametro dattilico): c. 62, 20 *quis caelo fertur crudelior ignis* (con secondo termine di paragone espresso e allitterazione della «r»), v. 24 *faciunt ... crudelius* (avverbio, in parallelismo perfetto per posizione

¹⁸⁸ Infatti nei polimetri su 80 forme di comparazione solo 13 sono avverbi (su un totale di 848 versi) e negli epigrammi su 35 occorrenze 12 sono avverbi (su un totale di 320 versi).

metrica e poliptoto con il v. 20), v. 26 *quis caelo lucet iucundior ignis* (con secondo termine di paragone espresso, continua, inoltre, il parallelismo col v. 20, per rendere l'espressione formulare e con allitterazione della «c»), v. 30 *datur optatius* (ripresa del v. 26, con variazione lessicale), v. 58 *magis et minus est invis parenti* (avverbi); c. 64, 28 *Tene Thetis tenuit pulcerrima Nereine* (usato come superlativo assoluto, concetto potenziato anche dalla *geminatio* della sillaba iniziale *te-*, il cui suono viene riprodotto anche dal nome proprio *The-tis*), v. 82 *optavit potius quam* (con allitterazione della «p»), v. 91 *non prius ... declinavit ... quam*, v. 100 *magis ... expalluit*, v. 209 *mandata prius*, v. 215 *mihi longa iucundior unice vita* (con secondo termine di paragone espresso e allitterazione della «c»), v. 274 *magis magis increbrescunt* (avverbio in anafora, valore intensificato dal verbo quadrisillabico in *excipit* di verso); cc. 65-68 (distico elegiaco): c. 65, 10 *vita frater amabilior* (con secondo termine di paragone espresso); c. 66, 28 *non fortior ausit alis?* (aggettivo con secondo termine di paragone espresso), v. 80 *non prius unanims corpora coniugibus*¹⁸⁹, v. 87 *magis*, v. 92 *sed potius ... effice*; c. 67, 20 *vir prior*, v. 21 *languidior tenera cui pendens sicula beta* (con secondo termine espresso e allitterazione delle dentali), v. 27 *nervosius illud* (si noti l'abbondanza di comparativi nei versi dove il contesto è erotico, per creare un'esagerazione parodica); c. 68, 14 *ne amplius ... petas* (con allitterazione della «p»), v. 30 *magis miserum est*, v. 48 *notescatque magis ... atque magis*, v. 64 *lenius aspirans*, v. 105 *pulcerrima Laudamia* (superlativo assoluto, termini assonanti), v. 106 *dulcius ... coniugium* (con allitterazione della «c»), v. 114 *imperio deterioris eri* (senza secondo termine espresso e con allitterazione della «r»), v. 115 *pluribus ... divis*, v. 117 *tuus altus amor barathro fuit altior illo* (con secondo termine di paragone espresso e allitterazione della «r»), v. 126 *dicitur improbius* (con allitterazione della «r»), v. 148 *lapide ... candidiore* (con allitterazione delle dentali), v. 153 *quam plurima* (con il sostantivo corrispondente *munera* in iperbato e allitterante nella relativa seguente), v. 159 *quae me carior ipso est* (con secondo termine di paragone espresso e assonanza con i monosillabi precedenti e con il bisillabo successivo in aferesi).

Negli epigrammi in distici elegiaci la comparazione non è frequente come nei polimetri, tuttavia tende ad essere associata in particolare all'indeterminazione e alla ripetizione, come frutto di un gioco retorico, per intensificare ed esagerare il soggetto del carne, come si può vedere bene nel c. 73 o nel 99; inoltre, è sempre ricercato l'effetto fonetico allitterante. Il secondo termine di paragone tende ad essere espresso. Ho contato 23 occorrenze nei carmi di soggetto amoroso di cui 8 assumono funzione avverbiale: il c. 72 vede un'abbondanza di comparazione nella seconda parte del componimento, dal *nunc* del v. 5, per indicare l'intensità dell'amore di Catullo, in antitesi con il

¹⁸⁹ Si noti la *geminatio* della prima sillaba di *corpora coniugibus* in *excipit*, stilema frequente in tutta l'opera catulliana senza distinzioni di sezioni. Per una trattazione più estesa di tale adozione da parte di Catullo si veda *infra* nella sezione dedicata alla ripetizione.

comportamento di Lesbia e con il passato felice: v. 5 *impensius uror* (in senso avverbiale), v. 6 *multo ... es vilior et levior* (potenziati anche dalla presenza di *multo* e usati senza secondo termine di paragone e con ripetizione della sillaba *vi*), v. 8 *amare magis ... bene velle minus* (con allitterazione della nasale); c. 73, 4 *taedet obestque magis*, v. 5 *quem nemo gravius nec acerbius urget* (con allitterazione della «r»): nel carme Catullo preferisce gli avverbi comparativi per focalizzare l'attenzione sulle azioni, sul suo stato di sofferenza come nel c. 76, 10 *amplius excrucies*; c. 81, 4 *hospes inaurata pallidior statua* (con secondo termine di paragone espresso e allitterazione della «p» e della «r»): è un carme del ciclo di Giovenzio, quindi dello stesso tono di quelli dedicati a Lesbia; nell'altro carme dedicato sempre a Giovenzio, c. 99, la comparazione è unita alla ripetizione con parallelismo strutturale e *variatio* lessicale per enfatizzare il tema centrale del componimento, il bacio rubato: v. 2 *saviolum dulci dulcius ambrosia* (con secondo paragone espresso e con ripetizione interna del termine come abbiamo visto nei cc. 22, 23, 27 e 39), v. 3 *amplius* (in senso avverbiale), v. 14 *saviolum tristi tristius elleboro* (ripetizione interna del termine come nel v. 2); c. 83, 1 *mala plurima*, v. 2 *maxima laetitia* (con allitterazione della nasale), v. 5 *quae multo acrior est res* (con allitterazione della «r», comparazione che ha la funzione retorica di enfatizzare la critica al marito di Lesbia: *Mule, nihil sentis!* del v. 3); c. 86, 5 *pulcerrima tota est* (superlativo assoluto usato nel suo effettivo senso di accrescere le qualità di Lesbia); c. 104, 2 *quae carior est oculis* (con secondo termine di paragone espresso e allitterazione della «c» per accentuare l'amore per Lesbia) e c. 107, 3 *carius auro* (assonanti), v. 6 *candidiore nota* (con allitterazione delle dentali), v. 7 *Quis me uno vivit felicior? Aut magis hac est*: tutte occorrenze con secondo termine di paragone espresso e in cui la comparazione è associata alla ripetizione (vv. 2-3 *hoc est gratum*) e all'indefinizione (*quicquam, umquam, quis*), per enfatizzare la gioia di Catullo per l'insperato ritorno di Lesbia; il c. 100, espressione del patto di *amicitia*¹⁹⁰, v. 5 *potius*.

Sono meno, invece, rispetto ai polimetri i carmi di tono parodico e aggressivo con presenza di comparazione, però è senz'altro significativo il fatto che anche in questo caso non è mai l'unico stilema prescelto, ma si accompagna ad altre scelte stilistiche per esaltare l'attacco al destinatario del componimento, come si può riscontrare in particolare nei cc. 82 e 97; inoltre, ho riscontrato che i termini non si trovano mai nella stessa posizione enfatica dell'endecasillabo, in *excipit* o in *incipit*. Su 10 occorrenze solo una ha valore avverbiale: c. 78, 1 *lepidissima coniunx* (senza secondo termine espresso)¹⁹¹; c. 80, 2 *labella ... candidiora* (senza secondo termine di paragone espresso): la comparazione enfatizza il tono parodico e di attacco attraverso un gioco allusorio, infatti,

¹⁹⁰ Vedi *infra*.

¹⁹¹ In questo caso la comparazione viene ad aggiungersi ad altri effetti stilistici preferiti dal poeta quali la ripetizione in parallelismo (*Gallus ... Gallus homo est bellus ... Gallus homo est stultus*), con variazione lessicale in climax ascendente e gioco retorico attraverso il poliptoto, l'allitterazione e il chiasmo al v. 4 *puero ut bello bella puella*. Si tratterà ogni singolo stilema nel corso dell'analisi, vedi *infra*.

riprendendo un lessico d'amore di impronta neoterica (*rosea ... labella, quiete, nescio quid*), il poeta gioca con le parole velandole di un afflato romantico, cosicché risulta ancora più violento e dissacratorio il *fulmen in clausula*, vv. 7-8, rivelatorio dell'allusione del v. 2; c. 82, 2-4 *carius* (con secondo termine espresso) in anafora: comparazione e ripetizione servono in questo carme a creare un tono particolarmente retorico, come di *ludus* letterario; c. 97, in cui il ricorso ai comparativi si accompagna a quello degli indefiniti e delle anafore, v. 3-4, *Nilo mundius hoc, nihiloque immundius illud*, (con secondo termine di paragone espresso) / ... *culus mundior et melior* (senza secondo termine espresso), così come nel c. 111, 3 *cuivis quamvis potius*: si noti come nel verso 2 ci sia una ripetizione interna del termine in poliptoto e non con comparazione come nei cc. 22, 23, 27, 39 e 99, in questo caso Catullo crea un chiasmo (*nuptarum laus ex laudibus eximiis*) attraverso l'iperbato di *nuptarum eximiis*, per aumentare la carica parodica del carme; c. 110, 7 *plus quam*; c. 115, 7 *ipsest maximus ultro* (in senso assoluto, senza secondo termine espresso).

Dall'analisi di queste occorrenze emerge che in tutto il *liber* catulliano sono presenti 141 forme di comparazione¹⁹², di cui 81 hanno funzione attributiva (con 23 casi in cui il secondo termine di paragone è espresso): di essi 10 sono negli endecasillabi, 10 nei polimetri, 3 negli esametri e 11 nei distici elegiaci. Gli altri comparativi o hanno funzione sostantivale o avverbiale. Questa riflessione sulla comparazione pare confermare la tesi di Ross che individua le diverse tradizioni del *liber* in base agli stilemi o al lessico adottato dal poeta veronese¹⁹³: i polimetri mostrano un'occorrenza di comparazione maggiore rispetto alle altre due parti, quella dei poemetti e quella degli epigrammi e tale frequenza sembra determinata, come si è visto, soprattutto da un intento stilistico di esagerazione, che il contesto parodico della maggior parte dei carmi polimetrici suggerisce. Non a caso, infatti, quando Catullo vuole rendere più efficace la sua invettiva accumula diversi ricorsi stilistici negli stessi versi¹⁹⁴.

¹⁹² Mi sembra interessante evidenziare che tra gli avverbi comparativi *plus* ricorre solo 3 volte (cc. 1, 11; 3, 5 e 14, 1) e sempre negli endecasillabi con secondo termine di paragone espresso e mai con valore intensivo, come per *magis* e.g. Inoltre delle 3 occorrenze due utilizzano l'espressione di «amare qualcuno più dei propri occhi»: c. 14, 1 *plus oculis meis amarem*; c. 3, 5 *quem plus illa oculis suis amabat*.

¹⁹³ Ross, cit., di cui si tratterà più ampiamente in seguito.

¹⁹⁴ Come ho mostrato e illustrerò nel corso della trattazione intendo per ricorsi stilistici la comparazione, la ripetizione lessicale e fonetica, l'indeterminazione, la diminuzione, le figure retoriche quali antitesi, allitterazioni e chiasmo, *et cetera*. Si veda e.g. i carmi 10, 17, 23, 39, 42, 49, 57, significativi per il suddetto accumulo di stilemi.

1.12. L'indeterminazione

1.12. a. Il genitivo plurale in *-orum*, *-arum*, con valore partitivo

Il sesto gruppo di parole di tre o più sillabe di sequenza metrica finale o trocaica o spondiaca per la fine del verso è rappresentato dal genitivo plurale in *-orum* e *-arum*. Prima, però, di presentare l'analisi di Cuius, occorre soffermarsi sull'uso generale dell'indeterminazione nel *liber* catulliano, per comprendere i motivi della notevole frequenza e gli effetti che produce. Ho analizzato le forme presenti nella prima sezione, cc. 1-61 (polimetri) e nella terza, cc. 69-116 (epigrammi), per mostrare come l'adozione non risulti casuale, ma determinata da precisi intenti stilistici.

L'indeterminazione è un fenomeno stilistico espresso attraverso diversi espedienti: l'utilizzo di numerali, di pronomi e aggettivi indefiniti o espressioni indefinite come *nescio quid / quis*, spesso accompagnati da genitivi partitivi. Si può riscontrare l'effetto che producono soffermandosi sul loro ricorso nei polimetri e negli epigrammi, in cui l'indeterminazione si associa spesso ad altri stilemi al fine di accentrare l'attenzione sul messaggio¹⁹⁵, o comunque con l'intento di creare un effetto iperbolico di esagerazione: e.g. nel c. 5 o nello stesso carne 1 che presenta un'abbondanza di indeterminazione¹⁹⁶, cosicché Catullo mette in risalto al centro del componimento *unus Italorum* (v.5), l'unicità di Cornelio Nepote, l'unico meritevole di ricevere il *liber* di Catullo e sembra professare apparentemente la propria umiltà e l'esiguità della sua opera, di fronte alla grandezza dell'amico e alla lunghezza dell'opera dell'altro. Interessante l'effetto antitetico creato dall'anafora dell'aggettivo numerale *unus* tra il v. 5 e l'11 volto a esaltare nella conclusione del carne l'invocazione alla *patrona virgo* perché eternizzi l'opera di Catullo. Sicché in clausola si comprende che era solo apparente l'intenzione di sminuire la propria opera, poiché gli effetti stilistici hanno creato una sospensione e un climax ascendente nell'attesa della professione del reale valore della poesia catulliana e della *novitas* che la renderà immortale. Il ricorso ai numerali nel componimento tende ad avere un intento prettamente iperbolico.

Per quanto riguarda l'indeterminazione espressa attraverso l'uso di pronomi, aggettivi, verbi e avverbi indefiniti ho riscontrato le seguenti occorrenze nei polimetri e negli epigrammi: c. 1, 4: *aliquid*, 9: *qualecumque*; c. 2, 6: *nescioquid* (carne che presenta anche il ricorso ad altri effetti stilistici quali la diminuzione e la ripetizione: v. 7 *solaciolum* e l'anafora in poliptoto del pronome relativo, vv. 2-3); c. 4, 3: *neque ullius natantis*, 18: *tot per impotentia freta*, 20-21: *utrumque* ...

¹⁹⁵ Si vedano i carmi citati per la comparazione.

¹⁹⁶ Sono presenti nel carne altri effetti stilistici quali la diminuzione (*libellum*), la comparazione (*plus*) e il lessico neoterico (*lepidum, nugas*).

/... *in pedem*, 22: *neque ulla vota*¹⁹⁷; c. 5, 8 e 9: *basia ... /... altera*, 12: *quis malus*; c. 6, 7: *nequiquam*, 12: *nil ... nihil*; c. 7, 1: *quot ... basiationes* (senso di indeterminazione potenziato dall'uso del sostantivo astratto *basiatio*); c. 8, 3: *quondam*, 14: *nulla*; c. 10, 8: *quonam ... aere*, 11: *nihil*, 11: *quisquam caput unctius*, 21: *nullus erat* (aggettivo usato con funzione di pronome per ragioni metriche); c. 11, 13: *quaecumque ... voluntas*, 19: *nullum*; c. 13, 10: *quid suavius elegantiusve est*, ripresa del v. 11 del c. 9 con variazione del pronome interrogativo in indefinito¹⁹⁸; c. 14^b, 1-2: *qui ... lectores*; c. 15, 6: *nihil veremur*, 11: *quem tu qua lubet*, v. 12: *quantum vis*, 15: *tantam ... culpam*; c. 17, 20: *nulla sit usquam*, 21: *nil videt, nihil audit*, 22: *qui sit, utrum sit ... id quoque nescit*¹⁹⁹; due carmi del ciclo di Giovenzio presentano non solo espressioni di indeterminazione, ma anche ripetizioni: c. 21, 2-3 (*quot aut fuerunt / aut sunt aut aliis erunt in annis*), stessa espressione formulare presente nel c. 24, 2-3 (*sed quot aut fuerunt / aut posthac aliis erunt in annis*), con la sola *variatio* dell'inserimento del tempo presente *aut sunt* nel c. 21; c. 22, 10: *Suffenus unus ...*, 13: *quid*, 15: *umquam*, 18: *neque est quisquam*, 19: *in aliqua re*, 20: *cuique*; c. 23, 8: *nihil timetis*, 11: *casus alios*, 13: *si quid magis aridum*, 23: *non umquam*; c. 28, 6: *ecquidam*, 10: *tota*, 12: *nihilo minore verpa*; c. 30, 2: *nil miseret*; c. 31, 2: *quascumque*, 3: *uterque Neptunus*, 11: *pro laboribus tantis*; c. 32, 5: *quis ... obseret*, 9: *si quid ages*; c. 35, 5: *quasdam ... cogitationes*; c. 37, 12: *amata ... nulla*; c. 39, 2 e 15: *renidet usque quaque*, 6-7: *quidquid est, ubicumque est, quodcumque agit*, 14: *qui lubet, qui puriter lavit dentes*, 16: *nulla*, 18: *quisque*²⁰⁰; c. 40, 6: *qualubet*; c. 42, 1: *quot*, 2: *undique, quotquot*, 14: *quid esse*, 16: *aliud*, 21: *nil proficimus, nihil movetur*, 23: *quid*; c. 44, 4: *quovis*; c. 48, 2 e 4: *quis* e *nec numquam*; c. 49, 2-3: *quot* e sempre al v. 3: *aliis erunt in annis*, stessa espressione che troviamo nei cc. 21, 2-3 e 24, 2-3, qui potenziata dall'insistente anafora di *quot*; c. 53, 1: *Risi nescio quem*; c. 55, 11: *Quaedam*; c. 56, 3: *Ride quidquid amas*, espressione con il verbo *ridere* e l'indefinito comune ai carmi 53 e 56; c. 57, 3: *maculae pares utrisque*, 4: *urbana altera*, 6: *gemelli utriusque*; c. 69, 1: *femina nulla*, 5: *quaedam mala fabula*; c. 70, 1: *Nulli*, 5: *quotiens ... totiens*; c. 71, 4-5: *utrumque malum, quotiens...*; c. 72, 1: *quondam*; c. 73, 1: *quoquam quicquam*, 2: *aliquem*, 3: *Nihil*, 5: *nemo*; c. 74, 2: *quis*, 5: *quamvis*; c. 76, 3: *foedere nullo*, 7: *quaecumque ... cuiquam*, 17: *umquam*; c. 77, 1: *nequiquam*; c. 79, 2: *tota gente*; c. 80, 5: *Nescio quid*; c. 81, 1: *tanto ... populo*; c. 82, 3: *aliud*; c. 83, 3: *nihil*; c. 84, 4: *quantum*; c. 86, 3-4: *nulla venustas, / nulla*, 3: *totum illud*, 5: *tota*; c. 87, 1 *Nulla ... mulier, tantum*, 2: *quantum*, 3: *Nulla fides, ullo ... foedere, umquam, tanta*, 4: *quanta*; c. 88, 4-5:

¹⁹⁷ Carme ricco anche di altre effetti stilistici quali diminutivi, ripetizioni, comparazioni, nomi propri geografici e mitologici et cetera.

¹⁹⁸ Si noti che nel componimento è presente anche la ripetizione tra v. 1 e v. 7: *cenabis bene*, e la comparazione, nello stesso verso citato.

¹⁹⁹ Nel carme l'indeterminazione si associa alla comparazione, alla diminuzione in particolar modo, per enfatizzare l'attacco parodico.

²⁰⁰ Carme con eclatante accumulo di effetti stilistici per enfatizzare l'effetto parodico e denigratorio.

quantum ... quantum, 7 *nihil ... quicquam*; c. 89, 5: *nihil attingat*, 6: *quantumvis* e la ripetizione di *tam / tamque* ai vv. 1, 2, 3; c. 91, 10: *in quacumque*; c. 92, 1: *umquam*; c. 93, 1: *Nil ...*; c. 96, 1: *quicquam*, 5: *tanto*, 6: *quantum*; c. 97, 1: *quicquam*, 3: *Nilo ... nihilo*; c. 98, 1: *quemquam*; c. 99, 5: *fletibus ullis*, 6: *tantillum*, 9: *ne quicquam*, 16: *numquam*; c. 101, 4: *nequiquam*; c. 102,1: *quicquam*; c. 107, 1: *quicquam ... umquam*; c. 111, 3: *cuivis*; c. 114, 2: *tot*, 4: *Nequiquam*.

Per quanto riguarda l'indeterminazione realizzata attraverso espressioni indefinite con genitivo partitivo si sono riscontrate le seguenti occorrenze: c. 1, 5 (*unus Italorum*), 8 (*quidquid ... libelli*); c. 3, 2 (*quantum est hominum venustiorum*: con genitivo partitivo plurale e comparativo); c. 5, 13 (*tantum ... basiorum*); c. 6, 4 (*nescioquid febriculosi / scorti*), 14 (*quid ... ineptiarum*), 15 (*quidquid ... boni malique*); c. 9, 10 (*O quantum est hominum beatiorum*: ancora con genitivo partitivo plurale e comparativo); c. 14, 7 (*tantum ... impiorum*); c. 16, 12 (*milia multa basiorum*); c. 31, 14 (*quidquid ... cachinnorum*); c. 37, 4 (*quidquid est puellarum*); c. 38, 7 (... *quid lubet allocutionis*); c. 50, 4 (*uterque nostrum*); c. 88, 4 (*quantum ... sceleris*), 7 (*quicquam sceleris*); c. 91, 10 (*aliquid sceleris*); c. 99, 6 (*tantillum vestrae ... saevitiae*).

Relativamente alle espressioni iperboliche numerali e gli aggettivi e i sostantivi numerali: c. 1, 6: *tribus*, 11: *uno*; c. 5, 3: *unius ... assis*, 7-10: *mille ... centum / ... mille ... secunda centum / ... mille ... centum / ... milia*; c. 7, 3 e 7: *Quam magnus numerus Libyssae arenae ... quam sidera multa*, 9: *tam te basia multa*; c. 9, 2: *milibus trecentis*; c. 10, 17: *unum ... beatiorem* c. 11, 18: *trecentos*; c. 12, 10: *hendecasyllabos trecentos*; c. 16, 12: *milia multa basiorum* con numerale e genitivo partitivo, c. 22, 4: *milia aut decem*, numerali e comparazioni per accentuare l'effetto parodico di attacco al poetastro, calcato anche attraverso l'utilizzo sagace di un lessico urbano (vv. 2, 9, 14); c. 23, 20: *decies*, 27: *sestertia ... centum*; c. 26, 4: *ad milia quindecim et ducentos* (immagine chiaramente iperbolica); c. 29, 14: *ducenties ... trecenties*, 17-18: *prima ... secunda ... tertia* (in entrambi i versi i numerali sono collocati nella stessa posizione metrica: in *incipit* e in *excipit*); c. 32, 8: *novem continuas fututiones*; c. 37, 2: *nona ... pila*, 7-8: *centum an ducenti ... / ... ducentos*; c. 41, 2: *tota milia me decem poposcit*; c. 48, 3: *milia ... trecenta*; c. 57, 7: *uno in lecticulo erudituli ambo* (dove l'effetto parodico è enfatizzato dai due aggettivi numerali in chiasmo); c. 58, 2: *unam*; c. 71, 5: *ambos*; c. 73, 6: *unum*; c. 76, 15: *una salus*; c. 79, 4: *tria notorum savia*; c. 80, 3: *octava quiete*; c. 86, 6: *una*; c. 95, 1: *nonam ... messem*, 2: *nonam ... hiemem*, 3: *milia ... quingenta ... uno*; c. 103, 1: *decem sestertia*; c. 104, 2: *ambobus*; c. 107, 7: *me uno*; c. 113, 1: *duo*, 3: *duo ... milia in unum*; c. 115, 1: *triginta*, 2: *quadraginta*, 4: *uno ... tot*.

Abbiamo contato 228 forme di indeterminazione nei polimetri e negli epigrammi e 18 genitivi partitivi, di cui 8 al singolare e 10 al plurale. A questo proposito Cutt²⁰¹ sviluppa un'analisi

²⁰¹ Cutt, cit., pag. 52 ss.

sulle occorrenze di tutti i genitivi plurali dell'endecasillabo allo scopo di mostrare che la maggiore occorrenza dei genitivi plurali della prima e seconda declinazione si riscontra alla fine dell'endecasillabo con 14 occorrenze di parole quadrisillabiche (- ˘ - ˘), pentasillabiche (˘ - ˘ - ˘) ed esasillabiche (- ˘ - ˘ - ˘). In altre posizioni del verso ricorrono solo 4 volte, di cui 3 sono pronomi (*mearum*: c. 14 b, 1; *harum*: c. 21, 2; *horum*: c. 24, 2) e l'unico sostantivo è di 3 sillabe, mentre i genitivi plurali ricorrenti in fine verso non hanno mai meno di 4 sillabe. Invece, nel resto dell'opera catulliana tali genitivi ricorrono in tutto 34 volte, nessuno esasillabico, uno solo pentasillabico, tutti gli altri trisillabici e la maggior parte di sequenza spondaica anziché trocaica²⁰². Quattro sono bisillabici e tutti pronomi in sequenza spondaica. Il genitivo polisillabico a fine dell'endecasillabo è caratteristica unica del verso, inoltre, tali parole possono essere usate alla fine dell'endecasillabo solo al genitivo plurale, perché ogni altra forma infrangerebbe le regole della struttura del verso. Secondo Cutt, perciò, le ragioni che inducono Catullo ad adottare genitivi plurali in *-orum* e *-arum* polisillabici sono metriche, sintattiche, linguistiche e stilistiche²⁰³. Per quanto riguarda le esigenze prettamente metriche si vedano i c. 5, 13 (*cum tantum sciat esse basiorum*) e c. 14, 7 (*qui tantum tibi misit impiorum*) che sono identici per struttura metrica, parola per parola: entrambi hanno *tantum* unito al genitivo, che fornisce gli stessi «verse-types» nelle stesse posizioni in entrambi i casi. *Tantum basiorum* e *tantum impiorum* corrispondono a *tot basia* e a *tot impios*, e se Catullo ha *tot* 4 volte altrove, da nessun'altra parte presenta *tantum* con il genitivo, mentre ha 3 occorrenze di *quantum* con il genitivo (in c. 3, 2; c. 9, 10; c. 88, 4). Discorso simile si può fare per *quid ineptiarum* (c. 6, 14) che equivarrebbe a *quas ineptias*. Catullo presenta *quid* con il genitivo in c. 6, 4 e c. 38, 7: entrambi con genitivi polisillabici in fine di endecasillabo. Anche nel c. 1, 5 *unus Italorum* è formula unica in Catullo. L'uso di tali genitivi polisillabici, però, sembra riflettere anche altri intenti del poeta: in c. 12, 9 *disertus* con il genitivo è piuttosto inusuale, ma confrontandolo con il c. 36, 19 *pleni ruris et inficetiarum* risulta che rispondono entrambi all'esigenza di avere una clausola lunga del verso²⁰⁴. Anche per *puellarum* (c. 57, 9) è difficile classificare tale scelta per ragioni grammaticali: infatti in questi esempi è evidente che la sintassi è considerevolmente influenzata dalla necessità metrica di usare il genitivo plurale della parola. In altri tre casi il genitivo plurale fa parte di una perifrasi: c. 14^b, 1-2 (*ineptiarum / lectores eritis* al posto di *ineptias legetis* o *legere voletis*); c. 14, 17 (*librarium scrinia*: perifrasi per *librarias*, che presenta la stessa difficoltà metrica)²⁰⁵, che è più utile perché non solo fornisce la sillaba lunga finale, ma anche la sequenza pirrica per il verso successivo; c. 23, 11 (*casus alios periculorum*) è più efficace di *alia pericula*.

²⁰² Si vedano le occorrenze riportate da Cutt nella nota 5 di pag. 52.

²⁰³ *Ibidem*, pag. 53.

²⁰⁴ *Ibidem*, pag. 54.

²⁰⁵ *Ibidem*.

Mi sembra a questo punto anche rilevante evidenziare una frequente tendenza catulliana di creare richiami intertestuali attraverso la ripetizione formularia, che appare in questo caso del genitivo plurale nell'espressione *milia multa basiorum* (cc. 5, 7 e 13; 7, 9; 16, 12; 48, 3) dove la ricorrenza della forma *basia* e *milia*, anche in poliptoto, crea una corrispondenza intertestuale tra i quattro componimenti. Attraverso la ripetizione lessicale, *milia multa basiorum*, infatti, il v. 12 del c. 16 sembra rispondere all'esigenza di riprendere la caratteristica principale della sua poesia amorosa, citandone il verso emblematico, e allo stesso tempo di mantenerne la struttura metrica; in questo modo Catullo risponde alle critiche dei detrattori (*male me marem putastis*), difendendo la propria poesia, che non è fatta di *versiculis molliculis* (vv. 3-4 e 8), per cui il poeta risulta *parum pudicus* (vv. 3-4), ma che invece possiede *salem ac leporem* (v. 7).

Tutti i gruppi di parole appena discussi presentano, poi, anche diversi aspetti di rilevanza fonica: consonanti sonore liquide, nasali e sibilanti come «n», «s», «r», precedute dalla vocale lunga *o-*, come negli esempi c. 2, 7 (*solaciolum sui doloris*); c. 7, 5 (*oraclum Iovis inter aestuosi*). Il fatto che tali suoni ricorrano soprattutto in posizione finale di verso (su 587 versi 384 volte) dimostra che Catullo li preferiva anche per l'effetto fonico e non solo metrico²⁰⁶.

1.13. Le parole che formano la sequenza pirrica

Per quanto riguarda le parole contenenti due successive sillabe brevi, che vanno a formare la sequenza pirrica, su 480 versi in cui questa si trova indivisa uno su tre presenta parole appartenenti a una o all'altra delle seguenti quattro categorie²⁰⁷:

- 1) **Nomi e aggettivi in *-ius*, *-ia*, *-ium*** di cui si hanno 49 occorrenze²⁰⁸;
- 2) **Neutri plurali in *-a*** di cui si hanno 36 occorrenze, inoltre è interessante notare che, sebbene Catullo usi frequentemente i neutri in *-a* in altri tipi di verso, nessuno ha una frequenza tale come nella sequenza pirrica, formando quindi anche un «verse-type» - √: c. 3, 14 (*omnia bella*); c. 5, 10 e c. 16, 12 (*milia multa*); c. 7, 7 (*sidera multa*); c. 7, 9 (*basia multa*); c. 12, 7 (*tua furta*); c. 14, 6 e 28, 14 (*mala multa*); c. 47, 56 (*convivia lauta*); c. 5, 7, 8, 9: *basia*, *altera*, *altera* formano la sequenza pirrica in 3 versi successivi. La parola *basium*, perfetta per il tono colloquiale dell'endecasillabo, è un neologismo catulliano e ricorrerà solo a partire dagli scrittori di epoca imperiale. Ricorre nell'endecasillabo 4 volte,

²⁰⁶ Cutt, cit., pag. 55. Altri esempi c. 9,7; 16, 10; 38, 5; 48, 6; 50, 17.

²⁰⁷ *Ibidem*, pag. 58.

²⁰⁸ Per una lista completa si veda *ibidem*.

2 per formare una clausola più lunga e due per formare la sequenza pirrica. Altrove Catullo usa sinonimi quali *osculum*, 1 volta, *savium* e *saviolum* due volte ciascuno.

In 3 casi il neutro plurale è usato come un astratto con riferimento a persone: c. 14, 19 (*omnia venena*); c. 14, 23 (*saecli incommoda*); c. 28, 15 (*opprobria Romuli*).

3) Pronomi usati per la sequenza pirrica: secondo le statistiche proposte da Cutt²⁰⁹ riguardo alle occorrenze dei pronomi che offrono la sequenza pirrica $\sim \sim$ (*ego, mihi, sibi, tibi*) risulta che nell'endecasillabo 37 occorrenze rispecchiano la pirrica, 10 invece ricorrono in altre posizioni del verso. Invece, in altri tipi di verso ricorrono 135 volte senza una regolare posizione, poiché possono adottare la forma $\sim \sim$ o $\sim -$ (tranne *ego* che non è mai scandito da Catullo come $\sim -$). Quindi su un totale di 42 occorrenze di questi dativi nell'endecasillabo solo 6 ricorrono nella posizione richiedente la scansione $\sim -$, mentre in altri tipi di versi su un totale di 103 occorrenze, 36 sono collocate con la scansione $\sim -$. Da ciò risulta che tali pronomi sono particolarmente preferiti da Catullo nell'endecasillabo per formare la sequenza pirrica. Spesso Catullo tende ad omettere i pronomi personali o a non ritenerli abbastanza rilevanti per creare enfasi o per intensificare il significato o per creare un contrasto semantico; resta il fatto, comunque, che sembrano essere segno di un contesto colloquiale piuttosto che di uno letterario²¹⁰.

In alcuni casi è di particolare interesse anche l'uso sintattico di tali pronomi, perché mostra come la loro adozione sia stata determinata da ragioni metriche: in 12, 11 (*mihi ... remitte*) e 15 (*miserunt mihi*) e 14, 7 (*tibi misit*) troviamo *remitto* e *mitto* costruiti con il dativo, anziché con *ad* o *in* più accusativo, forma molto più comune, soprattutto con il verbo semplice *mitto*. Catullo infatti presenta la struttura del dativo con questo verbo per ben 8 volte e in tutti i casi il dativo è o *mihi* o *tibi*, che portano due sillabe brevi nella sequenza dattilica. Quando, invece, al verbo *mitto* il poeta veronese fa seguire un nome, allora preferisce la struttura *ad* o *in* seguita dall'accusativo: c. 14, 13 (*ad tuum Catullum // misti*); c. 95, 5 (*mittetur ad undas*); c. 84, 7 (*misso in Syriam*). In alcuni casi il dativo è preferito «instead of genitive or possessive»²¹¹: c. 10, 23 *collo sibi* è equivalente a *collo suo*; c. 23, 19 *culus tibi* è equivalente a *culus tuus*; c. 45, 15 *mihi ... medullis* a *meis medullis*. Il motivo sembra essere evidentemente metrico, poiché il possessivo appropriato avrebbe fornito una sequenza giambica, mentre il dativo una pirrica²¹².

4) Nomi e aggettivi in -ulus (-olus) e -culus: la sequenza pirrica è presente nell'endecasillabo anche in tali forme, costituenti i diminutivi, per 30 occorrenze; in altre

²⁰⁹ Cutt, cit., pag. 60 ss.

²¹⁰ *Ibidem*, pagg. 61-2.

²¹¹ *Ibidem*, pag. 63.

²¹² *Ibidem*.

posizioni dello stesso verso ricorrono solo 4 volte c. 50, 15 *lectulo*; c. 56, 5 *pupulum*; c. 57, 7 *erudituli*; c. 57, 9 *puellularum*. In altri tipi di versi ho riscontrato 49 occorrenze, sparse in varie posizioni. Il verso che, eccetto l'endecasillabo, presenta un maggior numero di occorrenze è il dattilo con 18, tutte formanti sequenze pirriche²¹³. Di queste 18 otto si trovano a inizio verso, ma nessun altro verso come l'endecasillabo presenta un numero altrettanto alto di tali diminutivi in sequenza pirrica, infatti delle 66 occorrenze di diminutivi in Catullo, 24 sono nell'endecasillabo, e tutte eccetto 4 forniscono una sequenza pirrica indivisa. Inoltre, alcune di queste parole sono rare nella forma diminutiva: *lecticulus*²¹⁴, *solaciolum*²¹⁵, *flosculus*²¹⁶, *aureolus*²¹⁷, *lacteolus*, *molliculus*²¹⁸, *turgidulus*, *turpiculus* e *villula*²¹⁹, sono quasi tutti o neologismi o citati pochissime altre volte da altri autori. Inoltre

²¹³ Il dattilo presenta 2780 sequenze pirriche, mentre l'endecasillabo 527, Cutt, cit., pag. 65.

²¹⁴ Ulteriore forma diminutiva di *lectulus* (c. 50, 15 e c. 64, 88).

²¹⁵ De Labriolle, cit., pag. 278 definisce tale diminutivo un ἄπαξ, poiché non si trova in nessun altro testo latino sopravvissuto. Però, occorre precisare che ho riscontrato occorrenze del diminutivo in diversi umanisti: L. Ariosto, *Carmina*, 1, 20, 1 (*Quis solaciolum meum?*); Teofilo Folengo, *Varium poema*, 1, 54, 1-2 (*Mi libelle, mi ocelle, corculumque, et solaciolum mei laboris!*); Romano Orazio (autore del 1467?), *Carmina*, 3, 21 (*Dulce meum solaciolum vitaeque voluptas, / quo latitas animae longa alimenta meae?*), chiari esempi umanistici di eco catulliana.

²¹⁶ Molto numerose sono le occorrenze del diminutivo in epoca medievale e umanistica, sia in prosa che in poesia. Riporterò di seguito alcune occorrenze negli umanisti: Girolamo Balbi, *Carmina*, 115, 9-10 (*Corporis omne decus pauci ut flosculus horis / excidet*); Petrus Angelius Bargaeus (1517-1596), *Carmina*, 2, 60, 3-4 (*Qui modo vix quarti ingressus vestigia lustris / ultima Ioannes flosculus orbis erat*) e *Carminum appendix*, 17, 23 (*flosculus omnium histrionum*); Aurelio Casellio (1483-1552), *Carmina*, 1, 5, 1 (*Flosculus est specie iucundus, suavis odore, / sive albus, Tyrio sive colore ruber*); Giovanni Cotta (1480-1510), *Carmina*, 1, 4, 5-6 (*Cur non flosculus exeam, requiris, / cum tantum fuerim puer decorus?*); Giovanni Darcio (1510-1554), *Epigrammata*, 1, 2, 5-6 (*Nunc virides rident horti, nunc multus in agris, / existit blando flosculus ore micans*); Philippus Melanchthon (1497-1560) *Epigrammatum libri sex*, 6, 16, 2 (*Flosculus hic redolet nitidis pulcherrimis hortis, / et tamen exiguo tempore durat odor: / sic res humanas fragilis fortuna gubernat, / tempore sic homines stantque caduntque brevi*): chiara eco del c. 62, 39 ss di Catullo; Janus Pannonius (1434-1472), *Epigrammata et elegiae*, p. 3, 11, 15 (*Nam simul ac teneri permisit flosculus aevi, / coepisti Musis invigilare sacris*); in epoca più tarda si riscontrano 3 occorrenze nei *Poemata* di Jacopo Balde (1604-1668) e invece nel Trecento si notino le 3 occorrenze in Petrarca, 2 nelle *Epistolae ad familiares* e 1 nel *Secretum*.

²¹⁷ *Aureolus* risulta un diminutivo molto frequente in epoca medievale soprattutto in contesti prosastici di soggetto tendenzialmente teologico o storico; ho verificato occorrenze in epoca umanistica nell'*Elegiarum liber* di Nicodemo Folengo (1454 / 56) 1, 3, 25-26 (*Quid, quod et aureolis modo carmina vultibus edes, / nunc dabis accenso proximus ista lari?*), 1, 4, 25-28 (*Pes brevis, os roseum, labra parva sonusque pudicus, / lacteoli dentes lacteolique sinus; / verberat aureolus radiantia tempora crinis / luminaque oppositis dant meliora genae*: si notino in questi versi i diversi echi stilistici catulliani quali l'enumerazione lessicale attraverso coppie costituite da sostantivo e attributo; l'anafora; le allitterazioni; gli omoteleuti costituiti soprattutto dai diminutivi), 5, 11-12 (*Vaeh, quotiens stimulos mediis amplexibus insons / narrat et aureolos dona repulsa tuos!*), 14, 33 (*Turpibus aureoli ponantur vultibus orbis*).

²¹⁸ Segnalo occorrenze di *molliculus* in epoca umanistica in Giovanni Aurelio Augurelli (1456- 1524), *Carminum libri*, 2, 14, 31-40 (*Quid? Cum patenti alvo fluente / leniter et vitreo liquore / descendit acris per medias faces / saevae puelli matris et igneos / dulcis iuventae secum amores / praeteritos vacuus recenset, / tunc omnis illi molliculus iocis / ridet venustis in labiis decor, / et gratiae ludis, et omni / implicitae veneres lepore* (diverse sono le riprese lessicali e stilistiche, si noti e.g. la ripresa del lessico neoterico).

²¹⁹ Ho riscontrato occorrenze di *villula* soprattutto in ambito medievale e in contesti prosastici; in epoca umanistica riporto l'occorrenza in Ermolao Barbaro (1453-1493), *Carminum appendix*, 4, 14-16 (*At tu, villula nostra, villa dulcis, / plurimum tibi gratulamur omnes, / in qua tam subiti exeunt poetae*); Palladio Blosio (1470-1550), *Carminum variorum appendix*, 3, 1-6 (*Felix villula, Chisius Deortun / quam sedem statuit, nec invidere / ipsis nos sinit, atque perbeata / cui totos Heliconis hausit amnes / laudandae Blosius, novosque honores / omnis, quos dedit, obstupescet aetas*), 23-26 (*Felix villula terque perbeata / cui totos Heliconis hausit amnes / laudandae Blosius, novosque honores / omnis, quos dedit, obstupescet aetas*: ancora stilema catulliano con anafora in *incipit* dell'espressione). Ho verificato 6 occorrenze negli epigrammi di un autore italiano del Settecento, Raimondo Cunich.

in Catullo sono più frequenti i rispettivi nomi in grado positivo che i diminutivi citati²²⁰, e spesso il senso diminutivo, come si è già visto, perde il suo significato, uniformandosi al significato del nome da cui deriva. Perciò, anche in questo caso la scelta dei diminutivi in *-llus* risponde soprattutto a esigenze metriche, per fornire una sequenza pirrica indivisa. Non si escludono però anche scelte foniche come nel caso di *catuli* (c. 42, 9) e *vetuli* (c. 27, 1) preferiti ai loro corrispettivi positivi *canis* e *veteris* per variare il suono «n» o «r» che sarebbe prevalso: *ridentem catuli ore Gallicani* (che alterna così il suono «n» con «l»), e *minister vetuli puer Falerni* (che alterna il suono «r» con «l»)²²¹. Del resto, che le esigenze foniche siano determinanti lo dimostrano le occorrenze stesse, in cui ho rilevato sempre il ricorso alle figure foniche: di *lecticulo* assonante con *erudituli* (c. 57, 7) o di *solaciolum* (c. 2, 7) che allittera con *sui doloris*, o di *aureolum* (c. 2^b, 2) che crea l'omoteleuto con *malum*, o di *lacteoleae* (c. 55, 17), che è in perfetta assonanza e allitterante con tutto il verso *te lacteolae tenent puellae*, o di *molliculi* (c. 16, 4, 8), che serve per creare l'omoteleuto con *versiculis*, di *turgiduli* (c. 3, 18) in omoteleuto con *ocelli* e allitterante nella ripetizione del suono «r» e «l», di *turpiculo* (c. 41, 3) allitterante nel suono «p».

Ho soffermato la mia attenzione soprattutto sugli endecasillabi, poiché saranno i versi maggiormente imitati nelle epoche successive, ma Catullo ha eccelso nella poesia latina proprio in quanto fu il primo ad aver sperimentato tanti versi diversi in latino, e tale eccellenza e novità si riscontra soprattutto nei polimetri.

1.14. Il distico elegiaco

Il distico elegiaco catulliano non è stato elogiato dalle generazioni successive, secondo Wheeler²²², in quanto trasposizione del distico greco, volutamente attuata da Catullo. Infatti sono stati necessari tempo e molti poeti per veder raggiunti i migliori risultati. La poesia catulliana si collocherebbe all'inizio di questo processo. La posizione di Wheeler viene contestata da Ross²²³: il motivo per cui Catullo e il suo circolo sono stati ritenuti da Cicerone νεώτεροι, nonostante si siano inseriti in una tradizione precedente, risiederebbe nel fatto che differirono dai loro contemporanei e innovarono anche rispetto alla tradizione stessa. Discorso a parte, invece, rivestono le elegie più brevi, nelle quali Catullo seguì la tecnica basata sulla pratica metrica del II secolo a.C., iniziata con

²²⁰ Si veda per le occorrenze dei nomi positivi e dei derivati Cutt, cit., pag. 66.

²²¹ *Ibidem*, pag. 67.

²²² A. L. Wheeler, «Catullus as an Elegist», *The American Journal of Philology*, 36, 1915, pag. 160.

²²³ Ross, cit., pag. 117, che cita W. B. Sedgwick, «Catullus' Elegiacs», *Mnemosyne* 3, 1950, pag. 64, secondo il quale la tradizione lirica esemplificata in Catullo sembra essere iniziata da Laevius, 90 a.C ca.

le *saturae* di Ennio. Secondo Ross questa posizione pone l'accento sul fatto che il distico non è una recente formazione a Roma e scarta l'ipotesi che Catullo abbia tentato di trasporre in latino il distico elegiaco greco. Anche l'apparente paradosso di Sedgwick, per cui Catullo sarebbe stato un innovatore pur inserendosi in una tradizione preesistente, si risolve riflettendo sulle differenze metriche tra i distici neoterici²²⁴ e gli epigrammi stessi (cc. 69-116), «because it would not seem possible that Catullus was an innovator in his neoteric distichs in all respects but meter»²²⁵.

I distici elegiaci neoterici presentano 325 versi, gli epigrammi 319, i due gruppi seguono due diverse tradizioni e presentano diverse caratteristiche: viene spesso ritenuta come debolezza metrica l'abbondanza di elisioni nei distici e perciò evitata dalla poesia successiva²²⁶. Andando più a fondo della questione, gli epigrammi (cc. 69-116) hanno 75,7 elisioni per 100 versi, i distici elegiaci neoterici (cc. 65-68) contrastano col dato precedente perché su 100 versi presentano 44, 8 elisioni. «This still represents something of a compromise, because the hexameter epyllion c. 64, the neoteric masterwork, shows only 33, 3»²²⁷. Quindi, le occorrenze delle elisioni negli epigrammi e nei distici mostrano che «[...] Catullus found it somewhat difficult to break away from the tradition of pre-neoteric epigram even in his neoteric distichs, but it is obvious from the study of elisions that he did so, just as it is obvious that he was occasionally able to introduce neoteric refinements into the epigrams»²²⁸. Un altro aspetto dell'elisione in Catullo è la sua frequenza in posizione centrale del pentametro, 4 occorrenze nel c. 68 e 11 negli epigrammi²²⁹, dovuta al rispetto della tradizione romana (cosa che ha un buon precedente nell'analogia con la pratica esametrica e che potrebbe essere stata facilmente comune negli epigrammi preneoterici), così come dovuta forse a un'influenza callimachea (cosa che è osservata senza eccezioni dagli elegiaci augustei). Pertanto, l'uso di tale elisione nel pentametro è prettamente romano e rappresenta una fase preneoterica nello sviluppo del distico²³⁰.

Altre due caratteristiche del metro catulliano mostrano sia l'influenza di Callimaco sia l'enfasi della tradizione neoterica dei carmi 65-68: la prima è il cosiddetto ponte di Hermann (l'elusione della cesura dopo il quarto trocheo, molto seguito nell'esametro sia greco che latino),

²²⁴ La poesia neoterica di Catullo include 4 carmi in distici elegiaci, 3 dei quali (cc. 65, 66, 69) sono produzioni neoteriche per eccellenza, Ross, cit., pag. 117.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ D. A. West, «The metre of Catullus' Elegiacs», *Classical Quarterly*, 7, 1957, pag. 102 afferma che queste frequenti elisioni rappresentano l'esempio di un'emotività intensa espressa soprattutto nel pentametro finale, inoltre non sono caratteristica di tutta la poesia catulliana, pertanto può rappresentare «the actual pronunciation of the day; the avoidance of it is a deliberate poetical artifice». Secondo questa interpretazione se l'elisione rappresenta la pronuncia attuale, Catullo sembra aver seguito una tradizione nei suoi distici che fu rimossa dalla pratica poetica, da qui la più realistica emozione personale può essere trasmessa attraverso un'eccessiva elisione.

²²⁷ Ross, cit., pag. 120.

²²⁸ *Ibidem*, pag. 123.

²²⁹ C. 68, 10, 56, 82 e 90; c. 71, 6; c. 73, 6; c. 75, 4; c. 77, 4; c. 88, 6; c. 90, 4; c. 91, 10; c. 95, 2; c. 99, 12; c. 101, 4; c. 104, 4.

²³⁰ Ross, cit., pag. 125.

che Catullo osserva negli epilli e nei distici elegiaci e invece elude negli epigrammi: «[...] the strict observance of Hermann's Bridge in the epyllion and the neoteric elegiacs, and its neglect in the epigrams proper show the marked difference between these two groups of poems in the same meter»²³¹, aspetti che secondo Ross provano ulteriormente la tradizione preneoterica a cui appartengono gli epigrammi catulliani. Una seconda caratteristica metrica è il verso spondaico, molto usato dai neoterici seguendo l'esempio di Callimaco e degli alessandrini, infatti Cicerone in *Ad Att.* 7, 2, 1 attribuisce l'*excipit* spondaico ai *poetae novi* e la frequenza delle occorrenze nel c. 64 è dimostrazione che esso rappresenta il capolavoro neoterico. Gli elegiaci augustei evitarono tale *excipit*, ritenendo che non dovesse aver spazio nei distici elegiaci, Catullo, invece, si permise molte libertà: infatti dei 12 versi spondiaci nei distici tutti tranne tre ricorrono nei distici neoterici (uno in c. 65, 23; quattro in c. 66, 3, 41, 57, 61; quattro in c. 68, 65, 87, 89, 109). Sicché risulta chiara la netta differenza tra le due parti del *liber* catulliano, tra i cc. 65-68 e gli epigrammi 69-116: Catullo ha sperimentato tecniche metriche neoteriche negli epigrammi stessi, giusto occasionalmente ha introdotto al loro interno il vocabolario neoterico per sperimentarlo, ma tali introduzioni furono rare, poiché rimase fermamente stretto alla più antica tradizione romana²³².

1.15. La ripetizione

1.15. a. Il lessico dell'*amicitia*

Per comprendere appieno alcune riflessioni che svilupperò nell'analisi di un altro ricorso stilistico particolarmente ricorrente nella poesia catulliana, la ripetizione, occorre soffermarsi sulle scelte lessicali afferenti il lessico dell'*amicitia*. Il linguaggio che Catullo usa in riferimento alla sua relazione con Lesbia (*amicitia, fides, foedus, pietas*) rispecchia la terminologia, quasi tecnica, dei gruppi politici e delle alleanze politiche a Roma²³³. *Amicitia* raramente assume il valore che noi gli diamo, ma quasi sempre si riferisce alla complessa rete di alleanze politiche tra gli uomini di potere che formano la macchina costituzionale della Roma lavorativa e dinamica. *Amicitia* in politica costituiva una relazione responsabile: un uomo si aspettava dal suo amico non solo un supporto alle urne, ma anche un aiuto di fronte ai pericoli della vita pubblica, come le interminabili persecuzioni protratte per motivi politici dai suoi personali nemici, *inimici*, i suoi rivali in politica. L'*amicitia* per l'uomo politico era un patto sacro, per questo Cicerone, scrivendo a Crasso per la loro

²³¹ *Ibidem*, pag. 130.

²³² Nel corso della trattazione si deluciderà ulteriormente la teoria di Ross relativa alle diverse tradizioni del *liber* catulliano.

²³³ Ross, cit, pag. 83.

riconciliazione, lo spinse a considerare la sua lettera come un *foedus*²³⁴. Perciò, essendo *amicitia* il concetto che controlla le relazioni politiche, diventa il cardine attorno al quale ruotano tutti gli altri termini o concetti afferenti tale sfera semantica. *Foedus* è spesso usato per specificare la formale necessità di obbligazioni inerenti una politica *amicitia* tra eguali o ancora più precisamente «par *foedus* l'on désigne donc, comme dans le domaine des relations internationales, les clauses qui marquent et conditionnent l'accord entre deux ou plusieurs hommes politiques»²³⁵. Infatti si riconosce la necessità di tale patto a fronte della brevità e insincerità delle amicizie politiche, per cui infrangerlo implicava la violazione di un giuramento sacro. *Fides* è propriamente quel vincolo che rende possibile la relazione tra un patrono e il suo cliente: «Like *foedus*, the word was often used for agreements between nations, frequently associated with *deditio*, and often employed as an important element in international patron-client relationship. In the late Republic, however, the concept is continually applied to political *amicitiae* between equals, and is indeed the only real basis for constancy and stability in such relationships»²³⁶. L'*amicitia*, una politica alleanza analoga ad un *foedus* internazionale, basato sull'ampia idea di *fides* o sulla mutua fiducia e affidabilità, doveva portare vantaggi pratici a ogni parte politica ed essere continuamente rafforzata da reciproci servizi e doveri. Per questo il costante riferimento a *officium* e a *beneficium* (in verso *benefactum*)²³⁷. Servizi reciproci erano il risultato o l'espressione di unanimità: *benevolentia* (con il verbo *bene velle*) riveste un importante posto nel dialogo politico tra *amici*, un sostegno all'*amicitia* quasi tangibile e pratico, che gli *officia* e *beneficia* conferivano. Il risultato di tali favori e della *benevolentia* è soprattutto la *gratia*, infatti *gratus* denota qualcuno che ha offerto servizi o anche la situazione stessa, *amicitia*, in cui i servizi sono resi. Tutti i doveri implicati nell'*amicitia* sono visti o determinati dalla religione (valore sentito anche nel concetto di *foedus*), per questo motivo a questa sfera si connette il concetto di *pietas*. Nel linguaggio dell'alleanza politica è *pius* chi ha compiuto le sue obbligazioni tramite gli *officia* e la *benevolentia*, che non ha commesso nessuna *iniuria*²³⁸ contro il suo *amicus* politico²³⁹. Al concetto di *pietas*, inoltre, è strettamente connesso quello di famiglia, infatti la famiglia fu un importante fattore nella politica romana e la *pietas* un fondamentale aspetto di questa speciale sorta di alleanza. La famiglia era più antica dello Stato e la famiglia era il seme da cui nasceva la fazione politica. La lealtà ai legami di parentela in politica era un obbligo supremo, che spesso implicava una inespugnabile vendetta. Che questa sfera semantica sia

²³⁴ L. R. Taylor, *Party Politics in the Age of Caesar*, Berkeley 1949, pagg. 7-8. L'epistola di Cicerone è tratta da *Fam.*, V, 8, 5.

²³⁵ J. Hellegouarc'h, *Les vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris 1963, pagg. 38-40.

²³⁶ Ross, pag. 85.

²³⁷ Si veda Cic. *Sex. Rosc.* 111: *Idcirco amicitiae comparantur ut commune commodum mutuis officiis gubernetur.*

²³⁸ J. Hellegouarc'h, cit., pag. 166 «Il [*iniuria*] convient donc mieux au vocabulaire politique. Comme le *beneficium* crée l'*amicitia*, l'*iniuria* constitue la rupture de l'*amicitia* (Cic. *Ad Fam.* I, 9, 18) et provoque l'*inimicitia*».

²³⁹ Si veda e.g. *Ad Fam.*, 1, 1, 1: *ego omni officio ac potius pietate erga te ceteris satis facio omnibus.*

stata scelta da Catullo è comprensibile: «when betrayed by friends, should exploit the vocabulary of political alliance in his denunciations and accusations»²⁴⁰. Nel c. 30 Alfeno è definito *immemor*, nel senso ciceroniano²⁴¹ di *memoria officiorum et beneficiorum* sulla base di una solida *amicitia* e di una fonte di *gratia*; infatti, le empie azioni di Alfeno non sono puramente violazioni di una religione (*nec facta impia hominum caelicolis placent*, v. 4), ma piuttosto violazioni della *fides* e dell'*amicitia*, che è l'idea centrale del carme²⁴².

Ritengo opportuno rilevare un aspetto stilistico che ho riscontrato in questo carme (come mostrerò in modo più dettagliato in seguito): il c. 30 istituisce una stretta correlazione lessicale e concettuale, attraverso la ripetizione delle stesse formule (c. 30, 9: *tua dicta omnia factaque*; c. 76, 8: *a te dictaque factaque sunt*) e dello stesso lessico con il c. 76 e con il c. 64, vv. 132 ss: in tutti e tre l'attenzione si focalizza sulla sofferenza del poeta (e del suo *alter ego* Arianna), che merita compassione per i suoi mali, di fronte al tradimento della *fides* dell'amico o dell'amante. La ripetizione lessicale è spia del trasferimento da parte di Catullo di questa sfera semantica anche al suo rapporto con Lesbia. Ma l'*amicitia* può essere anche non violata, piuttosto celebrata, come mostrano il c. 100, 5-8, dove Catullo parteggia in modo ironico per l'amico Celio, e il c. 102, che sancisce la sacralità del giuramento.

Il c. 73 è la più completa espressione di tale sfera lessicale:

Desine de quoquam quicquam *bene velle mereri*
aut aliquem fieri posse putare *pium*.
Omnia sunt *ingrata*, nihil *fecisse benigne*
prodest immo etiam taedet obestque magis;
ut mihi, quem nemo gravius nec acerbius urget,
quam modo qui me *unum* atque *unicum amicum* habuit.

Ancora, si può vedere un altro esempio nel c. 109 nelle parole di Lesbia stessa al v. 1 *iucundum ... amorem* e al v. 6 nell'enfatica espressione di *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*, dove la metafora è quella dell'alleanza politica, infatti il comportamento di Lesbia ha tradito l'*amicitia* su cui il poeta sperava. Concetto su cui Catullo ritorna in diversi carmi:

²⁴⁰ Ross, cit., pag. 88.

²⁴¹ Cic. *De inv.* 2, 161: *gratia, in qua amicitiarum et officiorum alterius memoria et remunerandi voluntas continetur*.

²⁴² Senso di *fides* che appare anche in c. 102, 1-2: *si quicquam tacito commissum est fido ab amico / cuius sit penitus nota fides animi* e in c. 77 al v. 1 e 6 Rufo è accusato di aver violato l'*amicitia*: *Rufe mihi frustra ac nequiquam credite amice [...] heu heu nostrae pestis amicitiae*; nel c. 91, 1 *fidum*, dove la *fides* doveva essere garantita a fronte della conoscenza (3: *te cognossem*), della costanza dell'*amicitia* (3: *constantem putarem*) e del legame basato sulla frequentazione (7: *quamvis tecum multo coniungerer usu*).

Huc est mens deducta tua mea, Lesbia, culpa
atque ita se *officio* perdidit ipsa *suo*,
ut iam nec *bene velle* queat tibi, si optima fias,
nec desistere amare, omnia si facias.

(Cat. c. 75)

[...] quod amantem *iniuria* talis
cogit amare magis, sed *bene velle* minus.

(Cat. c. 72, 7-8)

nulla *fides* ullo fuit umquam *foedere* tanta,

(Cat. c. 87, 3)

Anche il c. 107, 2-3, attraverso l'anafora di *gratum* implica un'allusione all'*amicitia*, intesa sotto l'aspetto della sacralità del patto.

Alla luce di queste considerazioni è perciò comprensibile il controverso verso del c. 72, 3-4 *dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam // sed pater ut gnatos diligit et generos*, che sancisce l'importanza delle alleanze tramite matrimonio tra famiglie potenti nel panorama politico, come rileva Ross²⁴³. Infatti, il ritratto dell'amore del poeta per Lesbia è plasmato sulla terminologia politica: il loro amore è un'*amicitia*, un *foedus* basato sulla *fides*, concreta espressione di quello che rappresentano la reciproca *benevolentia* e i *benefacta* delle due parti, il risultato è la *gratia* che cresce in base all'adempimento degli *officia*; la loro relazione è protetta dalla divinità, come può essere religiosamente osservato tramite la *pietas*. E Catullo può vedere questa alleanza anche come risultante del matrimonio tra famiglie, un vincolo di *pietas* che lega il suocero con il genero; quando questa relazione viene infranta, la metafora è distrutta dalla realtà. Però, se a questo punto le due parti coinvolte potrebbero normalmente diventare *inimici*, Catullo non lo vede possibile, poiché pur non potendo prostrarre il suo sentimento di *benevolentia*, non può smettere di amare: il suo stato psichico è sintetizzato dall'espressione *odi et amo* del c. 85 e dall'intero c. 76.

È importante notare a questo punto che la terminologia dell'alleanza politica è presente solo negli epigrammi, nei carmi afferenti la relazione amorosa tra Catullo e Lesbia e quelli rivolti agli *amici*, poiché nei polimetri le poche occorrenze di *fidus* o *fides* o di *foedus*, *officium*, *bene velle*, *pietas* non rivestono mai il significato suddetto, tranne che per il c. 30 sopraccitato, che rappresenta un'eccezione; stesso discorso vale anche per i *carmina docta* dove ricorrono *fidus* e *foedus* in particolar modo nel c. 64 nell'espressione però di un patto matrimoniale di mutuo rispetto, violato

²⁴³ Si veda Ross, cit., pag. 89 e L. R. Taylor, cit., pag. 33-34 «The relations of two houses joined by marriage frequently continued when, as often happened, there had been a divorce. Cicero maintained friendship with two former sons-in-law from whom his daughter Tullia was divorced».

da Teseo²⁴⁴. «Clearly the epigrams formed a distinct group for Catullus: a brief survey of the language of political alliance in poetry before and after Catullus can help to establish something of the nature of this group of his poems»²⁴⁵. Scelta che Catullo attua in totale autonomia da qualsiasi influenza della poesia greca di ogni periodo, incluso gli epigrammi ellenistici, infatti i concetti e il linguaggio sono espressione di un sistema politico romano. Inoltre, un'altra considerazione mette in luce l'unicità catulliana nell'uso metaforico di tale terminologia e cioè il fatto che sia evitato dai poeti elegiaci e che, quando usato, come ad esempio *amicitia*, il lessico politico sia ristretto al suo senso tecnico, perché sentito come non poetico. Termini come *fides* d'altra parte, sono ampiamente ricorrenti nell'elegia, ma con il significato di fiducia reciproca e privi del senso metaforico catulliano²⁴⁶. Del resto Catullo usa questi termini non poetici e tecnici solo negli epigrammi, che rivestono un ruolo a parte nelle scelte stilistiche del poeta. Il fatto che tale metafora fosse sentita come non poetica rappresenta un motivo determinante per indurre i poeti d'amore successivi ad evitare tali parole. Mi sembra, inoltre, che tale differente scelta posta in luce da Ross possa essere dettata anche dal contesto culturale, sociale e politico di Catullo, il cosiddetto *mundus significans*²⁴⁷, quello di una Repubblica romana, seppure nella sua parabola discendente, che è la stessa società di Cicerone. Un contesto che ha influenzato in modo determinante i suoi scrittori, con il suo afflato politico ancora vivo, per lasciare posto a un'epoca, quella imperiale, dove la dimensione politica doveva essere respinta a favore di un *otium*, che rappresentava soprattutto un rifugio di fronte alla perdita della libertà. Di questa nuova condizione forniscono ampia testimonianza i poeti augustei, nel proclamare la loro aspirazione a una vita appartata, lontana dalle logiche politiche di corte, poiché *Ibi omnis // effusus labor* (Virg. *Georg.* IV, vv. 491-492): è un inutile spreco di fatica cercare di fronteggiare un potere dispotico che non sa perdonare, così come gli dei dell'oltretomba alla cui volontà non è dato all'uomo di opporsi (*ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes*, v. 489)²⁴⁸.

Tornando all'aspetto stilistico, la **ripetizione**²⁴⁹ si realizza non solo all'interno dello stesso carme, ma anche tra carmi differenti per creare una connessione concettuale, così da potenziare

²⁴⁴ E. g. c. 64, 182: *coniugis an fido consoler memet amore?*, dove è evidente che il travaglio emotivo di Arianna riflette lo stesso di Catullo.

²⁴⁵ Ross, cit., pag. 92.

²⁴⁶ *Ibidem*, pag. 93.

²⁴⁷ T. M. Greene, *The light in Troy: Imitation and discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Conn., 1980, pag. 38.

²⁴⁸ Ho citato questi versi della quarta Georgica perché ritengo che racchiudano un senso metaforico molto celato. Secondo quanto ci dice Servio nel suo commentario, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii, recensuit Georgius Thilo*, Lipsia 1887, l'episodio di Orfeo ed Euridice fu inserito al posto di versi in lode all'amico Gallo, a seguito della sua uccisione da parte di Augusto: [...] *ultimam partem huius libri esse mutatam: nam laudes Galli habuit locus ille, qui nunc Orphei continet fabulam, quae inserta est postquam irato Augusto Gallus uccisus est*, in *Servii grammatici in Vergilii Georgicon librum quartum commentarium*, 1, 7-10. L'espressione perciò *omnis effusus labor* diventa metafora dell'inutile fatica di ogni intellettuale in una corte repressiva che limita la *libertas* individuale.

²⁴⁹ Si andranno ad analizzare ripetizioni lessicali, anafore o epifore spesso in poliptoto, o ripetizioni di espressioni che diventano formulari

l'effetto emotivo o parodico. L'indagine seguente mostra il particolare rilievo che essa acquisisce nei polimetri e negli epigrammi, in cui ho riscontrato che si trova spesso associata ad altri effetti stilistici e che laddove predomina sugli altri stili è soprattutto per enfatizzare lo stato d'animo irrequieto e sofferente di Catullo²⁵⁰ o per creare un'eco epica, una sorta di idillio mitologico, in carmi di soggetto amoroso, attraverso la ripetizione formale, caratteristica di componimenti di tono epico o alessandrino (più consona, infatti, al gruppo dei cc. 61-68), come il c. 45. Lo stesso c. 45, inoltre, costituisce un esempio di come la ripetizione si unisca alla comparazione, alla diminuzione e all'iperbole, dei vv. 3-7 e 13-14, per creare l'effetto di esagerazione nella rappresentazione di un amore che sembra sfiorare la dimensione divina. In ogni caso la ripetizione acquisisce sempre una sfumatura iperbolica²⁵¹.

Negli epilli, invece, la ripetizione risponde maggiormente a esigenze stilistiche dettate dal tipo di componimento costituente il modello, tranne nei carmi dove la dimensione mitica va a intrecciarsi a quella biografica di Catullo, come il 64 e il 68.

1.15.b. La struttura compositiva del *liber* catulliano

La ripetizione può essere vista anche come un fenomeno stilistico che accompagna una tendenza compositiva²⁵² caratterizzante l'arte del *divinus poeta*. Ovvero si può riconoscere nella poesia catulliana un intento di simmetria concettuale e lessicale, analizzata in particolare da Bardon²⁵³, il quale evidenzia la struttura compositiva delle tre parti del *liber* individuando per la sezione dei carmi polimetrici (1-60) due tipi di composizione: «l'une énumérative, et l'autre embrasée»²⁵⁴. Quella **enumerativa** segue l'ordine in cui si presentano i fatti nella realtà o i sentimenti nell'animo di Catullo, l'altra riprende alla fine del componimento l'idea annunciata

²⁵⁰ Come si può vedere nel c. 8 e nel 77.

²⁵¹ Un senso iperbolico ho notato che viene assunto anche dall'**enumerazione** come possiamo vedere nei seguenti carmi: c. 5, 7-10 (enfasi al numero di baci), c. 11, 5-9 (laddove è presente un'anafora di *deinde* e di *sive* sicché è accresciuto il senso della vastità dello spazio da percorrere), c. 23, 1-2 e 9-11 (con anafora del *neque* e del *non* per accrescere il valore parodico dell'enumerazione: Furio non ha nessun tipo di preoccupazione, eppure non restituisce i centomila sesterzi a Catullo) e 16-17 (con anafora centrale di *abest* che crea un chiasmo); c. 25, 1-4 (anafora del *vel* per descrivere in modo ironico Tallo, reo di non restituire gli oggetti sottratti); c. 34, 10-12 (enumerazione tipica degli inni agli dei); c. 39, 10-13 (anafora di *aut* per accrescere l'attacco parodico ad Egnazio, privo di qualsiasi *urbanitas*); c. 43, 1-4 (con anafora del *nec* per enfatizzare ciò che Ameana non possiede rispetto a Lesbia), c. 55, 15-16 (enumerazione di verbi all'imperativo presente, per creare il ritmo incalzante delle fittizie esortazioni del poeta all'amico Camerio affinché si palesi); c. 62, 63 e 69 (esortazione alla fanciulla perché abbandoni la sua verginità); c. 63, 63-65 (il patetico pianto di Attis con l'anafora di *ego* e *mihi*) e 91 (enumerazione degli appellativi della dea); c. 64, 186-187 (con l'anafora di *omnia*, tramite l'enumerazione si accresce il pathos dell'abbandono di Arianna) c. 68, 34-35 (il poeta accentra l'attenzione su Roma, sua dimora); c. 86, 1-2 (enumerazione di caratteristiche fisiche di Quinzia per enfatizzare l'antitesi con Lesbia); c. 114, 3 e c. 115, 5 (i due carmi risultano complementari in stile e argomento poiché parodia della *Mentula*).

²⁵² Si preferisce adottare il termine «tendenza» piuttosto che «tecnica», in accordo con Bardon (vedi *infra*), per non sminuire la libertà ritmica e l'afflato lirico che un eccesso di rigidità in forme prestabilite escluderebbe.

²⁵³ H. Bardon, *L'art de la composition chez Catulle*, New York- London, 1979, pag. 1.

²⁵⁴ *Ibidem*, pag. 10. Nella traduzione del termine francese ho preferito mantenere l'idea di Bardon dell'abbraccio, pertanto tradurrò «embrasée» con «abbracciata».

all'inizio sia sotto un'altra forma sia attraverso la ripetizione degli stessi termini²⁵⁵. «L'embrassement peut se généraliser et se compliquer, pour aboutir à des poèmes du type A B C B' A'»²⁵⁶. Nella prima categoria rientrano i carmi 2-3, 7-14, 21-26, 28-29, 32, 35, 37-48, 50-51, 53-54, 56, 58-60; nella seconda i carmi 1, 4-6, 15-17, 27, 30-31, 33-34, 36, 49, 52, 57²⁵⁷. Non costituisce elemento di ripartizione né la scelta del metro né la lunghezza del carme, che infatti sono vari per entrambi i tipi di composizione. Secondo Bardon è più frequente la composizione enumerativa rispetto a quella abbracciata. In quest'ultima si riscontra l'abbraccio dei versi o attraverso la ripetizione del tema o attraverso la ripetizione di parole e intere espressioni. Mi sento di precisare, però, che mi sembra piuttosto forzato differenziare in modo categorico le due tipologie e il «tipo di abbraccio», poiché comunque la ripetizione lessicale tende sempre ad apparire anche nell'intreccio tematico con lo scopo proprio di enfatizzare il soggetto del carme. Come mostrerò nel corso della presente analisi testuale tale stilema è particolarmente amato da Catullo, predilezione che è stata pienamente recepita dagli umanisti che l'hanno resa la peculiarità stilistica della loro poesia latina neocattulliana.

²⁵⁵ In merito ai cc. 5, 7 e 48 segnalo il recente apporto di Jesús Luque Moreno, «Besos de Catulo», *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 86, i. 1, 2018, pagg. 71-91, il quale evidenzia nei suddetti carmi come nella maggior parte dei Catulliani il fatto che si possono facilmente riconoscere due grandi parti in cui è ordinariamente organizzato l'epigramma: una prima, più estesa (A), ed una finale (B), breve, spiritosa, giudicante, ossia il culmine di tutto quanto detto sopra.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Le strutture metriche costituenti il gruppo 1-60 sono: **trimetri giambici** (c. 4, di 27 versi; c. 29 di 24 versi; c. 52 di 4 versi); **colliambi** (c. 8 di 19 versi; c. 22 di 21 versi; c. 31 di 14 versi; c. 37 di 20 versi; c. 39 di 21 versi; c. 44 di 24 versi; c. 59 di 5 versi; c. 60 di 5 versi); **settenari giambici** (c. 25 di 13 versi); **strofe saffiche** (c. 11 di 24 versi; c. 51 di 16 versi); strofe gliconiche (c. 34 di 24 versi); priapei (c. 17 di 26 versi); **asclepiadei maggiori** (c. 30 di 12 versi); **endecasillabi faleci** (c. 1 di 10 versi; c. 2 di 10 versi; c. 3 di 18 versi; c. 5 di 13 versi; c. 6 di 17 versi; c. 7 di 12 versi; c. 9 di 11 versi; c. 10 di 34 versi; c. 12 di 17 versi; c. 13 di 14 versi; c. 14 di 23 versi; c. 15 di 19 versi; c. 16 di 14 versi; c. 21 di 13 versi; c. 23 di 27 versi; c. 24 di 10 versi; c. 26 di 5 versi; c. 27 di 7 vv.; c. 28 di 15 vv.; c. 32 di 11 vv.; c. 33 di 8 vv.; c. 35 di 18 vv.; c. 36 di 20 vv.; c. 38 di 8 vv.; c. 40 di 8 vv.; c. 42 di 24 vv.; c. 43 di 8 vv.; c. 45 di 26 vv.; c. 46 di 11 vv.; c. 47 di 7 vv.; c. 48 di 6 vv.; c. 49 di 7 vv.; c. 50 di 21 vv.; c. 53 di 5 vv.; c. 54 di 7 vv.; c. 55 di 22 vv.; c. 56 di 10 vv.; c. 58 di 5 vv.; c. 58^b di 10 vv.). Da questo elenco si può evincere che su 60 componimenti solo 17 presentano dai 20 versi in su e il più lungo è il c. 10, endecasillabo di 34 versi. La sezione dei carmi 69-116 presenta 49 epigrammi in distici elegiaci, escludendo il c. 78^b mutilo e i componimenti formati da un solo distico, ne restano 42: tra questi 11 hanno 4 versi (cc. 70, 75, 79, 82, 87, 92, 102, 103, 104, 111, 113); 15 ne hanno 6 (cc. 71, 73, 74, 77, 78, 81, 83, 86, 89, 90, 96, 108, 109, 114); 7 ne hanno 8 (cc. 72, 88, 100, 107, 110, 115, 116) solo 2 ne hanno 12 (cc. 84, 97); 1 ne ha 16 (c. 99) e 1 ne ha 26 (c. 76). In questa sezione Bardon, pag 50 ss, individua solo due carmina, il 77 e il 99, con la struttura abbracciata, mentre tutti gli altri seguono l'ordine enumerativo. La struttura enumerativa, infatti, è meglio riconoscibile quando i carmi sono più brevi. Nei carmi di 4 versi la struttura tende ad essere 2 + 2: cc. 70, 75, 79, 82, 87, 92, 102, 103, 111; un caso particolare costituisce il c. 104, dove i due versi del secondo distico hanno una propria autonomia, tanto che la composizione diventa 2 + 2 (1 + 1), il *sed* infatti crea un'opposizione tra il v. 3 e 4. La scarsità di strutture abbracciate dipende dalla forma del distico, poiché la disparità dell'esametro e del pentametro richiede maggiormente la composizione enumerativa 6 + 2, inoltre, secondo Bardon, il poeta che usi il distico è costretto a rinunciare alla ripresa integrale del primo verso nell'ultimo, poiché sarebbe possibile solo se i due versi avessero lunghezza metrica uguale. Gli endecasillabi infatti permettono una struttura del tipo 1 + 6 + 1, così come una del tipo 6 + 1, cosa che non si riscontra nei *carmina* in esame. Come si vedrà da un esame più attento non è giustificata la netta opposizione tra le due strutture, che sostiene Bardon, proprio perché esse tendono a fondersi l'una con l'altra. Il motivo di ciò mi sembra determinato dal fatto che il ricorso alla ripetizione non è attuato da Catullo con il solo intento di un ordine compositivo, ma per enfatizzare il soggetto del carme attraverso un sapiente *ludus* retorico.

La forma abbracciata si manifesta ripetendo il concetto e le parole stesse, creando identità tra pensiero e forma²⁵⁸, in: c. 16: vv. 1-4: apostrofe indignata; vv. 5-11: spiegazione; vv. 12-14: apostrofe indignata (riprende il primo verso alla fine del componimento: *Pedicabo et irrumabo*, vv. 1 e 14); c. 36: vv. 1-2: le poesie pessime; vv. 3-17: il voto di Lesbia; vv. 18-20: le poesie pessime (ripetizione di *Annales Volusi, cacata carta*, vv. 1 e 20); c. 49²⁵⁹: vv. 1-3: elogio di Cicerone; v. 4. saluto di Catullo; vv. 5-7: Catullo e Cicerone; c. 52: v. 1: indignazione; vv. 2-3: oggetto dell'indignazione; v. 4: indignazione (ripetizione di *Quid est Catulle? Quid moraris emori?* vv. 1 e 4); c. 57: vv. 1-2: due debosciati; vv. 3-9: la loro dissolutezza; v. 10: due debosciati (ripetizione di *Pulcre convenit improbis cinaedis* vv. 1 e 10). Alcune volte singole parole, espressioni o le une e le altre ritornano all'inizio e alla fine, come si può vedere nel c. 16: *putastis* (v. 3) in fine di verso e *putastis* al v. 13 nella stessa posizione metrica; c. 33: *pater, fili* (v. 2) - *patris* (v. 6), *fili* (v. 8); c. 57: *paris utrique* (v. 3) - *pariter ... utrique* (v. 6). Una forma evoluta della ripresa all'inizio e alla fine del carme consiste nel ritorno di alcune parole o espressioni che non sono situate agli estremi; è un modo di racchiudere l'idea o il fatto nel reticolo di termini: c. 36: *vovit* (v. 5), *vovere* (v. 10); *pessimus* (v. 6), *pessima* (v. 9)²⁶⁰; ripetizione di *quae* e *quaeque* (v. 12-15)²⁶¹. Preciso che nel c. 16 un ruolo analogo è giocato dalle alliterazioni: *parum pudicum* (v. 4), *pium poetam* (v. 5), *male me marem* (v. 13). In questa composizione che Bardon indica con A B A', la parte centrale porta in sé il fulcro del messaggio²⁶². Infatti nei carmi 16 e 36 essa spiega la violenza di cui è testimonianza la ripetizione dello stesso verso all'inizio e alla fine. Quindi la forma della composizione abbracciata perfetta si realizza quando si riscontra identità tra l'idea e la forma all'inizio e alla fine di un componimento, quando risulta in rilievo lo sviluppo centrale che è variabile a seconda dell'importanza del concetto espresso nei due estremi; il tutto per lo più correlato attraverso la ripresa di termini.

²⁵⁸ Ci sono casi in cui la composizione è «abbracciata» senza iterazione lessicale, ma solo attraverso la ripetizione di un tema all'inizio e alla fine, come si evince dal c. 33, chiaro esempio dell'abbraccio compositivo dal punto di vista tematico: nel carme la simmetria è pienamente realizzata anche attraverso la ripetizione lessicale, come si può notare dalla seguente divisione per versi: vv. 1-4: due crapuloni; vv. 5-6 (*itis*): una maledizione; vv. 6 (*quandoquidem*) - 8: due crapuloni: cfr. Bardon cit., pag. 13.

²⁵⁹ Il componimento si ritiene ugualmente abbracciato, secondo Bardon, anche quando vengono ripetuti alcuni termini all'inizio e altri alla fine per il semplice fatto dell'iterazione, come si può vedere nel c. 49: *quot, quotque, quotque* v. 2-3, all'inizio, e *pessimus omnium poeta* ripetuto nella stessa sede, ai v. 5-6 o attraverso ripetizioni grammaticali, come nel caso dei superlativi, per cui *disertissime* al v. 1 preannuncia i tre superlativi dei vv. 5-7: *pessimus* (due volte) e *optimus*.

²⁶⁰ Tale resa stilistica crea una ripetizione in poliptoto volta a puntare l'attenzione sulla parola chiave o sul concetto chiave del componimento. Analizzerò in seguito in modo più diffuso questa adozione catulliana.

²⁶¹ Questo carme mi sembra racchiudere in sé effetti stilistici con chiaro intento allusorio: le ripetizioni, la comparazione, un lessico neoterico (vv. 3, 10, 17, 19), aggettivi in *-osus*, in *-eus*, nomi geografici, composti (*tardipedi*, v. 7), effetti fonetici quali allitterazioni e omoteleuti (particolarmente eclatante l'omoteleuto in *-um* nei vv. 16-17) raggiungono l'effetto desiderato di creare una parodia denigratoria degli *Annales* di Volusio. Per quanto riguarda le categorie succitate si approfondirà il loro uso *infra*.

²⁶² Bardon, cit., pag. 12.

L'altro tipo di struttura, quella enumerativa, Bardon la definisce «une composition énumérative inégale»²⁶³, poiché si può realizzare attraverso la suddivisione del carme in più gruppi di versi di lunghezza crescente o decrescente e si riscontra nei carmi 2-3, 7-8, 10-11, 23-24, 26, 28, 32, 43, 50-51, 53-54, 59.

Nel terzo gruppo di carmi (69-116), in quelli che si compongono di più di un solo distico, la struttura compositiva si articola attraverso il frequente ricorso a giochi numerici da parte di Catullo, più che in altri componimenti²⁶⁴: il poeta evita un'interruzione netta a fine esametro, preferendo collocare la punteggiatura essenziale alla fine del pentametro e non appare all'interno dei due versi se non per cercare un effetto particolare di sorpresa o per porre in particolare risalto un concetto, come succede per esempio nel c. **83**, 4 *sana esset* (con cesura) e v. 6 *irata est* (con cesura). In questo caso, però, mi sembra importante sottolineare che la cesura nell'esametro appare assumere una funzione di rilievo stilistico e concettuale, poiché attraverso l'invettiva esclamativa con l'espressione dell'indeterminazione, in posizione centrale del componimento, (*Mule, nihil sentis!*, v. 3) essa risolve parodicamente l'esagerazione a cornice espressa attraverso l'utilizzo della comparazione (1 *plurima*, 2 *maxima*, 5 *multo acrior*). Il componimento produce anche una sorta di climax crescente che ritengo sia espresso particolarmente dall'*incipit* (aggettivo e verbo *esse*) ed *excipit* (coppia verbale legata dalla congiunzione *et*)²⁶⁵ dei versi 4 e 6.

Secondo Bardon, pertanto, Catullo sente il distico come un'unità strofica, in cui il pentametro rappresenta la conclusione del concetto espresso nell'esametro, la proposizione principale e la sua subordinata, questo spiega anche la scelta del punto fermo prevalente nel pentametro. Come si può vedere nei cc. 98, 99 e 101 in particolar modo.

Il c. **113** rappresenta un esempio dell'intenzione di Catullo di non far coincidere il ritmo sintattico con quello metrico per rafforzare le parole iniziali del pentametro seguite da cesura, attraverso, perciò, l'uso dell'*enjambement*:

Consule Pompeio primum **duo**, Cinna, solebant
Maeciliam: factō consule nunc iterum
manserunt **duo**, sed creverunt milia in **unum**
singula. Fecundum semen adulterio.

²⁶³ *Ibidem*, pagg. 47-48.

²⁶⁴ *Ibidem*, pagg. 47-48.

²⁶⁵ Catullo attraverso questo stilema, di cui indicherò le occorrenze *infra*, marca il tema centrale del carme (le parole di Lesbia rivolte al poeta amato), infatti il *dicat* del primo verso in clausola viene ripreso dalla ripetizione di *loquor*: *obloquitur* (con accrescimento sillabico, v. 4) e *loquitur* (v. 6).

In questo componimento per mezzo di tale tendenza compositiva evidenzio il risalto attribuito da Catullo al nome di Mecilia e tra il v. 3 e il 4 l'avvicinamento ironico di *unum* e *singula*, che enfatizza ulteriormente l'antitesi con *duo* ripetuto in anafora al v. 1 e 3. Inoltre, sia nel c. 83 che nel 113 la ricerca del *fulmen in clausula* condiziona anche la struttura del pentametro finale.

Secondo Bardon²⁶⁶ Catullo, esprimendo la stessa passione che nei carmina 1-60, canzonando gli stessi individui, limita l'estensione dei cc. 69-116, perché comprende che la strofa elegiaca mantiene il suo valore e la sua vibrazione poetica solo se la disparità dei due membri compositivi non si prolunga eccessivamente, dunque preferisce la *brevitas*.

1.15.c. La ripetizione lessicale (anafora) e le ripetizioni formulari

A questo punto ritengo opportuno analizzare le ripetizioni di singole parole e di espressioni intere seguendo entrambe le direzioni, sovrapponendole e non opponendole tra loro: quella che è frutto della tendenza ad associare gli espedienti stilistici per creare un effetto iperbolico di esagerazione e quella di produrre una determinata struttura compositiva, che proporrò laddove mi sembrerà di particolare rilevanza. Si prenderanno in considerazione soprattutto i carmi 1-60 e 69-116, poiché la sezione relativa ai componimenti più lunghi richiede un'analisi a sé stante.

a) L'influenza di Callimaco

Questo stilema, che risulta il più adottato nella poesia catulliana, affonda le sue radici anche nella poesia callimachea, che senza dubbio Catullo omaggia e imita nel suo *liber*²⁶⁷: ho riscontrato infatti da una lettura dell'opera di Callimaco che soprattutto negli *Inni*²⁶⁸, in esametro, si ritrova la ripetizione in particolare quella formulare: e.g. nell'*Inno a Zeus*, ΕΙΣ ΔΙΑ vv. 87-88 (ἐσπέριος κεῖνος γε τελεῖ τά κεν ἦρι νοήση / ἐσπέριος τὰ μέγιστα, τὰ μείονα δ'εὔτε νοήση)²⁶⁹ e vv. 95-96 (οὐτ'ἀρετῆς ἄτερ ὄλβος ἐπισταται ἄνδρας ἀέξειν / οὐτ'ἀρετὴ ἀφένιοι· δίδου δ'ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον) si può notare che nel primo esempio la ripetizione è solo lessicale con rilievo dato dalla posizione incipitaria ed excipitaria, mentre nel secondo la ripetizione diventa formulare ad inizio di verso²⁷⁰ con anafora in poliptoto del sostantivo ἀρετῆς, parola chiave dei due versi. Callimaco poi crea una

²⁶⁶ *Ibidem*, pag. 49.

²⁶⁷ Si veda e.g. una bibliografia specifica sugli studi realizzati sull'eredità della poesia callimachea nell'opera catulliana in J. K. King, «Catullus' Callimachean carmina, cc. 65-116», *The Classical World*, LXXXI, 1988, pagg. 383-392. Segnalo anche i recenti contributi di Gianfranco Nuzzo, «Un esempio di arte allusiva in Catullo», *Paideia* 73, 2018, pagg. 1793-1801, ristampato in ID., *Antiche voci. Studi di letteratura greca e latina*, Palermo, Palermo University Press, 2022 e Maxine Lewis, «Catullus' Callimachean spatial poetics», *Paideia*, 74, 2019, pagg. 245-275.

²⁶⁸ I versi di Callimaco che riporto sono tratti dall'edizione: *Callimaco opere* a cura di Giovan Battista D'Alessio, Bur Rizzoli, 2018⁸.

²⁶⁹ Da notare come Callimaco enfatizzi i pensieri meditati alla sera ponendo le due parole chiave in *incipit* e in *excipit* e in anafora. La parte centrale dei due versi invece non presenta simmetrie lessicali.

²⁷⁰ L'anafora della congiunzione negativa diventa uno stilema molto amato da Catullo, come mostrerò nel corso dell'analisi testuale.

ripetizione a croce all'inizio del v. 95 e alla fine del v. 96 (οὐτ'ἀρετῆς ἄτερ ὄλβος ... / ... δ'ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον) al fine di marcare il concetto di virtù e prosperità: tale ricorso stilistico è variato in Catullo che supera in enfasi retorica il modello aggiungendo il chiasmo, sicché rende più eclatante la struttura a cornice²⁷¹, oppure nell'originale resa del c. 68, 92-93 (*ei misero frater adempte mihi, / ei misero fratri iucundum lumen ademptum*: dove la posizione in iperbato e il poliptoto dell'espressione del verso precedente enfatizzano la metafora centrale del verso 93, ossia che al fratello è stata strappata una vita prospera e felice in quanto giovane). Un'altra significativa occorrenza dell'iterazione lessicale tra *incipit* ed *excipit* in Catullo è ricorrente nel c. 67, 10 e 14 (*culpa mea est ... / ... culpa tua est*) dove viene enfatizzato il dialogo tra il poeta e la porta in un originalissimo, catulliano παρακλαυσίθυρον.

Nel v. 96 dell'*Inno a Zeus* di Callimaco ho riscontrato anche l'occorrenza di una coppia di sostantivi in clausola (δ'ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον) correlati dalla congiunzione e nello stesso caso, stilema che mostrerò in seguito essere ricorrente in Catullo²⁷². Nell'*Inno ad Apollo*, ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ vv. 17-18 (εὐφημεῖτ' αἰόντες ἐπ'Ἀπόλλωνος αἰοιδῆ. / Εὐφημεῖ καὶ πόντος, ὅτε κλείουσιν αἰοῖδοί) l'enfasi al canto di Apollo e degli aedei è data dall'anafora in *incipit* e in *excipit* dei due termini in poliptoto (il verbo εὐφημεῖτ' / Εὐφημεῖ e il sostantivo αἰοιδῆ / αἰοῖδοί), mentre il resto dei versi presenta diverse occorrenze lessicali, come nell'*Inno a Zeus*, vv. 87-88; i vv. 105 (Ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὐατα λάθπιος εἶπεν·) e 107 (τὸν Φθονὸν ὠπόλλων ποδί τ'ἤλασεν ὧδέ τ'ἔειπεν·) offrono la ripetizione formulare per accentrare l'attenzione sul botta e risposta del dialogo tra l'Invidia e Apollo. Catullo tende a preferire la ripetizione formulare senza variazione lessicale, sicché i versi posti in relazione insistono sul concetto espresso, creando una sorta di ritornello: e.g. c. 24 5 e 8 (*cui neque servus est neque arca* e *huic neque servus est neque arca*: dove la *variatio* interessa soltanto il pronome *cui* / *huic* al fine di marcare l'amante di Giovenzio); a questo proposito poi sono eclatanti gli esempi del c. 29, 2 e 10 (*nisi impudicus et vorax et aleo* e *Es impudicus et vorax et aleo*: ancora con la *variatio* solo della prima parola)²⁷³ e 5 e 9 (*Cinaede Romule, haec videbis et feres?*: stessa formula senza alcuna variazione). Del c. 29 l'unica iterazione formulare che

²⁷¹ Catullo adotta una struttura a cornice con ripetizione morfologica e non lessicale (sostantivo-aggettivo / aggettivo-sostantivo) e.g. in c. 63, vv. 47-48: *animo aestuante ... lacrimantibus oculis*. Invece, di particolare rilievo stilistico è il c. 58, 1-2 dove l'anafora del binomio *Lesbia illa* è in chiasmo tra la fine del verso 1 e l'inizio del verso 2 (*Lesbia illa, / illa Lesbia*)

²⁷² Questo ricorso stilistico non è però frequente in Callimaco tanto quanto in Catullo, segno che il poeta veronese ha potenziato emulando in modo peculiare l'ispirazione suscitata dal suo modello. Riporto alcuni esempi catulliani a titolo esemplificativo: c. 28, 15 *Romulei Remique* (nomi propri); c. 31, 5 *Thyniam atque Bithynios* (nomi geografici, clausola più simile a quella callimachea in quanto la congiunzione è in posizione centrale tra i due termini); e ancora più vicini a Callimaco c. 44, 15 *otioque et urtica*, 19 *gravidinam et tussim*.

²⁷³ La variazione di un solo elemento nella ripetizione formulare è una tendenza catulliana come si può riscontrare anche in c. 8, 3 (*Fulsere quondam candidi tibi soles*) e 8 (*fulsere vere candidi tibi soles*): mi sembra che la ragione insita in questa scelta sia di accrescere l'effetto del climax, sicché la sequenzialità narrativa delle emozioni o degli eventi narrati nei carmi si sviluppa in un crescendo retorico. Nell'analisi successiva relativa alla ripetizione nel *liber* catulliano riporterò gli altri esempi afferenti tale stilema.

presenta una variazione lessicale nella seconda parte del verso, più simile quindi a Callimaco, è quella ricorrente nei vv. 11 e 23 (*Eone nomine, imperator unice* e *Eone nomine, urbis opulentissime*). Un gioco sapiente invece tra *incipit* ed *excipit* che mi pare comunque superare il modello alessandrino per l'efficacia retorica, volta all'intesificazione parodica, si riscontra nel c. 39 dove il poeta veronese insiste sull'epifora di termini quali *dentes* (vv. 1, 14) a cui contrappone in anafora il verbo *renidet* (vv. 2, 4, 6, 15) per enfatizzare il sorriso di Egnazio. Segnalo una ripetizione con poliptoto e *variatio* lessicale nel c. 56, 1 e 4 (*O rem ridiculam, Cato, et iocosam e res est ridicula et nimis iocosa*).

L'Inno ad Artemide, EΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ, vv. 154-155 (... ἔα πρόκας ἠδὲ λαγωούς / ... τί δέ κεν πρόκες ἠδὲ λαγωοί) dove la ripetizione formulare è in clausola dei due versi e presenta una *variatio* non lessicale ma solo di casi, così da creare un poliptoto. Di questo stilema ho riscontrato un'*aemulatio* in Catullo poiché il poeta latino preferisce o creare una figura etimologica in clausola come nel c. 15, 2 (*pudentem*), 5 (*pudice*), 13 (*pudenter*) o ripetere un solo termine anche in versi non sequenziali: e.g. c. 28, 6 (*lucelli*) e 8 (*lucello*). Come ho sottolineato poc'anzi, inoltre, sono predilette da Catullo le ripetizioni formulari in clausola senza variazioni lessicali. Un esempio invece catulliano più affine al modello callimacheo è rappresentato dalle clausole del c. 92, 2 e 4 (*dispeream nisi amat* e *dispeream nisi amo*: il poliptoto catulliano però pone in enfasi l'antitesi tra i due attori del carne, pertanto maggiormente marcata la sua funzione retorica).

Il fatto che tale stilema sia presente in Callimaco soprattutto negli *Inni* mi sembra suggerire una connotazione particolarmente aulica ed epica alla scelta stilistica. Sicché il richiamo di Catullo che implicitamente allude al modello greco probabilmente aveva la funzione di aggiungere un afflato epico ai suoi versi, percepito anche dall'immaginario collettivo della sua epoca. Motivo per cui anche l'allusione alla poesia alessandrina accresce la carica parodica ed invettiva dei carmi catulliani in cui tale ricorso stilistico risulta peculiare. Come sarà possibile riscontrare dalla successiva analisi della ripetizione in Catullo, tale stilema assume una fondamentale funzione nel *liber* che senz'altro è peculiare del poeta latino e va al di là, pertanto, di un'influenza alessandrina.

Un altro aspetto significativo è il polisillabismo callimacheo che ricorre frequentemente e mi suggerisce la conferma dello stesso valore aulico ed enfatico assunto dal verso tramite la sua adozione. Così come estenderebbe la sua funzione ad una sfera concettuale piuttosto che metrica potenziando quanto rilevato da Cutt per l'endecasillabo²⁷⁴. Infatti in entrambi i poeti le parole plurisillabiche enfatizzano il concetto rallentando il ritmo, inoltre creano antitesi con le altre parole bisillabiche del verso. Riporto a titolo dimostrativo alcuni esempi dall'opera di Callimaco: dagli *Inni*: *EΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ*, v. 13 (χορίτιδας Ὠκεανίνας: dove la clausola è costituita da sostantivo e suo

²⁷⁴ Si veda *supra*.

epiteto)²⁷⁵; v. 161 (ἀροτριόωντι συνήντητο Θειοδάμαντι); vv. 166-167 (χρυσείας ὑποληνίδας ἐπλήσαντο / ὕδατος: di rilievo l'*enjambement* che prolunga il rallentamento del ritmo nel verso successivo). In particolare i vv. 161 e 166 mostrano che il polisillabismo rallenta tutto il ritmo del verso enfatizzando il concetto espresso: nel primo caso Teiodamante che ara e nel secondo lo scorrere incessante dell'acqua; v. 215 (ποδορρόρην Ἀταλάντην: dove ancora la clausola presenta il nome proprio e suo epiteto); v. 217 (εὐστοχίην ἐδίδαζας); v. 218 (Καλυδωνίου ἀγρευτῆρες: clausola con binomio sostantivo e suo aggettivo indicante il luogo di origine); un significativo verso polisillabico è il v. 247 (οὐλα κατεκροτάλιζον, ἐπεσόφρον δὲ φαρέτραι), in cui ho riscontrato anche un chiasmo morfologico: sostantivo - verbo / verbo - sostantivo. ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ (*Inno a Delo*), v. 214 (ἐπιπλώουσα θαλάσση), v. 216 (προσέδραμεν ἀγγελιωῖτις), v. 224 (παρερχομένην ἐκάλεσσε), v. 258 (διαπρυσίην ὀλολυγίην). Inferiori sono le occorrenze nei giambi: e.g. fr. 191 v. 42 (παρθένοις ἀλινδεῖσθαι), v. 54 (ἐλέγετο σταθμήσασθαι).

Ritengo che questi esempi evidenzino l'eredità di Callimaco dal punto di vista stilistico su tutta l'opera di Catullo e non solo sui *carmina docta*.

b) Anafore ed epifore e struttura abbracciata ed enumerativa

Mostrerò ora quanto le ripetizioni lessicali siano strettamente congiunte a una struttura argomentativa del carme che riprende la suddetta classificazione di Bardon in enumerativa e abbracciata. Per quanto riguarda le anafore / epifore in o senza poliptoto abbiamo riscontrato le seguenti occorrenze: nel **c. 5** le anafore dei numerali (soprattutto nei vv. 7-10), così come i frequenti parallelismi (per cui nel primo emistichio si ripete *mille* mentre nel secondo *centum*, mescolati insieme, però, dall'anafora di *deinde / dein*), crea un effetto iperbolico volto a istituire una forte antitesi con il v. 3 (*omnes unius aestimemus assis*), in cui la scarsità della considerazione che il poeta esorta a dare alle critiche dei vecchi moralisti viene ribaltata dall'enumerazione degli innumerevoli baci. Del resto sembra una perfetta struttura argomentativa, in cui alla critica dei vv. 2-3 risponde il poeta con la motivazione principale che muove le azioni degli amanti, già professata in *incipit* (v. 1), cioè che per vivere veramente, data la brevità della vita umana, occorre amarsi, e quindi «baciarsi», o meglio fare l'amore²⁷⁶; nel **c. 6** possiamo riconoscere una struttura abbracciata

²⁷⁵ Si veda in Catullo il binomio sostantivo aggettivo: e.g. c. 4, 8 *horridamque Thraciam*; c. 11, 6 *sagittiferosve Parthos*; c. 36, 13 *Cnidumque harundinosam* (ho riportato questi esempi dei polimetri che mi sembrano rilevanti in particolar modo perché sono parole plurisillabiche che rimandano a luoghi geografici greci: più eclatante pertanto l'allusione alla cultura greca); c. 63, 41 *vegetis sonipedibus*; c. 64, 115 *inobservabilis error* e 252 *Nysigenis Silenis*.

²⁷⁶ Mi pare coerente riconoscere un'esortazione a cogliere il piacere finché si è giovani (*brevis lux nox perpetua*), come espresso anche nel c. 62, 56 (*sic virgo, dum intacta manet, dum inculta senescit*). Interpretazione che rispecchierebbe il motivo analogico del *basium* catulliano notato da Poliziano, *Miscellanea* i. 6, in *Opera* i. 230-1: *Quo intellectu Catullianus passer accipiendus, locusque etiam apud Martialem indicatus. Passer ille Catullianus allegoricus, ut arbitror, obsoeniorum quempiam celat intellectum, quam salva verecundia, nequimus enunciare. Quod ut credam, Martialis epigrammate illo persuadet, cuius hi sunt extremi versiculi: Da mihi basia, sed Catulliana: / quae si tot*

secondo il modello di Bardon, infatti i versi iniziali 1-3, in cui il poeta esorta Flavio a parlare dei suoi amori, sono ripresi dagli ultimi 12-17 e costituiscono una cornice della parte centrale in cui vengono descritti gli amori del destinatario del carme. Inoltre, ancora una volta, le ripetizioni presenti avvalorano il legame, tra contenuto e forma: infatti il *dicere* del v. 3 viene ripreso dal *dic* del v. 16, in poliptoto, unitamente all'espressione ricorrente nei carmi catulliani *delicias tuas*, v. 1, (espressione del lessico *urbanus* neoterico), iterata con *variatio* nel v. 16 *tuos amores* e al verbo *volo*, che nel v. 3 è unito a *dicere* (*velles dicere*), mentre nei vv. 16-17 si unisce a *vocare*, per creare un'allitterazione con *versu* (*volo ... vocare versu*). Catullo ha creato così una cornice con struttura chiastica: *delicias tuas ... velles dicere* (vv. 1-3) *dic ... volo ... tuos amores* (vv. 16-17). La ripetizione di *tacere* (v. 3 e v. 12) e al v. 7 del suo derivato *tacitum* (che riferito a *cubile* esprime lo sguardo ironico del poeta) nella parte centrale del carme assume la funzione di creare un'antitesi con *dicere*, cosicché l'argomentazione di Catullo risulta efficace: Flavio deve raccontare i suoi amori, non gli serve a nulla tacerli, poiché anche il suo letto non può restare in silenzio; nel c. 7 la ripetizione di espressioni con variazione lessicale e chiasmo: vv. 3 e 7: *quam magnus numerus ... quam sidera multa* e il v. 9 in perfetto parallelismo con v. 7, immagini iperboliche volte a figurare il grande numero di baci; nel c. 9, 3 e 5 *venistine ... // Venisti* la ripetizione acquisisce particolare rilevanza perché crea un'allitterazione della «v» in *incipit* tra vv. 1, 3, 5 e 6, con *geminatio* della sillaba *ve-* tra vv. 1, 3 e 5, sicché l'effetto fonico si accorda al soggetto: l'arrivo tanto atteso dell'amico, potenziato dalla cesura del v. 5, creando un climax ascendente fino alla professione finale della gioia del poeta (vv. 10-11); nel c. 11 vv. 2, 5, 6, 7, 9 l'anafora di *sive* con variazione al v. 6 in *seu* indica la varietà dei luoghi dove Furio e Aurelio seguirebbero Catullo (mi sembra

fuerint quot ille dixit, / donabo tibi Passerem Catulli. (Martialis II, 6, vv. 14-17). Nimis enim foret insubidus poeta (quod nefas credere) si Catulli passerem denique ac non aliud quidpiam, quod suspicor, magis donaturum se puero post oscula diceret. Hoc quid sit, equidem pro styli pudore suae cuiusque coniecturae, de passeris nativa salacitate relinquo. Nel c. 5 si può riscontrare secondo Bardon, cit., pag. 12, una struttura abbracciata: i versi iniziali (1-3), in cui il poeta esorta se stesso e l'amata a vivere il loro amore senza preoccuparsi delle critiche dei vecchi moralisti, sono richiamati da quelli finali (vv. 7-13). La parte centrale (vv. 4-6), per rendere l'esortazione iniziale persuasiva, si serve di un'argomentazione cara al panorama classico: la brevità dell'esistenza. Ma l'intreccio tra forma e contenuto mi pare reso soprattutto sul piano fonetico, grazie alle numerose allitterazioni che percorrono tutto il carme: a partire dalla *m* del primo verso, seguita dalla *s* dal secondo verso, e oltre a queste ritengo che non si debba trascurare l'allitterazione delle dentali e gutturali dal verso 4, che producono un effetto di accumulo ritmato e che poi vengono riprese dall'anafora del *deinde / dein*. Anche il c. 4 e il 31 sono ricondotti da Bardon a una struttura compositiva abbracciata: il c. 4 presenta una prima parte (vv. 1-5) in cui vengono esaltati i successi di altri tempi, il *tunc*, che viene ripresa in modo antitetico dall'ultima (vv. 25-27), il riposo del presente, il *nunc*. I vv. 6-10, successivi al *tunc* e i vv. 18-24, precedenti il *nunc*, esaltano i viaggi compiuti dal *phasellus*; i vv. 10-12 da *nam* e 14-16 da *ultima*, a cornice della parte centrale, riportano il tempo all'infanzia del vascello. I versi centrali (13-14) spostano nuovamente l'attenzione sul *phasellus* stesso, reiterando il termine per la terza volta (v. 1, v. 10 e v. 15) e creando un perfetto parallelismo tra i vv. 1-2 (*phasellus ... ait*) e il 15 (*Ait phasellus*) in cui il vascello parla. In posizioni strategiche per creare la composizione ad abbraccio anche la *geminatio* di *Neque ... Nequisse* (vv. 3-4), l'anafora di *sive ... sive* (vv. 4-5 e 19-20) e *tuo* (vv. 16-17), che creano un legame tra i concetti e la forma. Uno schema analogo presenta il c. 31, dove i versi iniziali (1-6), in cui il poeta saluta la sua Sirmione, vengono ripresi nei versi finali (12-14), che costituiscono una cornice della parte centrale in cui viene posta in rilievo la felicità determinata dal ritorno nella terra natia (vv. 7-11). A rafforzare il legame contenuto-forma ancora le iterazioni lessicali: *insularum* (v. 1), *quam ... quamque* (v. 4), *gaude gaudete* (vv. 12-13).

interessante notare come la prima parte del componimento, vv. 1-12, usi la ripetizione e la seconda, vv. 13-24, sia scandita dalla indeterminazione, sicché lo stile diventa espressione del contenuto: ripetizione per indicare la varietà dei luoghi e l'indeterminazione perché è incerto il numero degli amanti con cui Lesbia tradisce Catullo; inoltre, nella prima parte alla ripetizione si associa l'abbondanza di nomi geografici e di composti, che impreziosiscono il tono nel ricordo dei viaggi epici). Nei versi 23-24 si noti che all'ipallage tra fine e inizio verso (*prati ultimi flos*) segue una struttura parallela di congiunzione lessicale attraverso la simmetria di posizione tra un verso e l'altro: a *praetereunte* corrisponde nel verso successivo *aratro* (simmetria ricorrente in tutto il carme: vv. 3-4 *resonante / unda*, 7-8 *septemgeminus / Nilus*, 11-12 *horribilesque // Britannos*). E sembra una scelta determinata dalla struttura metrica del componimento, una strofa saffica minore, visto la posizione preferita negli ultimi due versi di ogni strofa, e la ricorrenza anche nell'altro carme con lo stesso metro, il c. 51, 11-12 *gemina / nocte*, con ipallage)²⁷⁷. Parallelismo compositivo molto amato anche da Orazio, come si può vedere e.g. in *Carmina* 1, 9 (strofa alcaica), vv. 21-22, dove la simmetria interessa 3 coppie di parole (*latentis / puellae; proditor / risus; intumo / ab angulo*). Anche la ricorrenza dei nomi geografici, per indicare la varietà dei luoghi attraversati e la lunghezza del viaggio, è impronta catulliana molto amata dai poeti augustei e frequente sia in Orazio che in Virgilio (e.g. *Bucoliche* 1, 64-66); nel c. 23 l'anafora del *neque*, vv. 1-2 e del *non* vv. 9-11, e di *abest* che forma un chiasmo *sudor abest, abest saliva* (v. 16) con cesura, enfatizza il contenuto parodico e dissacratorio espresso nella parte conclusiva del carme, come in una sorta di climax ascendente, rivelatore solo alla fine del motivo dell'attacco²⁷⁸; il c. 37 è ricco di anafore e simmetrie interne, come si può vedere ai vv. 3-4 (*solis putatis... / solis licere*) nella stessa posizione metrica e con la stessa anafora seguita dall'antitesi con *variatio* lessicale ai vv. 15-16 *omnes amatis... // omnes pusilli* (antitesi rafforzata ed esplicitata nel verso successivo, il 17, dall'ossimoro *omnes une*), inoltre l'anafora / epifora in poliptoto del verbo *putare*, vv. 3, 5, 7, 9 e del verbo *amare* ai vv. 12, 15, oltre all'accumulo di numerali, indefiniti, perifrasi ironiche di tono epico (come al v. 18: *cuniculosae Celtiberi filii*) e ad altre corrispondenze interne, enfatizza l'invettiva contro i nuovi amanti di Lesbia, e al centro del componimento il v. 12 (*amata tantum quantum amabitur nulla*) sintetizza lo stato d'animo del poeta, traditi il *foedus* e la *fides*, richiamando il v. 5 del c. 8 (*amata nobis quantum amabitur nulla*) con la sola *variatio* del pronome personale, motivato nel c. 8 dalla

²⁷⁷ Segnalo tuttavia che sono presenti occorrenze di questo stilema anche in carmi di diverso metro: c. 23 (endecasillabo) vv. 26-27 *sestertia / centum*.

²⁷⁸ La ripetizione viene accompagnata anche in questo caso dalla comparazione, dalla indeterminazione, dalla diminuzione, da effetti fonici come l'allitterazione (in *geminatio* al v. 5 *Est pulcre tibi cum tuo parente / ...parentis*, 12 *corpora sicciora cornu*, v. 14 con assonanza *frigore et esuritione*, 16 *sudor...saliva*, 17 *mucusque et mala pituita nasi*, 18 *munditiem adde mundiozem*, 25 *noli spernere nec putare parvi- excipit* allitterante anche con l'ultima parola del verso successivo *precari*) per accrescere l'aspetto denigratorio.

centralità dell'io del poeta su cui si orienta l'intero componimento; oltre a questo aspetto il c. 8²⁷⁹ presenta innumerevoli ripetizioni intratestuali ed intertestuali volte, queste ultime in particolare, a creare una sorta di percorso narrativo nell'elucidazione della condizione biografica di Catullo: l'anafora / epifora di *Miser* (v. 1 e v. 10), il gioco anaforico in poliptoto dei verbi *volo* e *nolo* nei vv. 6 e 8, per accrescere l'antitesi tra il comportamento di Lesbia e quello di Catullo (antitesi rimarcata dalla ripetizione in poliptoto del nome stesso nel v. 1 *Catulle*, v. 12 *Catullus*, v. 19 *Catulle* e di *puella* nei vv. 4, 7, 12, poi da *at tu* nel v. 14, riferito a Lesbia, e *At tu* nel v. 19 riferito a Catullo, entrambi in *incipit*²⁸⁰), l'epifora in poliptoto di *obdura* (vv. 11, 12 e 19), l'epifora in poliptoto nella stessa posizione metrica di *rogabit / rogaberis* tra il v. 13 e 14, la ripetizione della stessa espressione: *Fulsere quondam candidi tibi soles* (vv. 3 e 8) con la sola *variatio* dell'avverbio temporale indefinito, per indicare un tempo lontano non ben precisato, sostituito da *vere* che aggiunge una conferma sulla veridicità e intensità di quell'antico amore; nella parte conclusiva del componimento (vv. 15-18), la ripetizione in poliptoto del pronome interrogativo crea un ritmo incalzante, espressione del tormento interiore di Catullo. Inoltre, ho riscontrato diverse corrispondenze intertestuali: nella ripetizione della metafora *soles*, che indica il periodo felice dell'amore, presente solo nei cc. 5, 4 e 8, 3, 8; dell'espressione *miser desinas* nei cc. 76 e 73, infatti in tutti e tre i carmi il poeta parla con se stesso: nel c. 76, 12 *desinis esse miser* e senza l'attributo *miser* nel c. 73, 1, pur non essendo comunque posta con minore enfasi la sofferenza del poeta.

²⁷⁹ Questo carme secondo Bardon, cit., pagg. 47-48, appartiene alla struttura enumerativa ed è un esempio di composizione ascendente: vv. 1-2, follia di Catullo; vv. 9-11, *quondam*, il ricordo dei tempi passati; v. 19, *nunc*, il presente di dolore. Risulta pertanto tale enumerazione: 2 + 6 + 11. Nello stesso carme, si può, però, vedere un esempio di composizione abbracciata che viene spesso utilizzata unitamente a quella enumerativa, per cui grazie alla ripresa delle parole viene maggiormente garantita un'unità strutturale. Come si riscontra anche nel c. 17 dove secondo Bardon, cit., pag. 17, si ha un esempio di transizione dalla struttura abbracciata a quella enumerativa, poiché le idee si sviluppano secondo un ordine puramente enumerativo, pur presentando una simmetria strutturale a cornice: la colonia (forse quella di Verona), ha un ponte da dove Catullo vorrebbe vedere cadere un marito, suo concittadino *quendam municipem meum*, v. 8 che disprezza per il comportamento tenuto con la moglie. Il primo sviluppo comprende 7 versi, il secondo 19, ma ciascuno di loro segue il procedimento circolare che si è visto in precedenza: il tema della festa religiosa, che si terrebbe sul ponte al v. 1 *cupis...ludere*, viene ripreso nei vv. 6-7 *Salisubisili sacra suscipiantur, / munus...maximi da...risus*, chiudendo la prima parte vv. 1-7; il tema della caduta nella palude, nel v. 8 *de tuo volo ponte / ire praecipitem* e nel v. 23 *volo de tuo ponte mittere pronum* chiude la seconda parte, vv. 8-26. Mi sembra, inoltre, importante porre in rilievo anche lo stesso tema del *ludus*, che viene ripreso in modo antitetico nella seconda parte per rappresentare il gioco erotico che la *nupta puella* (v. 14) è libera di tenere senza che il suo concittadino, *insulsissimus...homo* (v. 12) lo impedisca. Infatti l'allitterazione in *geminatio* di *ludere...lubet* del v. 17 enfatizza la totale libertà della *puella*; viene così a crearsi un legame tematico tra prima e seconda parte, attraverso un climax ascendente che svela progressivamente nel corso del carme l'intento derisorio del poeta. Mentre un esempio di composizione discendente è il c. 43: vv. 1-5, Catullo descrive l'amica di Mamurra; vv. 6-7, l'amica *Formiani* viene comparata a Lesbia; v. 8, la stupidità umana. L'ordine pertanto risulta: 5 + 2 + 1, dove l'elemento più breve serve a riassumere o a concludere; a volte apporta un'idea inattesa o un fatto pittoresco che sorprende; spesso è voce di uno scherzo, di amarezza o di sofferenza del poeta. Oppure può assumere la funzione di una *sententia* alla fine di uno sviluppo argomentativo retorico, come nel caso del c. 43.

²⁸⁰ Un gioco di continuo salto tra un soggetto e l'altro, per cui l'antitesi sembra confondersi in una cercata sovrapposizione dei due amanti attraverso la ripetizione lessicale in poliptoto del pronome personale *te* ai vv. 3, 7, 8, 9, 13-16, che passa ora a indicare Catullo, ora a indicare Lesbia. Ma il passaggio da uno all'altra è determinato dalla scansione temporale: nella prima parte, quella dei tempi radiosi, il *tu* è riferito a Catullo, nella seconda, quella del *nunc* il *tu* è riferito a Lesbia, perché è il momento in cui lei non sarà più amata, né cercata come prima, dopo che il poeta avrà reciso il legame con la donna.

Nel **c. 38**, l'anafora in *incipit* (vv. 1-2: *Malest ... / Malest*) ripresa anche dall'anafora di *magis* nel v. 3, enfatizza lo stato di dolore del poeta (ancora un altro componimento in cui la ripetizione si associa alla comparazione e alla indeterminazione, in questo caso per esagerare la condizione emotiva); il **c. 39** costituisce un ulteriore esempio di come l'accumulo di ripetizioni, indeterminazioni, comparazioni, effetti fonici e retorici, scelte lessicali esaltino l'effetto parodico dell'invettiva: vv. 2 e 15 (*renidet usque quaque*) con poliptoto del verbo (*renidet ... renidere*), 4 e 6 (*renidet ille*) e 7 anafora del singolo verbo, dopo l'accumulo di indefiniti, poi ai vv. 11-14 anafora di *aut* seguito da attributi afferenti al luogo di nascita di Egnazio (*aut pinguis Umber aut obesus Etruscus // aut Lanuvinus ater* —con chiasmo tra i versi 11 e 12— *aut Transpadanus*); il **c. 46**, attraverso l'anafora in *incipit* (vv. 1-2) *Iam ver.../ Iam caeli*²⁸¹, seguita nel primo verso da parola monosillabica e nel secondo da parola bisillabica —struttura sillabica assonante ripresa in perfetto parallelismo nei vv. 7-8 (*Iam mens ... / Iam laeti ...*)— allude alla partenza imminente di Catullo, espressa in clausola (v. 11: *diversae variae viae reportant*) in cui il suono allitterante della lettera «v» riproduce l'effetto dell'allontanamento dai *dulces comitum coetus*²⁸² (v. 9) e anticipata nel v. 7 da *vagari* in *excipit* di verso e con lo stesso suono allitterante dell'ultimo verso; nel **c. 55**, 3-5 l'anafora del *te* enfatizza il tono parodico del componimento che si caratterizza per l'abbondanza di diminutivi, anche di impronta epica come *roseis papillis*²⁸³, che, essendo associato a meretrici, ridicolizza maggiormente gli amori di Camerio; nel **c. 58**, 1-2 l'anafora del sintagma *Lesbia illa* in chiasmo tra la fine del verso 1 e l'inizio del verso 2 (*Lesbia illa, / illa Lesbia*), unitamente alla comparazione, all'indeterminazione, all'utilizzo sarcastico del composto *magnanimos*²⁸⁴ in questo contesto potenziano l'invettiva contro la donna amata per l'amore tradito e il *foedus* violato; nel **c. 58^b**, vv. 1-4 l'anafora del *non* è funzionale ad accrescere l'effetto retorico del *ludus* neoterico, vista l'abbondanza di un lessico ricercato per la presenza di composti (*pennipes, plumipedas*), di sostantivi e aggettivi aulici in *-eus*, di nomi e luoghi mitologici²⁸⁵, sicché il carne figura come

²⁸¹ In merito al ricorso di *iam* nella poesia di Catullo rimando allo studio di Giancarlo Mazzoli, «*Iam*: una particella molto catulliana», *Paideia*, 73 (I / III), 2018, pagg. 937-954, il quale sottolinea che le 43 occorrenze della particella nel *liber* aggiungono vividi impulsi di urgenza alla percezione e all'espressione catulliana della temporalità. La sua presenza svolge quindi all'interno dell'opera una notevole funzione di sostegno semantico e anche strutturale.

²⁸² Il cui suono allitterante in *geminatio* (*comitum coetus*) a sua volta marca il concetto di comunità di intenti del circolo di amici.

²⁸³ Espressione percepita come preziosismo lessicale come dimostrano le occorrenze di *roseus* negli epilli: c. 64, 49, 309; c. 63, 74 (e una sola altra occorrenza negli epigrammi in c. 80, 1: *rosea labella*, con lo stesso intento parodico del c. 55) e di *papilla* in c. 64, 65; c. 66, 81 e c. 61, 101, che pertanto nel contesto parodico subiscono un ribaltamento ironico; notiamo tra i diminutivi i neologismi catulliani *ligellis, lacteolae puellae* e *verbosa loquella*. Che l'aggettivo *roseus* sia preferito nell'epica lo mostrano le occorrenze stesse nell'opera di Virgilio: 12 volte nell'*Eneide* e nell'*Appendix vergiliana*, mai nelle *Bucoliche* o nelle *Georgiche*; *papilla* ricorre due volte nell'*Eneide* XI, vv. 803 e 862, in riferimento a Camilla.

²⁸⁴ Insieme agli altri due composti *quadriuiis et angiportis* del v. 4, che creano un accumulo in clausola di preziosismi lessicali di eco arcaica con intento parodico. Si veda *infra*, una più estesa trattazione dei composti nella poesia di Catullo.

²⁸⁵ Per una trattazione più estesa di entrambe le voci si veda *infra*.

un'esercitazione poetica rivolta all'amico Camerio; nel **c. 70** l'anafora di *dicit* nei vv. 1 e 3 unitamente all'anafora di *mulier* enfatizza le vane parole di Lesbia, di cui la vanità è esplicitata nel *fulmen in clausula* del v. 4 (*in vento et rapida scribere oportet aqua*): si riscontra un richiamo intertestuale col v. 10 del c. 30 *ventos irrita ferre ac nebulas aérias sinis*, carne rivolto all'amico Alfeno, che ha tradito la sua *amicitia*²⁸⁶; nel **c. 74** l'anafora in poliptoto di *patruum* (vv. 1, 3, 4, 6) enfatizza l'aspetto parodico dell'epigramma; nel **c. 77** sono frequenti le anafore per accentrare l'attenzione sul tradimento dell'*amicitia* da parte di Rufo: vv. 1-2 (*frustra*), vv. 3-4 (*sic*), vv. 4-5 (*eripuisti*), vv. 5-6 (*heu heu*) e il poliptoto di *nostra* tra i vv. 4-6, di cui gli ultimi due versi sono in parallelismo perfetto tra loro, sia lessicale sia morfologico (*nostrae crudele venenum / vitae, ... nostrae pestis amicitiae*) con chiasmo e allitterazione *venenum vitae*; inoltre l'antitesi *malo* al v. 2 e *bona* al v. 4 entrambi in *excipit* di verso salda i primi 4 versi. Bardon individua una struttura abbracciata del carne: vv. 1-2: ingiurie a Rufo; vv. 3-4: l'azione di Rufo; vv. 5-6: ingiurie a Rufo. Anche se i primi 4 versi di fatto rappresentano una domanda e gli ultimi due la risposta (sancita dalla iterazione del verbo *eripuisti* al v. 4 e 5), ciononostante le ripetizioni saldano tra loro le coppie di versi; il **c. 78** costituisce un netto esempio di come il gioco retorico catulliano garantisca l'effetto parodico, infatti presenta tre esametri paralleli attraverso l'anafora di *Gallus* in *incipit* a cui segue *habet fratres* (v. 1), *homo est bellus* (v. 3) e *homo est stultus* (v. 5), che servono per creare un parallelismo tra i tre versi con assonanza e lunghezza sillabica in climax ascendente oltre ad un'antitesi tra *bellus* e *stultus*. Nei vv. 1-2 Catullo alterna *lepidissima ... alterius ... lepidus alterius*, creando un chiasmo tra v. 1 e 2 (*coniunx / alterius, lepidus filius*) e nel v. 4, ancora il chiasmo di parole assonanti e consonanti tra loro *puero ut bello bella puella cubet*. Infine, la ripetizione in poliptoto di *patruus patruum* al v. 6 che riprende il gioco della parentela richiamando *maritum* (v. 5) e *coniunx* e *filius* (vv. 1 e 2) e crea una simmetria anche metrica visto che *coniunx* e *maritum* sono entrambi negli esametri e in *excipit*, mentre *filius* e *patruus patruum* nei pentametri. L'effetto è di una arte compositiva perfetta tra i distici, per cui ritengo opportuno individuare con Bardon una struttura enumerativa, ma non escluderne una abbracciata.

Gallus habet fratres, quorum est lepidissima coniunx

alterius, lepidus filius alterius.

Gallus homo est bellus: nam dulces iungit amores,

cum **puero ut bello bella puella** cubet.

Gallus homo est stultus, nec se videt esse maritum,

qui patruus patruum monstret adulterium.

²⁸⁶ Infatti il tradimento dell'*amicitia* è esplicitato dal ricorso del lessico dell'alleanza politica, si veda *infra* (Ross, cit., pagg. 80-95).

Il c. 84 esprime l'attacco sarcastico attraverso la ripetizione retorica di anafore ed epifore, volte a ridicolizzare la pronuncia di Arrio: v. 1 *Chommoda* in *incipit* e *commoda* in fine verso, v. 2 *insidias...hinsidias*, ripetuto anche al v. 4 in *excipit (hinsidias)*, l'anafora / epifora di *sic* tra i versi 5 e 6 che marca l'enumerazione dei familiari, per mostrarne la tara genetica, e in clausola (vv. 11-12) con posizione progressiva, l'anafora / epifora di *Ionios ... /... Ionios ... Hionios*; secondo Bardon²⁸⁷ il carne può essere diviso in due parti di uguale lunghezza: vv. 1-6 (in cui si ridicolizza la pronuncia di Arrio a Roma) e vv. 7-12 (in cui si ricordano i misfatti fonetici dello stesso in Siria). Però, non c'è una netta divisione di 6 + 6, ma ciascuna delle due parti segue la composizione enumerativa di 4 + 2: vv. 1-4 (le castronerie di Arrio), i vv. 5-6 (in cui si suppone che egli segua un costume familiare); vv. 7-10 (il riposo per le orecchie in seguito alla sua partenza), vv. 11-12 (Arrio ha lasciato anche in un altro luogo il suo segno distintivo). Sottolineo che anche in questo carne, come nel c. 78, la ripetizione di *Arrius* all'inizio del carne (v. 2) e alla fine (v. 10) crea una struttura a cornice, o, per citare Bardon, abbracciata.

Il c. 86 è tutto volto alla rappresentazione antitetica: presenta un parallelismo con *variatio* del nome proprio di persona per creare l'antitesi tra Quinzia e Lesbia nei vv. 1 (*Quintia formosa est*) e 5 (*Lesbia formosa est*), attributo ripetuto anche nel v. 3, espressione che crea un parallelismo tra v. 1, 2 e 5, poiché si ripete in *incipit* di verso aggettivo + verbo essere (*formosa est / recta est / formosa est*) per creare, insieme all'enumerazione in asindeto²⁸⁸ delle qualità, un climax ascendente espresso negli ultimi due versi dal superlativo *pulcerrima* e dall'espressione *una omnis subripuit veneres*; ancora due antitesi del v. 1 (*multis, mihi*) e in fine componimento *omnibus una* e due chiasmi del v. 1 (*formosa multis, mihi candida*) e v. 6 (*omnibus una omnis*), sicché la ripetizione del concetto di totalità (espresso dalla ricorrenza di *multus, totum, omnis*) viene negato dall'indeterminazione (anafora di *nulla* e *una*). Un gioco retorico che unitamente alla presenza di ripetizione, indeterminazione e comparazione enfatizza la superiorità dell'amata sulle altre donne²⁸⁹.

Il c. 87 è interamente giostrato intorno ad una fitta rete di ripetizioni che servono ad incorniciare il verso centrale portatore del messaggio (il verso 3) ovvero la violazione della *fides* e

²⁸⁷ Bardon, cit., pag. 52-53.

²⁸⁸ Per quanto riguarda l'uso dell'asindeto nella poesia catulliana rimando al recente studio di J. N. Adams, *Asyndeton and its interpretation in latin literature. History, patterns, textual criticism*, Cambridge, University Press, 2021, xxix, 751 p., il quale analizza la coordinazione per asindeto nelle lingue indoeuropee e individua gli asyndeta in diversi generi dal primo latino al primo impero, comprese preghiere e leggi, mirando a identificare tipi, determinanti, variazioni generiche e cambiamenti cronologici.

²⁸⁹ Si noti anche la ricorrenza del lessico *urbanus (venustas, veneres)*, di impronta neoterica, che si riscontra anche nel c. 43, dove Catullo indugia sul confronto tra Lesbia ed Aemiana, con lo stesso obiettivo di esaltare la perfezione di Lesbia stessa. Bardon, cit., pag. 50 ss. riconduce alla struttura enumerativa 4 + 2, in cui il distico finale assume una posizione di rilievo, i cc. 71, 73, 74, 81, 86, 89, 96, 98, 114.

la rottura del *foedus*, marcato dall'accumulo di indeterminazione (*Nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta*) che esalta l'antitesi tra il comportamento di Lesbia e quello di Catullo espressa attraverso le anafore in poliptoto di *nullus* (riferito a Lesbia) e *tantus / quantus* (riferito a Catullo): anafora in *incipit* di *Nulla* (vv. 1 e 3), anafora di *tantum ... quantum* (vv. 1-2) in poliptoto ai vv. 3-4, anafora in *excipit* di *mea est* (vv. 2 e 4).

I quattro carmi dedicati a Gellio, **88, 89, 90, 91**²⁹⁰, presentano un accumulo di ripetizioni che hanno la funzione di esaltare l'anormalità eccessiva del comportamento di Gellio, per questo sono pieni di parallelismi interni ed intertestuali costituiti da un lessico esplicativo del soggetto, marcante la gravità della colpa incestuosa tramite la dichiarazione della familiarità dei personaggi chiamati in causa. Il tono che inizialmente sembra solo parodico poi si rivela amaramente invettivo. Infatti il carme conclusivo di questo ciclo, il 91, delucida il vero obiettivo del poeta: lamentare il tradimento della *fides* da parte dell'amico, presunto tale, alludendo velatamente alla seduzione attuata nei confronti di Lesbia²⁹¹, sicché l'argomentazione risulta sapientemente orchestrata, per dimostrare come un comportamento scellerato verso la propria famiglia inevitabilmente sfoci nel tradimento dell'*amicus*: il c. 88 realizza il suo intento parodico attraverso la ripetizione in *incipit* dei due esametri della formula *Quid facit is* (vv. 1 e 3) con l'epifora e l'anafora in poliptoto di *suscipiat*, l'epifora di *quantum* (vv. 4-5) e di *sceleris* (vv. 4 e 7)²⁹², che legano insieme esametri e pentametri visto l'alternarsi della posizione metrica, la ripetizione del nome *Gelli* (vv. 1 e 5) e del suo relativo *qui* (vv. 1 e 3), effetto parodico arricchito anche dalla presenza di nomi mitologici nei vv. 5-6. Significativa è anche l'allitterazione in *geminatio* del v. 4: *scis ... suscipiat sceleris*:

Quid facit is, Gelli, qui cum matre atque sorore
 prurit, et abiectis pervigilat tunicis?
Quid facit is, patrum qui non sinit esse maritum?
 Ecquid scis **quantum suscipiat sceleris**?
Suscipit, o **Gelli**, **quantum** non ultima Tethys
 nec genitor Nympharum abluit Oceanus:
 nam nihil est quicquam **sceleris**, quo prodeat ultra,

²⁹⁰ Propriamente il ciclo inizia con il c. 80 e può ritenersi concluso con il c. 116, in cui viene ancora deprecata l'*amicitia* tradita, però, quest'ultimo presenta solo una struttura narrativa, per mettere in risalto il *labor* e il *supplicium*, la vendetta messa in atto da Catullo. Nel c. 116 viene tralasciato l'accumulo di stilemi che nei precedenti carmi esagerava all'estremo il sentimento di risentimento da parte del poeta con lo scopo di accrescere il tono denigratorio.

²⁹¹ Come si può dedurre dai vv. 5-8 introdotti dal *sed* che adducono l'argomentazione decisiva nell'ultimo carme, appunto, del ciclo: *sed neque quod matrem nec germanam esse videbam hanc tibi, cuius me magnus edebat amor, et quamvis tecum multo coniungerer usu, non satis id causae credideram esse tibi*. Infatti tutto il c. 91 è incentrato sul tema dell'*amicitia* tradita (*fidum, cognossem, tecum usu*), vedi Ross, cit., pagg. 83 ss, *supra*.

²⁹² Il tema del delitto viene ripreso nel verso conclusivo del c. 91 al v. 10 *aliquid sceleris*, costituendo una sorta di cornice rispetto al primo carme dei quattro dedicati all'attività incestuosa di Gellio.

non si demisso se ipse voret capite.²⁹³

Il c. 89 con la ripetizione di *tam / tamque* (vv. 1-3) enfatizza l'aggettivo *macer* anch'esso ripetuto in clausola (vv. 4 e 7); il successivo c. 90, per delucidare le vicende incestuose di Gellio gioca sull'anafora di *magus* (vv. 1 e 3) e di *gnato / gnatus* (vv. 3 e 5); il c. 91 rivela il reale delitto commesso da Gellio verso l'amico, attraverso un climax ascendente espresso dal lessico allusorio declinato per tutto il carne, per cui alla fine si svela come l'apparente parodia celi in realtà una colpa molto più grave: pur conoscendo i sentimenti dell'amico verso Lesbia, Gellio non ha esitato a tradire l'*amicitia* e il *foedus* seducendo la donna.

Il c. 95 presenta l'anafora in poliptoto in *incipit* del titolo dell'opera di Cinna, *Zmyrna* (vv. 1, 5, 6) per porla in antitesi con l'opera del poetaastro già citato nel c. 36, *Volusi Annales* (v. 7); il c. 97 per enfatizzare il tono dell'invettiva presenta un accumulo di indeterminazione, comparazione e ripetizione, oltre a particolari scelte lessicali, quali composti come *sesquipedalis* (v. 5) e *carnificis* (v. 12), entrambi in *excipit*, e il lessico *urbanus* come *venustum* (v. 9), ribaltato completamente dal contesto del verso rispetto al suo uso *Hic futuit mulas et se facit esse venustum*²⁹⁴. Per quanto riguarda la ripetizione riscontriamo l'anafora di *culus* in poliptoto (vv. 2, 4, 12), di *os* (vv. 2 e 5), inoltre, nello stesso verso è ripetuto in poliptoto *dentibus ... Dentis*, infine di particolare rilievo sono la ripetizione dell'aggettivo in grado comparativo *mundius / mundior* (vv. 3-4) in antitesi con *immundius*, l'iterazione di *nilo ... nihilo*²⁹⁵ e l'aggettivo assonante in omoteleuto *melior* nella formula *mundior melior* (v. 4), sicché la ricercatezza retorica produce un effetto esilarante. Bardon²⁹⁶ individua nel c. 97 una composizione enumerativa, divisibile in due parti: vv. 1-8, l'offesa a Emilio, vv. 9-12, irrisione dei suoi successi femminili. La prima parte a sua volta si può suddividere in due sezioni: vv. 1-2, il fatto, vv. 3-8, l'illustrazione del fatto; allo stesso modo nella seconda si riscontra ai vv. 9-10, il fatto e ai vv. 11-12, la punizione. In realtà più che la punizione,

²⁹³ Per quanto riguarda i carmi di 10 versi (cc. 69, 91, 95, 101) Bardon, cit., pag. 53, individua una composizione enumerativa disuguale: il c. 69 si divide in 4 + 4 + 2: vv. 1-4, il fatto, vv. 5-8, la spiegazione, 9-10, la conclusione; il c. 91, vv. 1-8, le illusioni di Catullo, vv. 9-10, la realtà. La prima parte è divisibile in due, legate insieme da *sed* del v. 5 e dalla ripetizione in antitesi di *amor: perduto amore*, v. 2 e *magnus...amor* v. 6: 1-4, aspetti negativi delle illusioni di Catullo, 5-8, gli aspetti positivi. Lo schema risulta pertanto: 8 (4 + 4) + 2. Stessa composizione si riscontra nel c. 95, 8 (4 + 4) + 2: A, 1-8, la *Zmyrna* di Cinna, 1-4, Cinna e Ortensio (v. 3 *interea*), 5-8, Cinna e Volusio (v. 7, *at*); B, 9-10: giudizio, al v. 9 di Catullo e al v. 10 della gente; il c. 101: vv. 1-6, visita alla tomba del fratello morto, vv. 7-10 le offerte funebri, introdotta da *Nunc*, v. 7 che sancisce l'opposizione temporale tra il passato (*vectus*, v. 1, *donarem* v. 3, *alloquerer*, v. 4, *abstulit*, v. 5) e il presente (*advenio*, v. 2, *tradita sunt*, v. 8, *accipe* v. 9) che si sviluppa in tutto il componimento, oltre alla ripetizione di *ad inferias* ai v. 2 e 8, sicché mi sembra evidente la coesistenza della composizione abbracciata e di quella enumerativa; la prima sezione di versi si divide a sua volta in vv. 1-4, la visita e 5-6 la morte, perciò si riscontra la forma 6 (4 + 2) + 4.

²⁹⁴ Inoltre l'allitterazione che lega le due azioni *futuit* e *facit* ricalca ulteriormente questo rovesciamento parodico.

²⁹⁵ L'opposizione tra l'indefinito negativo e il valore comparativo di attributi o avverbi è frequente in Catullo quando vuole stigmatizzare un atteggiamento o un comportamento esemplare nella sua negatività, come ho mostrato per il c. 87.

²⁹⁶ Bardon, cit., pag. 52.

come la definisce Bardon, mi sembra che gli ultimi versi costituiscano la risposta, in climax ascendente, sia all'affermazione denigratoria iniziale (vv. 1-2), sia alla millanteria del v. 9, infatti la iterazione di *culum*, v. 2, *culus*, v. 4, *culum* v. 12 (tutti nei pentametri) salda l'*incipit*, la parte centrale e l'*excipit*, e la ripetizione di *os* al v. 2 e al 5, *dentibus* e *dentis* al v. 5, crea un tutt'uno ironico tra «faccia e culo».

Il **c. 99** presenta una struttura, seguendo l'analisi compositiva di Bardon, di tipo abbracciato, poiché si apre e si chiude con i baci rubati all'amato Giovenzio (*surripui* v. 1 in *incipit* e *surripiam* in *excipit* v. 16) e presenta diverse ripetizioni: il parallelismo in antitesi del verso 2 (*suaviolum dulci dulcius ambrosia*) e 13 (*suaviolum tristi tristius elleboro*); nella parte centrale sono esposti i motivi del furto di baci, che richiamano attraverso la figura etimologica *cruce* (v. 4) e *excruciare* (v. 12) il c. 85, 2 *excrucior*. Ritroviamo altre simmetrie interne nell'anafora del pronome personale, *me*, in poliptoto nel v. 13, per tutto il componimento e il parallelismo tra il v. 11 *miserum ... Amori* e il v. 15 *misero ... amori*:

Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi,
suaviolum dulci dulcius ambrosia.
 Verum id non impune tuli: namque amplius horam
 suffixum in summa **me memini** esse **cruce**,
 dum **tibi me** purgo nec possum fletibus ullis
 tantillum vestrae demere saevitiae.
 Nam simul id factum est, multis diluta labella
 guttis abstersisti omnibus articulis,
 ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,
 tamquam commictae spurca saliva lupae.
 praeterea infesto **miserum me** tradere **Amori**
 non cessasti omnique **excruciare** modo,
 ut **mi** ex ambrosia mutatum iam foret illud
suaviolum tristi tristius elleboro.
 quam quoniam poenam **misero** proponis **amori**,
 numquam iam posthac basia **surripiam**.

Il **c. 107** è sapientemente orchestrato attraverso una fitta rete di ripetizioni, indeterminazioni e comparazioni che saldano insieme i distici in un ritmo argomentativo ed enfatizzano la gioia del poeta per il ritorno di Lesbia: *cupido* è ripetuto nella stessa posizione metrica al verso 1 e 5 e in

excipit al v. 4 a cui si concorda il participio presente *insperanti* ripetuto al v. 2 e al 5, che aggiunge una sfumatura di azione all'attributo (di un desiderio che non aveva speranza), al centro dei primi due distici la gratitudine per il ritorno insperato, vv. 2-3 (*hoc est gratum*), e marca l'antitesi tra l'io del poeta (*nobis*: vv. 3, 6, *mi*: v. 4, *me*: v. 7) e il tu (*te*: vv. 4, 5), particolarmente evidente nell'accostamento tra *excipit* e *incipit* di *te nobis* (vv. 5-6), seguito nei vv. 4 -5 al motivo di questa gratitudine *restituis*, ripetuto nei vv. 4 e 5; inoltre significativa la ripetizione in poliptoto a cornice del componimento di *optanti* (v. 1) e *optandum* (v. 8), ancora forme verbali che rendono agente il desiderio dell'amante *cupidus*. La struttura stilistica a cornice palesa l'argomentazione di Catullo: al poeta desideroso, ma ormai privo di speranza, porta grande gaudio il ritorno di Lesbia, restituita all'amante impaziente, seppure ormai disilluso. I comparativi finali chiudono naturalmente il carme nell'espressione della massima felicità raggiunta.

Si quicumque **cupido optantique obtigit** umquam
insperanti, hoc est gratum animo proprie.
 Quare **hoc est gratum nobis** quoque carius auro
 quod **te restituis**, Lesbia, mi **cupido**.
Restituis cupido atque **insperanti**, ipsa refert **te**
nobis. O lucem candidiore nota!
 Quis **me** uno vivit felicior aut magis hac est
optandus vita dicere quis poterit?

Il c. 110, di tono parodico, pone in antitesi le parole iterate, in modo da esprimere attraverso lo stile il soggetto del carme ovvero che Aufillena ha promesso e poi agisce violando la promessa: per questo l'inserimento del lessico proprio dell'*amicitia* acquista un valore aggiunto (v. 1: *amicae*, v. 3: *promisti*, v. 3: *inimica*, v. 7: *fraudando officii*): vv. 1, 6 *Aufillena* in *incipit*, vv. 3 e 5 *promisti...promisse*, ripetizione del verbo in poliptoto, così come ai vv. 2, 3, 5 *facere* (con *geminatio* sillabica al v. 4 *facis facinus*). Anche questo carme rappresenta un esempio di come il lessico neoterico assuma una plusvalenza in relazione al contesto in cui viene usato, infatti il c. 110 utilizza lo stesso lessico del c. 30 o del 76, pur avendo un intento completamente opposto²⁹⁷.

²⁹⁷ Per quanto riguarda gli altri carmi di 8 versi Bardon, cit., pagg. 53-54, riscontra una composizione enumerativa, che è in alcuni equilibrata in altri disuguale. Il c. 100 presenta la prima, infatti è divisibile in 4 + 4. L'ordine risulta equilibrato: vv. 1-4, amori di Celio e di Quinzio, vv. 5-8, auguri per Celio. L'impiego del distico sottolinea il parallelismo tra le due parti e ognuno di essi gioca un ruolo preciso, a sé stante, soprattutto nella prima sezione che potrebbe dividersi in 2 + 2, mentre l'ultima è inscindibile, tranne per il pentametro finale che esplicita l'augurio attraverso l'anafora di *sis*. Al contrario del c. 72, per esempio, in cui il *quondam* del v. 1 e il *nunc* del v. 5 sanciscono l'antitesi tra le due parti: la prima evocativa del passato felice, la seconda del presente di dolore. Il c. 80 presenta la struttura 4 + 4 (2 + 2): vv. 1-4, il pallore di Gellio, vv. 5-8, le sue cause, espresse nel primo distico attraverso

c) Ripetizioni formulari

Per quanto riguarda le espressioni ripetute ho riscontrato le seguenti occorrenze nel *liber* catulliano: il **c. 4**, 27 si conclude con un'iterazione in poliptoto dei secondi elementi della coppia *gemelle Castor et gemelle Castoris*; nel **c. 13**, 1 e 7 *Cenabis bene*, con *variatio* di *mi Fabulle* del v. 1 in *nam tui Catulli*, perfetto parallelismo tra i due versi perché oltre all'espressione viene ripetuto l'aggettivo possessivo e il nome proprio di persona; nel **c. 16** la ripetizione ha chiaro intento di attacco ai detrattori del poeta, come si vede dall'iterazione del v. 1 (*Pedicabo ego vos et irrumabo*), ripetuto in conclusione (v. 14): dove la minaccia viene espressa in *incipit* e in *excipit*, a incorniciare il soggetto del carme, e al centro l'altra ripetizione giustifica argomentativamente i motivi della minaccia e la loro confutazione: v. 4 (*quod sunt molliculi, parum pudicum*), v. 8 (*si sunt molliculi ac parum pudici*), con variazione delle congiunzioni subordinanti, dalla proposizione causale (a indicare il motivo per cui Catullo viene criticato) a quella ipotetica (a introdurre la seconda confutazione delle accuse da parte del poeta —la prima è espressa nel v. 5—). Così il binomio lessicale del v. 5 (*pium poetam*) risulta allitterante con i versi ripetuti per marcare che il poeta è *pius* nonostante scriva *versiculos*, così come è di forte effetto l'allitterazione tra i vv. 12-13 *milia multa basiorum / legistis, male me marem putatis*, potenziata dal chiasmo. L'allitterazione della «p» e della «m» domina l'intero carme. Pertanto, anche il ricorso, oltre alla ripetizione, di frequenti chiasmi e allitterazioni crea un intreccio strutturale: la parte iniziale è richiamata in quella finale, in modo tale che Catullo ribalta ironicamente l'accusa rivoltagli, professando la propria virilità e l'effeminatezza dei suoi detrattori. Evidenzio, poi, il richiamo intertestuale del v. 2 (*Aureli pathice et cinaede Furi*) al v. 2 del c. 57, con la ripresa del chiasmo e dello stesso appellativo *pathicus*, nel c. 16, però, potenziato dalla presenza dell'altro attributo allitterante *cinaede*, allo scopo di chiarire chi è il vero effeminato; nel **c. 21**, vv. 2-3 (*sed quot aut fuerunt / aut sunt aut aliis erunt in annis*) è palese il richiamo intertestuale con il c. 24, poiché troviamo la stessa espressione formulare nella stessa posizione (entrambi i carmi sono endecasillabi) nei vv. 2-3 (*sed quot aut fuerunt / aut posthac aliis erunt in annis*), con la sola *variatio* dell'aspetto temporale, il presente *sunt* del c. 21 (sicché il carme esprime una dimensione completa di passato, presente e futuro) è sostituito da una

l'incertezza *Nescio quid certe est*, v. 5 e nel secondo attraverso la certezza *Sic certe est*, v. 7; i due distici sono indipendenti grammaticalmente. Una struttura analoga è presente nel c. 88. Nei **cc. 115 e 116** invece abbiamo la struttura disuguale 6 + 2, con la differenza che il c. 115 nei primi 6 versi presenta la divisione tra il primo distico e gli altri due (2 + 4) mentre il c. 116 il contrario (4 + 2). In entrambi Catullo ha dato rilievo al distico finale tanto che i primi 6 versi costituiscono come la fase narrativa che culmina nel *fulmen in clausula*, dove trova spazio l'ironia o l'attacco polemico del poeta. I due versi conclusivi del c. 115 sono legati attraverso le allitterazioni delle nasali *m, n*, in modo che viene posto in risalto anche a livello fonico la grandezza della «minchia». Simili a questi due carmina troviamo il **c. 109** (di 6 versi) appartenente alla composizione disuguale 2 + 2 + 2, che tende a divenire 2 + 4 (2 + 2), dove ogni distico ha la sua autonomia: il primo rappresenta la promessa, il secondo il voto, il terzo il desiderio, però il desiderio è così legato al voto che il senso si avvicina, si uniscono il secondo e il terzo distico, attraverso la costruzione sintattica della frase.

prospettiva futura *posthac* ripreso subito dal futuro *erunt*: la dimensione è legata al passato e al futuro, escludendo il presente. Il gioco retorico e parodico viene enfatizzato nel c. 24 da un'altra ripetizione nei vv. 5, 8 (*isti, cui*, variato in *huic* al v. 8²⁹⁸): *neque servus est neque arca* e nel v. 10 (in cui i termini vengono ripetuti, ma variati nella loro posizione metrica e nella struttura morfologica): *nec servum tamen ille habet neque arcam*. Le ripetizioni, pertanto, creano un legame intertestuale tra carmi che condividono un soggetto comune: Giovenzio si fa sedurre facilmente da chicchessia e ne evidenziano l'aspetto denigratorio. Questo stesso gioco allusorio di ripetizione di concetti tra un carme e l'altro è presente anche nel c. 30 al v. 9 (*ac tua dicta omnia factaque / ventos irrita ferre*) che viene richiamato lessicalmente e concettualmente nel c. 76, 8 (*haec a te dictaque factaque sunt*) e nel c. 70, 4 dove viene ripreso il tema della parole sparse al vento, come si è visto in precedenza²⁹⁹. Nel c. 30 l'abbraccio compositivo³⁰⁰ è creato attraverso la presenza del tema del ricordo (vv. 1-2 e 11-12): a *immemor* del v. 1 risponde *oblitus, meminit* e *meminerunt* del v. 11; il legame tra gli elementi compositivi è assicurato dall'anafora di *iam* (vv. 2 e 3) e dal ritorno di *facta* (v. 4) e al v. 11 *factaque*; l'allitterazione del v. 5 continua con discrezione le omofonie precedenti; la figura etimologica tra il v. 3 e 4: *fallere ... fallacum* pone in risalto l'errore.

Il c. 76, di 26 versi, oltre a presentare simmetrie intertestuali presenta molte ripetizioni interne: nel c. 76 Bardon riscontra una composizione enumerativa³⁰¹, infatti risulta formato da due parti: la prima (vv. 1-16), in cui il poeta si rivolge a se stesso, esortandosi a deporre l'amore (*longum subito deponere amorem*: v. 13) per Lesbia, indicata come *pestem perniciemque* (v. 20), la seconda (vv. 17-26), in cui il poeta rivolge una preghiera agli dei perché gli estirpino tale *taetrum hunc ... morbum* (v. 25). Nella prima parte appare un dibattito interiore tra il Catullo ragionevole e il Catullo travolto dalla passione d'amore, articolato attraverso il *Si* iniziale, il *Nam* del v. 7, il *Quare* del 10 e il *Quin* dell'11: un'articolazione retorica che mira a persuadere sull'inevitabilità del distacco, ponendo inizialmente la condizione del poeta come una condizione generale dell'uomo (*Si qua ... voluptas est homini*), in cui è forte l'antitesi tra la *voluptas* e la *sanctam fidem* violata (v. 3) e

²⁹⁸ Cambiamento determinato dall'argomentazione per cui il primo pronome determinativo è enfatizzato dal pronome relativo e *isti* rappresenta la lontananza da chi parla, come se Catullo lo indicasse a dito, mentre il passaggio all'*huic* risulta maggiormente enfatico.

²⁹⁹ Inoltre questo carme è evocativo del lessico dell'*amicitia*, Ross cit., pagg. 80-95, vedi *supra*, di cui è stata violata la *fides* e il *foedus*. Perciò richiama alla mente del lettore tutti quei carmi che lamentavano il tradimento di Lesbia. Il c. 30 riporta alla mente anche la famosa apostrofe di Arianna a Teseo (c. 64 vv. 132 ss), con cui si riscontrano diverse simmetrie lessicali. Dimostrazione ulteriore che l'amore come l'amicizia per Catullo rappresenta un sacro patto di alleanza.

³⁰⁰ Bardon, cit., pag. 53.

³⁰¹ Come si è visto, secondo Bardon, cit., pag. 51, la scarsità di strutture abbracciate negli epigrammi dipende dalla forma del distico, poiché la disparità dell'esametro e del pentametro richiede maggiormente la composizione enumerativa 6 + 2, inoltre il poeta che usi il distico è costretto a rinunciare alla ripresa integrale del primo verso nell'ultimo, poiché sarebbe possibile solo se i due versi avessero lunghezza metrica uguale. Gli endecasillabi infatti permettono una struttura del tipo 1 + 6 + 1, così come una del tipo 6 + 1.

il patto annullato (*nec foedere nullo* v. 3)³⁰². La condizione dell'animo del poeta, priva di ogni letizia, è enfatizzata attraverso l'iterazione del concetto al v. 6 (*ex hoc ingrato gaudia amore tibi*) e al v. 22. (*expulit ex omni pectore laetitia*) che crea un legame interno tra le due parti, accomunate dallo stato di Catullo, mostrando come pur in una struttura enumerativa il poeta non rinunci mai a quella abbracciata attraverso richiami interni³⁰³. Le interrogative retoriche dei vv. 10-12 ricevono risposta attraverso prima una condiscendenza da parte del lato razionale del poeta sulla difficoltà di accettare quanto viene chiesto (*Difficile est*, reiterato al v. 13 e 14) e poi l'esplicitazione dell'unica salvezza possibile (*Una salus haec est*, v. 15). «Plus l'on se rapproche de l'énergique, mais difficile résolution, plus indépendants sont les distiques les uns par rapport aux autres; le pentamètre vise à se libérer de l'hexamètre: le style participe à la tension affective»³⁰⁴. Nella seconda parte l'invocazione agli dei, iniziata e conclusa attraverso l'iterazione di *O di* (v. 17 e 26) fa parlare il cuore affranto del poeta e non il suo lato razionale (*me miserum*: v. 19; *quae mihi subrepens imos ut torpor in artus*: v. 21). Ulteriori richiami interni che abbracciano la composizione si riscontrano nell'atteggiamento del poeta sempre leale, caratterizzato dalla *fides: fidem ... foedere* (v. 3), *si vitam puriter egi* (v. 19) e dalla *pietas, pium* (v. 2), *misereri* (v. 17), *pietate mea* (v. 26); parallelismo con *variatio* lessicale tra due versi, il 13 (*longum subito deponere amorem*) e il 25 (*taetrum hunc deponere morbum*), in un climax ascendente che crea come un *fulmen in clausula*, rivelando la trasformazione di quell'amore che Catullo deve allontanare da sé, da lungo e intenso sentimento a funesto morbo³⁰⁵:

Siqua recordanti benefacta priora voluptas
 est homini, cum se cogitat esse **pium**,
 nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo
 divum ad fallendos numine abusum homines,
 multa parata manent in longa aetate, Catulle,
 ex hoc **ingrato** gaudia amore tibi.

³⁰² Si veda a proposito del lessico dell'alleanza politica Ross, cit., *supra*.

³⁰³ Secondo Bardon la ripetizione lessicale è caratteristica propria del distico elegiaco. Non mi sento, però, completamente in accordo con questa affermazione, perché si è più volte dimostrato come la ripetizione risulti un ricorso stilistico particolarmente amato da Catullo, soprattutto quando unito ad altri stilemi, allo scopo di enfatizzare il soggetto del carme.

³⁰⁴ Bardon, cit., pag. 52.

³⁰⁵ Bardon, *ibidem*, riscontra nei distici una più eclatante simmetria strutturale determinata dalla ripresa non solo di parole, ma anche di stessi suoni per accrescere l'unità delle parti. Una simmetria fonetica, attraverso l'uso delle allitterazioni unisce i tre distici del **c. 98**: *In te, si in quemquam, dici pote, putide Victi, / id quod verbosis dicitur et fatuis. / Ista cum lingua, si usus veniat tibi, possis / culos et crepidas lingere carpatinas. / Si nos omnino vis omnes perdere, Victi, / hiscas: omnino quod cupis efficies. Nel primo distico l'allitterazione della *p* (v. 1) a cui aggiungo il poliptoto di *dici...dicitur*; nel secondo distico l'allitterazione della *c*; nel terzo distico al v. 4 e al v. 5 la iterazione e la figura etimologica di *omnino omnes...omnino*.*

nam quaecumque homines bene cuiquam aut **dicere** possunt
aut **facere**, haec a te **dictaque factaque** sunt.
omnia quae **ingratae** perierunt credita menti.
quare iam te cur amplius excrucies?
quin tu animo offirmas atque istinc teque reducis,
et dis invitis desinis esse miser?
difficile est longum subito deponere **amorem**,
difficile est, verum hoc qua lubet efficias:
una salus haec est. Hoc est tibi pervincendum,
hoc facias, **sive id non pote sive pote**.
O di, si vestrum est **misereri**, aut si quibus umquam
extremam iam ipsa in morte tulistis opem,
me miserum aspiciate et, si vitam puriter egi,
eripite hanc pestem perniciemque **mihi**,
quae **mihi** subrepens imos ut torpor in artus
expulit ex omni pectore laetitias.
non iam illud quaero, contra me ut diligat illa,
aut, quod non potis est, esse pudica velit:
ipse valere opto et **taetrum** hunc deponere **morbum**.
O di, reddite mi hoc pro **pietate mea**.
(Catullo, c. 76)

Anche il **c. 60**, 1-3 viene ripreso lessicalmente e concettualmente nel c. 64, 154-156 (sempre a dimostrazione che la vicenda di Catullo coincide con quella di Arianna, per cui il personaggio mitico diventa trasposizione nel mito dello stato d'animo di sofferenza e di abbandono del poeta); il **c. 10**, 4 (*non sane illepidum neque invenustum*) ritorna nel c. 36, 17 (*si non illepidum neque invenustum est*) e la ripetizione della formula in questo caso potenzia l'invettiva contro agli *annales Volusi*, *cacata carta*, perché il poeta richiama il c. 10, in cui attribuiva la litote a una *scortillum*, il nuovo amore dell'amico Varo; nel **c. 42** ho riscontrato un'espressione ripetuta in chiasmo nei vv. 11-12, 19-20 e 23 («*Moecha putida, redde codicillos; / redde, putida moecha, codicillos*»), con *variatio Pudica et proba, redde codicillos*; inoltre si noti il parallelismo nella struttura morfologica tra il v. 14 e il 23 dove vengono ripresi gli stessi pronomi indefiniti, gli stessi comparativi e la stessa

forma verbale col verbo servile (14: *potest quid esse*, 23: *proficere amplius potestis*)³⁰⁶, e il parallelismo tra i versi 6 *persequamur eam, et reflagitemus* e 10 *Circumsistite eam et reflagitate*, con cambio parodico del pronome personale: prima si fa avanti il poeta con i versi e poi manda avanti i versi da soli; ancora parallelismi con chiasmi significativi tra i versi 1 e 2 *Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes*.

Del c. 42 si può riconoscere una struttura narrativa interrotta dall'esortazione agli endecasillabi:

Adeste, hendecasyllabi, quot estis (a) *esortazione agli endecasillabi*
 omnes undique, quotquot estis omnes. (a)

Iocum me putat esse moecha **turpis**, (b) *narratio*
 et negat mihi nostra reddituram (b)
 pugillaria, si pati potestis. (b)

Persequamur eam et **reflagitemus**. (c) *esortazione agli endecasillabi*

Quae sit, quaeritis? Illa, quam videtis (d) *narratio*
turpe incedere, mimice ac moleste (d)
 ridentem **catuli ore** Gallicani. (d)

Circumsistite eam, et **reflagitate**, (e) *esortazione agli endecasillabi*
'moecha putida, redde codicillos, (e)
redde putida moecha, codicillos! (e)

Non assis facis? O lutum, lupanar, (f) *narratio*

³⁰⁶ Si noti che i due versi sono disposti in maniera chiasmica: v. 14: verbo servile + pronome indefinito + verbo all'infinito; v. 23: verbo all'infinito + comparativo di maggioranza + verbo servile. Una clausola di rilievo sia perché la simmetria vede il ricorso sia all'indeterminazione che alla comparazione sia il richiamo intertestuale all'*excipit* del v. 5: (*si pati potestis*), dove il verbo servile e il suo infinito non presentano interposizioni lessicali. Uno stilema che mi pare accompagnare in modo enfatico l'argomentazione in climax del carne. Questa clausola con verbo servile presenta diverse occorrenze in Catullo: e.g. c. 5,4 (*soles occidere et redire possunt*) e 12 (*invidere possit*); c. 6, 3 (*nec tacere posses*); c. 10, 23 (*collocare posses*); c. 16, 9 (*incitare possunt*); c. 23, 4 (*comesse possunt*) e 23 (*inquinare posses*); c. 73, 2 (*fieri posse putare pium*); c. 76, 7 (*dicere possunt*); c. 96, 2 (*accidere...dolore potest*: di particolare enfasi perché in iperbato); c. 98, 3-4 (*possis /... .. lingere*: una resa diversa dalle precedenti in quanto l'infinito è posto in iperbato nel verso successivo in posizione centrale circondato da termini allitteranti: *culos et crepidas lingere carpantinas*); c. 107, 8 (*dicere quis poterit*: con inserimento del pronome indefinito come in c. 42, 14); c. 109, 3 (*promittere possit*); c. 116, 2 (*possem mittere Battiadae*). Ho riscontrato questo stilema anche in Callimaco ΕΙΣ ΔΙΑ v. 85 (ἔουκε δὲ τεκμήρασθαι). Si veda inoltre *infra* quanto osservato in riferimento a Leonardo Bruni.

aut si perditius potes quid esse. (f)

Sed non est tamen hoc satis putandum. (f)

Quod si non aliud potest ruborem (f)

ferreo **canis** exprimamus **ore**. (f)

Conclamate iterum altiore voce. (g)

esortazione agli endecasillabi

'**Moecha putide, redde codicillos**, (g)

redde, putida moecha, codicillos!' (g)

Sed nil **proficimus**, nihil movetur. (h)

narratio

Mutanda est ratio modusque vobis, (i)

esortazione agli endecasillabi

siquid **proficere** amplius potestis: (i)

'**pudica et proba, redde codicillos.**' (i)

Secondo Bardon³⁰⁷ la ripetizione dei termini lega questi elementi frammentati, ma, salvo la ripresa di *proficere* vv. 21(h)-23(i), non collega tra loro i passaggi della stessa natura (*narratio* o esortazioni): *turpis* (v. 3 b) - *turpe* (v. 8 d); *catuli ore* (v. 9 d) - *canis ... ore* (v. 17 f); *reflagitemus* (v. 6 c) - *reflagitate* (v. 10 e); *putida moecha redde codicillos* (v. 11 e 12 e, con una leggera variazione); i vv. 11-12 sono ripresi nei vv. 19-20 e 24: *redde codicillos* (i); la *pudica* del v. 24 richiama il *putida* dei vv. 11, 12, 19, 20. Mi sembra, invece, che il carne sia sapientemente orchestrato in modo da sviluppare un'argomentazione retorica in climax ascendente, come mostra la concorrenza di più ricorsi stilistici (indeterminazione, comparazione, ripetizione, diminuzione, effetti fonici quali allitterazione e chiasmo), volta a mostrare le fasi del tentativo persuasivo da parte di Catullo di farsi restituire i *pugillaria* (v. 5), diventati poi *codicillos* nei vv. 11, 19 e 24, attraverso un crescendo di insulti rivolti alla *moecha turpis* (v. 3)³⁰⁸, fino al cambio radicale nell'*excipit*, come un *fulmen in clausula*, per cui l'oratore di fronte al fallito tentativo di persuasione decide di cambiare il modo di approccio *Mutanda est ratio modusque vobis*, v. 22, volgendo gli insulti in complimenti. Ancora una volta le scelte stilistiche raggiungono l'obiettivo di esaltare l'effetto parodico.

³⁰⁷ Bardon, cit., pagg. 20-22.

³⁰⁸ Insulti accresciuti dalle perifrasi: *mimice ac moleste / ridentem catuli ore Gallicani* dei vv. 8-9 e *ruborem / ferreo canis exprimamus ore* dei vv. 16-17 e dai sinonimi *O lutum, lupanar* (v. 13) e dall'appellativo dispregiativo *moecha turpis* (v. 3), così da creare un intreccio strutturale anche nell'alternanza lessicale.

Nel **c. 45** invece l'accumulo di ripetizioni, comparazioni, diminuzioni, effetti fonici, nomi geografici, enfatizza il soggetto amoroso del carne: nei vv. 8-9 e 17-18 è presente un perfetto parallelismo attraverso la ripetizione della formula *Hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem*, oltre alla ripetizione del nome dei due amanti nello stesso verso nei vv. 1 (*Acmen Septimius*), 21 (*Unam Septimius misellus Acmen*) e 23 (*uno in Septimio fidelis Acme*); il **c. 49** è interessante perché presenta sia una ripetizione interna che una ripetizione intertestuale: i vv. 2-3 (*quot sunt quotque fuere ... / quotque post aliis erunt in annis*) sono chiara eco del c. 21, 2-3 (*quot aut fuerunt / aut sunt aut aliis erunt in annis*), e del **c. 24**, 2-3 (*sed quot aut fuerunt / aut posthac aliis erunt in annis*), con la differenza che l'anafora di *quot* anziché di *aut* serve a enfatizzare il superlativo relativo in *incipit* del componimento (*Disertissime Romuli nepotum*), eco che sembra voluta per creare un'allusione implicita al vero senso del carne, che non è pertanto di lode ma di eufemistica critica a Cicerone, come erano di invettiva i cc. 21 e 24, rivolti ai personaggi che cercavano di insidiare l'amato Giovenzio³⁰⁹. Una ripetizione interna si riscontra nei vv. 5-6 (*agit, pessimus omnium poeta / tanto pessimus omnium poeta*) dove la parola in *incipit* è variata, pur mantenendo lo stesso numero di sillabe, così come abbiamo *variatio*, antitesi e parallelismo nell'ultimo verso (*quanto tu optimus omnium patronus*) per esplicitare il paragone tra Cicerone e Catullo. Ancora una volta la ripetizione si associa alla comparazione e alla indeterminazione per creare l'effetto parodico, in questo caso allusorio: il carne sembra una velata e ironica risposta alle critiche mosse dall'oratore al circolo neoterico e alla poesia di Catullo.

Ho riscontrato un ulteriore interessante uso della ripetizione nel **c. 50**, dove sembra ancora essere messo in gioco l'intento allusorio: il v. 5 (*ludebat numero modo hoc modo illoc*), riprende chiaramente la clausola del c. 3, 9 (*sed circumsiliens modo huc modo illuc*), del resto il concetto di *ludus* su cui è incentrato il c. 50 è centrale anche nei carmi dedicati al passero di Lesbia (c. 2, 2: *quicum ludere* e v. 9: *Tecum ludere*); un altro richiamo intertestuale si riscontra nella rappresentazione dello stato del poeta colpito da *ardor* nel c. 2, 8 e da *furore* nel c. 50, 11, inoltre l'impossibilità di raggiungere la quiete con il sonno espresso nel v. 10 (*somnus tegetet quiete ocellos*), il desiderio di vedere la luce del v. 12 (*versarer cupiens videre lucem*) e il corpo giacente semimorto del v. 14 (*membra postquam semimortua lectulo iacebant*), sembrano eco della morte e del viaggio di morte del passero (c. 3, 3, 11 e 15). Ma soprattutto sagace mi sembra il gioco allusorio presente nella conclusione del c. 50, 18-21, in cui viene da chiedersi da che pena dovrebbe guardarsi l'amico Licinio, scagliata impietosamente da Nemese: la risposta sembra implicita dai richiami lessicali coi cc. 2 e 3, in cui il *passer* e la sua morte sarebbero espressione della

³⁰⁹ Del resto mi sembra che l'implicito legame tra i tre carmi evocherebbe anche il tipo di critica volta da Cicerone a Catullo: i *molliculi versiculi*.

sopraggiunta impotenza del poeta³¹⁰; nel **c. 52**, 1 e 4 (*quid est, Catulle, quid moraris emori?*) si noti la ripetizione dell'intera espressione, di particolare effetto fonico per l'anafora del pronome interrogativo e per l'assonanza / consonanza dei due verbi in *excipit* di verso; tutto il **c. 56** è intrecciato in un reticolo di ripetizioni lessicali, attraverso fitti giochi alliteranti: vv. 1 (*O rem ridiculam, Cato, et iocosam*) e 4 (*res est ridicula et nimis iocosa*)³¹¹; *geminatio* della sillaba iniziale in v. 3 (*Cato, Catullum*), v. 5 (*pupulum puella*),³¹² per creare un gioco allusorio e di attesa in climax fino al *fulmen in clausula* osceno; nel **c. 57**, 1 e 10 (*Pulcre convenit improbis cinaedis*), inoltre ancora una volta l'accumulo di espedienti stilistici raggiunge l'effetto di potenziare l'invettiva: la ripetizione, l'indeterminazione, la comparazione, la diminuzione, le frequenti allitterazioni, i chiasmi (v. 1: *Mamurrae pathicoque Caesarique*; v. 4: *urbana altera et illa Formiana*³¹³; v. 7: *uno in lecticulo erudituli ambo*), i parallelismi come al v. 6: *morbosi pariter, gemelli utrique*. Si noti, come si è visto, il richiamo intertestuale con il c. 16, 2 (*Aureli pathice et cinaede Furi*).

Di questo stesso tono è il **c. 29**: ricco di ripetizioni, comparazioni, indeterminazioni, allitterazioni (unitamente ad assonanze e omoteleuti: emblematico il v. 8), chiasmi (v. 17), nomi geografici che enfatizzano l'aspetto denigratorio. Si notino le ripetizioni interne del v. 1 (*Quis hoc potest... quis potest pati* con allitterazione); il v. 2, parentetico, (*nisi impudicus et vorax et aleo*) è ripreso nel v. 10 con la *variatio* di *nisi* in *es* che è assonante in *incipit* con *Eone* del verso successivo, una ripetizione questa caratterizzata dall'enumerazione, ripresa in tutto il carne (vv. 6, 8), oltre ai numerali che creano l'elenco di ciò che Mamurra ha dilapidato del patrimonio familiare (vv. 17-18); nei vv. 5 e 9 è ripetuta l'espressione *Cinaede Romule, haec videbis et feres?*; il v. 10 (*Eone nomine, imperator unice*) viene ripreso con *variatio* del secondo emistichio nel v. 23 (*Eone nomine, urbis o potissimei / socer generque*) in un climax ascendente; il v. 16 presenta un'anafora nei due emistichi con verbi alliteranti tra loro: *Parum expatrat an parum elluatus est?*

Negli epigrammi segnalo il netto gioco parodico e retorico del **c. 82**, attraverso la ripetizione dell'espressione *carius est oculis* (vv. 2, 3, 4) e l'anafora in poliptoto di *oculos* (vv. 1-4), la quale crea una sorta di struttura a cornice per la posizione del sostantivo che nell'esametro del primo distico e nel pentametro del secondo distico si trova nel primo emistichio del verso, mentre nei due pentametri è in *excipit* di verso, rivelandosi come parola chiave del carne, sicché l'effetto è la

³¹⁰ Si veda sull'identificazione erotica del *passer* con l'organo sessuale maschile l'interpretazione di Poliziano, *Miscellanea*, 1. 6, in *Opera* 1. 230-1. Per quanto riguarda il tema del *passer* connesso al *basium* si veda l'approfondimento bibliografico e interpretativo *infra*.

³¹¹ L'aggettivo *ridiculam* è ripreso da *Ride* al v. 3 in *incipit*, inoltre l'allitterazione della «r» e della «d»/«t» domina il primo emistichio di ogni verso, mentre l'allitterazione della «c» ne occupa il secondo.

³¹² Il v. 5 inoltre è dominato dall'allitterazione della «p» e della «d» nel primo emistichio che riprende il *ridicula* del verso precedente. Lettera «p» che poi viene ripresa nei versi successivi da *placet* (v. 6) e da *protelo* (v. 7).

³¹³ Chiasmi che presentano anche diversi giochi fonici al loro interno come le allitterazioni (*Mamurrae Caesari, urbana altera Formiana*), in quest'ultimo inoltre i due termini agli estremi sono assonanti e in omoteleuto, *morbosi pariter utrique*, e *uno in lecticulo erudituli ambo* dove è forte l'accostamento fonetico dei due termini a coppia (per cui secondo lo schema ABBA, A con A e B con B sono alliteranti e assonanti).

parodia di un carme d'amore³¹⁴; nel **c. 92** l'espressione *dispeream nisi amat* (v. 2) ripetuta con *variatio* in *dispeream nisi amo* (v. 4) crea, invece, un parallelismo tra i pentametri ed enfatizza il sentimento contrastante di odio e amore che nutre il poeta per Lesbia; di puro intento parodico è il **c. 94** poiché l'epigramma è composto da un solo distico, di cui l'esametro è dominato dalla ripetizione in chiasmo di *Mentula moechatur*. «*Moechatur mentula?*» e il pentametro chiude con il gioco allitterante e assonante di *olera olla legit*; il **c. 99**, dedicato a Giovenzio presenta una sapiente rete di ripetizioni, comparazioni, indeterminazioni, diminuzioni, per accrescere lo stato d'animo del poeta, e risulta simile nelle scelte stilistiche e lessicali ad altri carmi dedicati a Lesbia: un parallelismo a cornice, poiché l'espressione si trova all'inizio e alla fine del componimento con *variatio* degli attributi e del secondo termine di paragone: v. 2: *saviolum dulci dulcius ambrosia* e v. 14: *saviolum tristi tristius elleboro*, che crea un climax ascendente, oltre all'anafora / epifora in poliptoto di *Surripui* (v. 1), con cui si apre il carme e *surripiam* (v. 16) con cui si conclude, creando un'antitesi temporale tra i due momenti del bacio rubato; la ripetizione in chiasmo dell'espressione *tibi, dum* (v. 1 e v. 5 *dum tibi*); al v. 4 (*cruce*) in *excipit* viene richiamato attraverso la figura etimologica da *excruciare* (v. 12), eco del c. 85; il carme si conclude con una netta allitterazione della «p» alternata alla nasale *poenam ... proponis amori, / numquam iam posthac basia surripiam*; il **c. 103** presenta un'anafora in *incipit* di esametro e un'espressione ripetuta in *excipit* di pentametro, infatti ogni distico comincia con *Aut* e finisce con *saevus indomitus*, producendo un perfetto parallelismo, rafforzato anche dall'allitterazione della «d»; il **c. 112** di un solo distico, come il c. 94, esprime l'invettiva contro un personaggio dell'epoca utilizzando la ripetizione, che assume due obiettivi: quello di creare l'attesa e quella dell'esagerazione, espresse nel *fulmen in clausula* (*Multus homo es, Naso, ... multus homo est ... / ... Naso, multus es et pathicus*). Mi sembra rilevante il fatto che la presenza dell'appellativo denigratorio *pathicus* crei un legame intertestuale con gli altri due carmi dove esso è presente (i cc. 16, 2 e 57, 2): in tutti e tre l'attributo ricorre nel secondo verso, come se Catullo volesse creare un nesso tra i personaggi attaccati nei tre componimenti attraverso il ricorso agli stessi stilemi, forse perché Aurelio, Furio, Cesare, Mamurra e Nasone lo accusavano di essere poco virile (c. 16, 13: *male me marem putatis*).

I cosiddetti *carmina docta* (cc. 61-68) presentano diverse espressioni formulari, ma che spesso sono determinate dalla scelta del tipo di componimento (volto soprattutto a riprodurre un canto) o del soggetto: del resto sembrano corrispondere meno alla vita affettiva del poeta e appartenere a quell'alessandrinismo romano più prossimo ai modelli greci, come pare particolarmente evidente per la *Chioma di Berenice*, c. 66, di indiscussa ascendenza callimachea. Il **c. 61**, di cui non si può riscontrare una ripresa alla lettera di un modello greco, sembra contenere

³¹⁴ Si noti anche in questo caso l'accumulo di espedienti stilistici quali ripetizione, indeterminazione e comparazione per enfatizzare la parodia.

numerose allusioni, spesso di natura popolare, a dei fatti propriamente italici: nel v. 127 il binomio *fescennina iocatio*, probabilmente rimanda alla rappresentazione poetica di una festa di matrimonio. Bardon³¹⁵ suddivide il carme in parti per stabilire il tipo di composizione, che risulta essere: A vv. 1-75: invocazione all'imeneo; B vv. 76-120: canto davanti alla casa della fidanzata; C vv. 121-190: la *deductio* divisa in due momenti vv. 121-155 durante il tragitto e vv. 156-190 stazionamento davanti alla casa della sposa; D vv. 191-235: l'epitalamo (*allocutio sponsialis*). Nei vv. 1-75 si possono inoltre riconoscere due movimenti: vv. 1-45 ὕμνος κλητικός, vv. 46-75 lode dell'Imeneo. Il c. 61 segue perciò l'ordine della cerimonia che sta celebrando, infatti si può ritrovare una simmetria strutturale che cerca come risultato un equilibrio tra le parti: A: 75 versi, C: 70 versi; B 45 v., D: 45 v., e combinando la varietà: A-B: 75, 45; C-D: 70, 45. Essendo un epitalamio è ricchissimo di ripetizioni, tra le più eclatanti, nella stessa posizione metrica di fine strofa, segnalo: la formula in chiasmo *o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae* ai vv. 4-5, 39-40, 49-50, 59-60, variata in *Io Hymen Hymenae io, / io Hymen Hymenae* ai vv. 124-125, 144-145, 149-150, 154-155, 159-160, 164-165, 169-170, 174-175, 179-180, 184-185, 189-190, e la formula *Quis huic deo / comparier ausit?*³¹⁶ ai vv. 64-65, 69-70, 74-75, o *abit dies. / Prodeas, nova nupta* ai vv. 94-96, 100 (senza *abit dies*), 109-110, 119-120 e *Concubine, nuces da* ai vv. 135, 140; stessa formula anche per l'altro epitalamio, c. 62, però senza chiasmo: *Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!* (vv. 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 59, 67) frequenti inoltre in questo canto le anafore in poliptoto (come quella di *Hespera* ai vv. 20, 26 e 32 sempre in incipit di strofa). Il c. 62 s'ispira anch'esso a un originale greco: sono percepibili infatti echi di Saffo³¹⁷ (fr. 104 Lobel- Page: Ἐσπερε, πάντα φέρων ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ'Αὔωσ «Espero, tu che porti tutto ciò che la splendente Aurora disperse»)³¹⁸, inoltre l'epitalamio non sembra riferirsi a una precisa occasione, ma sembra emulare un rito di natura più greca che romana. Ci troviamo in accordo con Bardon nel riconoscere una struttura intrecciata, di perfetta rispondenza tra le parti, cosicché il risultato sembra davvero un contrasto tra *iuvenes* e *innuptae*, incorniciato dall'iterazione del verso finale di ogni strofa *Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!* (v. 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 59, 67), di ascendenza greca³¹⁹. Le fanciulle ricalcano il canto dei giovani secondo la tecnica amebea. Si evidenzieranno di seguito alcune simmetrie che ritengo importante non omettere: al canto degli *iuvenes* (vv. 1-5) risponde quello delle *innuptae* (vv. 6-10), a cui fa subito seguito ancora quello dei giovani (vv. 11-19), in cui gli

³¹⁵ Bardon, cit., pag. 28-29.

³¹⁶ Mi sembra di particolare interesse la ripetizione, che precede l'espressione formulare succitata, *at potest / te volente*, vv. 63-64 e 68-69 variata in *at queat / te volente* ai vv. 73-75 con climax ascendente.

³¹⁷ L. Perelli, «Il carme 62 di Catullo e Saffo», *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, XXVIII, 1950, pagg. 289-312; E. Fraenkel, «Vesper adest (Catullus LXII)», *Journal of Roman Studies*, XLV, 1955, pag. 1 ss; E. V. Mamorale, «Appunti e varietà letterarie», *Giornale italiano di Filologia*, XVII, 1964, pagg. 66-74.

³¹⁸ L'alternanza nel testo di *Vesper* e *Hesperus* dipende dalla mescolanza tra la forma latina e quella greca. Si veda per *Hesperus* Omero, *Il. XXII*, 318, Saffo, fr. 104 Lobel-Page.

³¹⁹ Cfr. Teocrito, 18, 58: Ὑμῆν ὦ Ὑμέναιε.

aequales si esortano l'un l'altro a rivolgere l'animo al canto che seguirà delle fanciulle per rispondere adeguatamente (*nunc animos saltem convertite vestros; / dicere iam incipient, iam respondere decebit*). E il canto che stanno preparando le *innuptae* è estremamente ricercato dal punto di vista fonico e retorico come mostra la ripetizione in poliptoto *meditata ... meditantur*, vv. 12-13, l'anafora in poliptoto di *mente ... mentes*, vv. 14-15, l'allitterazione della «m» dal v. 12 al 15, con *geminatio* della sillaba *me-* sempre negli stessi versi. L'artificio fonico enfatizza il contenuto. L'anafora di *Hesperie* (vv. 20, 26, 32) introduce una parte in cui il tema è chiarito dal parallelismo dei vv. 21-22 (*natam ... complexu avellere matris / complexu matris ... avellere natam*), che attraverso una struttura chiasmica pone l'attenzione sulla separazione forzata della figlia dal grembo della madre. Le due similitudini successive (vv. 39-59 *Ut flos ... secretus* e *Ut vidua ... vitis* in paragone a *sic virgo*, vv. 45 e 56) argomentano l'inevitabilità del matrimonio e quindi della perdita della verginità. Le due strofe sono sapientemente costruite attraverso una rete di simmetrie, così da porre come preferibile per la vergine il matrimonio, quando sia il momento giusto, *maturo tempore* (v. 57):

Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
 ignotus pecori, nullo convulsus aratro, 40
 quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber;
multi illum pueri, multae optavere puellae:
 idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; 45
cum castum amisit polluto corpore florem,
 nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.
 Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!

Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo,
 numquam se extollit, numquam mitem educat uvam, 50
 sed tenerum pronò deflectens pondere corpus
 iam iam contingit summum radice flagellum;
hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni:
 at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
multi illam agricolae, multi coluere iuveni: 55
sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit;

cum par conubium maturo tempore adepta est,

cara viro magis et minus est invisā parenti.

Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!

I vv. 39 e 49 presentano la stessa struttura sintattica e retorica, cosicché i due termini del confronto con la *virgo* sono posti anche in relazione tra di loro (*ut ... ut; flos ... secretus - vidua ... vitis*, in questo caso con inversione tra aggettivo e sostantivo, in una sorta di chiasmo a distanza; *in saeptis ... hortis in nudo ... arvo; nascitur ... nascitur*); l'iperbato e l'allitterazione (*saeptis secretus - vidua ... vitis*) marcano il contenuto: nel primo caso la segretezza della verginità, nel secondo la vedovanza. Inoltre, l'iterazione di *educat* (vv. 41 e 50) crea un parallelismo sulla differente crescita e maturazione da una parte dell'acerbo *flos* dall'altro della *vidua vitis*; non si può notare la simmetria dei vv. 51 e 52 a causa della lacuna dopo il verso 41. I vv. 42 e 44 (*multi illum pueri, nullae optavere puellae ... nulli illum pueri, nullae optavere puellae*) sono strutturalmente e retoricamente reiterati nei vv. 53-55 (*hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni ... multi illam agricolae, multi accoluere iuveni*), creando una struttura chiastica per l'inversione di *multi* e *nulli* (*multi ... nullae - nulli ... multi*): la variazione lessicale è determinata dai diversi quadretti rappresentativi. Un ulteriore parallelismo si riscontra tra il v. 45 e il 56 con la sola *variatio* dell'*excipit*, che segna le due diverse prospettive temporali (*dum cara suis est / dum inculta senescit*) e tra il v. 46 e il 57 dove troviamo reiterato *cum* e nella stessa sede metrica i due ablativi allitteranti e assonanti (*polluto corpore ... maturo tempore*: con un omoteleuto a distanza). La strofa conclusiva (vv. 60-67) è risolutiva dal punto di vista argomentativo: il matrimonio è inevitabile perché voluto dai genitori e la *patria potestas* e la dote passano così nelle mani del marito (v. 66: *qui genero sua iura simul cum dote dederunt*)³²⁰. Pertanto, ritengo che gli stilemi ricorrenti in questo carme richiamino le scelte adottate dal poeta nelle altre due sezioni del *liber*.

Nel c. 63 Catullo ha imitato un modello ellenistico con una certa fedeltà nell'insieme³²¹, e lo schema di composizione ricorda quello riscontrato per il c. 42: vv. 1-11: *narratio*; vv. 12-26: *oratio* (Attis al *vaga pecora*); vv. 27-49: *narratio*; vv. 50-73: *oratio* (monologo del pentimento); vv. 74-77: *narratio*; vv. 78-83: *oratio* (Cibele ai suoi leoni); vv. 84-90: *narratio*; vv. 91-93: preghiera finale a Cibele. Anche in questo caso Catullo ha alternato parti discorsive a parti narrative, così da creare una struttura compositiva abbracciata³²², come si vede dall'*oratio* dei vv. 12-26 che è

³²⁰ Per un approfondimento su questo tema si veda E. Cantarella, *L'ambiguo malanno*, 2016, pag. 171 ss: la donna «passava dalla famiglia originaria alla famiglia del marito, ove veniva a trovarsi sottoposta a un potere familiare (*manus*), nei contenuti e nell'estensione non molto diverso dalla *patria potestas* alla quale il matrimonio l'aveva sottratta», pag. 174.

³²¹ Per un'esplicazione delle fonti si veda Bardon, cit., pag. 30 e Della Corte, cit., pag. 298-299, nota al c. 63.

³²² Bardon, cit., pag. 31.

incorniciata da due narrazioni di cui l'una finisce vv. 6-11, e l'altra comincia vv. 27-34, incentrate sulla descrizione del delirio. La corrispondenza tra *narratio* e *oratio* non è calcolata con una precisione matematica: la prima *narratio* è composta da 11 versi; la prima *oratio* da 15 versi; e a seguire *n*³²³. 23 versi; *o.* 24 vv; *n.* 4 vv; *o.* 6 vv; *n.* 7 vv.; preghiera finale da 3 versi. Le ripetizioni nel c. 63 predominano proprio perché attraverso esse Catullo rappresenta al meglio la follia irrazionale di Attis, che lo porta all'atto dell'evirazione e quella successiva della presa di coscienza a cui segue uno sconforto funesto: l'anafora di *ubi* (vv. 21-25), di *patria* (vv. 50-55), di *ego* (vv. 62-71), di *ubi* e *iam iam* (v. 73), di *age* e *fac* (vv. 78-82), di *dea* (v. 90) e *alios age* (v. 93).

Perciò, si può riscontrare che nei carmi 61, 62, 63 e 66, dove Catullo segue, con qualche libertà, degli originali greci, soprattutto alessandrini, la composizione risulta chiara e di tipo enumerativo, a parte qualche restrizione per il c. 66. Cosa che non stupisce visto che gli alessandrini «s'ecartent volontiers des règles classiques et cherchent à surprendre leur lecteur et comme à le dérouter, ils n'oublient jamais le sujet qu'ils traitent pour d'inutiles digressions: l'accessoire reste subordonné à l'essentiel»³²⁴. Infatti presso gli alessandrini la composizione avanza in linea retta; gli inni di Callimaco, con l'apice emotiva e la discesa pacata che le succede, si ordinano in modo lirico, ma con ordine e chiarezza³²⁵. Bardon³²⁶ analizza il **c. 66** per confrontarne la struttura compositiva con quella dei precedenti carmi (1-60). Il poemetto si sviluppa seguendo due grandi movimenti: prima il dono (vv. 1-38), poi il lamento della chioma (vv. 39-94). Questa seconda parte segue limpidamente il movimento dei fatti e dei sentimenti: vv. 39-50, il ferro, con cui sono stati tagliati i capelli; vv. 51-64, l'avventura, Venere; vv. 65-68, il posto nel cielo; vv. 69-78, il rimpianto del passato, con una parentesi tra i vv. 71-74; vv. 79-88, le libagioni; vv. 89-94, preghiera a Berenice. Il tutto procede senza che il lettore possa percepire il travaglio artistico, tranne per i versi 71-74 dove è presente la parentesi. L'inserimento di una proposizione parentetica all'interno di un discorso è raramente presente nei carmi 1-60: soltanto nel 33 (vv. 3-4) e nel 44 (vv. 2-4), in entrambi i casi in posizione iniziale.

Nei carmi **64-68** Catullo maggiormente si libera del modello greco e la loro composizione appare più complessa degli altri. Il **c. 67** costituisce un'eccezione, poiché sembra ricollegarsi agli epigrammi greci che utilizzavano già prima di Catullo il dialogo e lo utilizzeranno ancora in seguito. Tuttavia Catullo rinnova questa forma facendo cominciare ogni replica con un esametro³²⁷. Inoltre, egli arricchisce il contenuto servendosi della *diffamatio* romana. Così il c. 67 di carattere più personale richiama i carmi del primo gruppo (cc. 1-60) e presenta una composizione di tipo

³²³ Indico con *n.* il termine *narratio* e con *o.* il termine *oratio*.

³²⁴ *Ibidem*, pag. 33.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Bardon, cit. pag. 26.

³²⁷ A differenza dell'*Anth. Pal.* V 100 (101), 266 (267).

enumerativo³²⁸: una prima parte, definita A, in cui inizia la conversazione e che vede prima il discorso di Catullo rivolto alla *ianua* (vv. 1-8), poi quello della porta stessa vv. 9-14; in una seconda parte, definita B, hanno luogo le repliche, prima quella di Catullo (vv. 15-16), poi quella della *ianua* (v. 17) e ancora Catullo (v. 18); successivamente ha inizio la terza parte in cui viene descritto lo scandalo a Verona da parte della porta stessa (vv. 19-28), a cui fa seguito il commento di Catullo (vv. 29-30), poi ricomincia la narrazione della *ianua* fino alla conclusione del carne (vv. 31-48). Pertanto, si può notare che dopo una prima parte di botta e risposta tra i due interlocutori, che assume il ritmo di una libera conversazione, segue il passaggio essenziale che è il racconto dello scandalo. Da qui deriva la sproporzione numerica della composizione: la parte A è composta di 14 versi, B di 4 e C di 31 versi, così come è sproporzionato il numero di versi pronunciati da Catullo (13) e quelli dalla porta (35), sproporzione determinata dalla loro importanza all'interno del componimento.

Il c. 64 ha suscitato diverse posizioni nell'individuazione della fonte greca e nell'attribuzione dell'originalità compositiva a Catullo, presupponendo una possibile *imitatio / contaminatio* di una o più fonti, o una traduzione dall'originale greco, come per il c. 66, la *Chionia di Berenice*, oppure come una creazione catulliana ispirata a varie fonti poetiche e mitografiche³²⁹. Secondo Bardon Catullo ha trasposto in latino molti mezzi di espressione alessandrini. «D'où les rencontres de détail: elles prouvent qu'il a agencé son poème sans imiter, ou, à plus forte raison, sans traduire une ou plusieurs oeuvres grecques. L'analyse de la composition renforce cette thèse, qui fait de c. 64 l'un des poèmes les plus originaux qu'ait écrits Catulle»³³⁰. L'inizio del poemetto (vv. 1-30) e la fine (vv. 384-408) si richiamano l'un l'altro, attraverso la ripetizione di *quondam* al v. 1 e al v. 382, che collega la conclusione al canto delle Parche. Infatti, benché la conclusione sia moralizzatrice mentre l'introduzione narrativa, ci sono diversi elementi che ne fanno una composizione abbracciata, infatti entrambe le parti richiamano i tempi antichi. L'inizio racconta gli eventi che hanno portato all'incontro tra Peleo e Teti, alla promessa di matrimonio fino alla celebrazione delle nozze, la fine riporta il canto delle Parche, che preannuncia agli sposi un destino fortunato³³¹. Nella parte centrale le vicende di Arianna e di Achille ricamate sulla coperta nuziale. Le nozze di Peleo e Teti hanno un duplice sviluppo: la festa nuziale e il canto delle Parche presenti tra gli invitati. La descrizione della festa è frammentata nei vv. 31-49 e 265-302; il suo ruolo è quello di incorniciare l'avventura di Arianna, evocando prima e dopo di essa la felicità che deriva da un'unione legittima e dalle promesse mantenute, in posizione antitetica rispetto all'abbandono e

³²⁸ Bardon, cit., pagg. 34-35.

³²⁹ Per una rassegna esaustiva della bibliografia afferente si veda Della Corte, a cura di, *Catullo. Poesie*, pagg. 303-304.

³³⁰ Bardon, cit., pag. 40-41 dove si sviluppa l'analisi della struttura abbracciata del carne.

³³¹ E aggiungo a quanto sottolineato da Bardon che la parte conclusiva riporta la riflessione sulla *pietas* dei tempi passati in cui dei e uomini vivevano in armonia, come illustrerò più avanti.

alle promesse vane della figlia di Minosse. Il canto delle Parche si può suddividere in tre parti: 1) presentazione, vv. 303-322; 2) il canto, vv. 323-383, che a sua volta si divide in a) augurio vv. 323-337, b) *narratio*, 338-352 + 353-365 c) augurio vv. 366-381; 3) riassunto, vv. 382-383. Questa ultima parte, che Bardon definisce come un riassunto, mi sembra più coerente considerarla sì una conclusione del canto, vista la ripetizione semantica di *cecinerunt* (v. 383) rispetto a, *coeperunt edere cantus* (v. 306), ma soprattutto una sezione di congiunzione tra il passato e il presente. In tale modo il poeta pone in maggior enfasi la differenza tra la *pietas* del passato, per cui le Parche e gli dei erano venerati, e la *spreta pietate* (v. 386) del presente. Per quanto riguarda l'episodio di Arianna, poi, appunto che l'*incipit* del v. 50 (*Haec vestis*) sembra mostrare a dito la coperta effigiata e concentrare l'attenzione sulle gesta rappresentate. Come nel successivo v. 384 il *Namque* del v. 52 richiama le espressioni precedenti (*priscis hominum ... figuris e heroum ... virtutes*) e introduce la fase narrativa illustrativa del tema (in questo caso la vicenda di Arianna, in quello successivo il rapporto tra uomini e dei). Anche il c. 64 segue, perciò, la composizione abbracciata, corroborata anche dalle ripetizioni di *Tum* ai vv. 19-21; *te* vv. 25, 28, 29; *non* vv. 39-41; *perfide*, vv. 132, 133; *gnatus* vv. 213, 215-16; *impia*, vv. 403, 403, per citarne alcuni, o dai parallelismi, quali per esempio ai vv. 36, 37, 96 (arricchito dal chiasmo); e l'iterazione, come un ritornello del canto, del verso *Currite ducentes tegmina, currite fusi* nei vv. 327, 333, 337, 342, 347, 352, 356, 361, 364, 365, 371, 375, 378, 381.

Considero di particolare efficacia la valorizzazione che Alfonso Traina³³² attribuisce alle strutture temporali fondate sull'antitesi tra il passato e il presente: il poemetto vede l'opposizione tra il passato dell'età eroica e il presente dell'età di Catullo. Il passato eroico a sua volta racchiude in sé una tripartizione temporale tra il passato, rappresentato dall'episodio di Teseo e Arianna, il presente da quello di Peleo e Teti e il futuro dalla nascita e vicenda di Achille. L'episodio di Arianna si tripartisce anch'esso nel passato, in cui l'azione di Minosse ha determinato l'arrivo di Teseo, nel presente, in cui il focus è su Arianna e nel futuro, in cui le azioni di Teseo ricadranno sul padre Egeo. Un'allusività presente in tutto il poemetto che fa percepire appunto Arianna come l'*alter ego* di Catullo, cosicché la vicenda personale viene trasposta dal piano umano a quello mitico.

Il c. 65 è costituito sintatticamente da una sola frase e la composizione non è chiara malgrado la semplicità del soggetto: Catullo si rivolge all'oratore Ortensio Ortalo, a cui confida il suo dolore per la morte recente del fratello, e gli annuncia l'invio di una sua composizione: *mitto / haec expressa tibi carmina Battiadae* (vv. 15-16). Versi in cui si coglie l'esercitazione poetica del poeta, imitatore-emulatore della poesia greca, secondo i dettami del maestro, Ortalo, presso il quale Catullo era venuto a studiare, probabilmente insieme ad altri poeti veronesi. La composizione del

³³² A. Traina, «Allusività catulliana», in *Poeti latini e neo latini. Note e saggi filologici*, Bologna, 1975, pag. 149.

carne vede svilupparsi nei primi 4 versi, in cui Catullo confida il suo dolore a Ortalo una subordinata concessiva (v. 1: *Etsi*) che viene lasciata in sospeso da una lunga parentesi (vv. 5-14), rivolta al fratello stesso, fino al verso 15 (*sed tamen*), dove appare la proposizione principale, che riprende il concetto espresso nei versi 1-4. Ma il carne non si conclude con la promessa dell'invio, richiamando in questo modo la composizione abbracciata tanto ricorrente nei carmi 1-60, poiché dal verso 19 al 24 prende spazio una similitudine preziosa, che mi pare la dimostrazione di un'esercitazione retorica da parte dell'allievo di fronte al maestro. Naturale conclusione come presentazione dell'opera che Ortalo riceverà. Sottolineo, poi, il richiamo intertestuale attraverso la ripetizione del verbo *alloquar* (v. 9) in poliptoto nel v. 4 del c. 101 (*alloquerer*), per cui sembra che sia instaurato un prosieguo della vicenda, infatti, se nel c. 65 Catullo disperatamente afferma di non poter parlare mai più col fratello prematuramente strappato alla vita, nel c. 101 il dialogo finalmente si instaura sulla tomba, con le sue mute ceneri. Ultima consolazione che resta al poeta. Tema che Ugo Foscolo ha ripreso nel suo carne *Dei sepolcri*, per cui il sepolcro non vince il nulla eterno a cui è destinata l'anima di chi muore, ma costituisce l'unico conforto per i viventi, che possono così piangere e parlare coi propri cari estinti: vv. 26-31 «Non vive ei forse anche sotterra, quando / gli sarà muta l'armonia del giorno, / se può destarla con soavi cure / nella mente de' suoi? Celeste è questa / corrispondenza d'amorosi sensi, / celeste dote è negli umani».

Anche il carne **68** tratta temi di carattere personale e si può riscontrare una perfetta composizione abbracciata³³³: dal v. 41 presenta un forte taglio tra il v. 41 e il 148 (*Hoc tibi ...* dove riappare il riferimento ad Allio e al dono del poeta, il suo carne), ma dal v. 41 al 148 si presenta tale struttura a intreccio: vv. 41-50 (Introduzione, che definiamo E); vv. 51-72 (Amori di Catullo, D); vv. 73-86 (Laodamia, C); vv. 87-90 (Troia, B); vv. 91-100 (Morte del fratello, A); vv. 101-104 (Troia, B¹); vv. 105-130 (Laodamia, C¹); vv. 131-140 (Amori di Catullo, D¹); vv. 141-148 (Conclusione). La simmetria tra le parti è perfetta, e coincide anche il numero di versi delle due sezioni dedicate a Laodamia e agli amori di Catullo: D, C, di 36 versi e C¹ D¹ di 36 versi. L'obiettivo è di creare proporzione tra forma e idee, perciò laddove alcune parti sembrano sproporzionate nel numero di versi rispetto alle corrispondenti, vengono equilibrate dalle altre. Tale simmetria tra forma e idee si può vedere nella sezione D, relativa agli amori di Catullo: i vv. 51-56, dove si descrivono gli amori dolorosi del poeta, di 6 versi, sono in corrispondenza antitetica concettualmente con i vv. 67-72, dove si parla dell'amore soddisfatto, anch'essi di 6 versi; nella parte centrale (vv. 57-65) di 10 versi si evoca il soccorso di Allio al poeta. Ma si riscontra una struttura intrecciata interna anche nella sezione di Laodamia C¹, dove per esemplificare lo schema si attribuiranno alle parti delle lettere minuscole: **a** vv. 105-108, Laodamia, 4 versi; **b** vv. 109-115,

³³³ Bardon, cit., pagg. 36-37. In questo caso Bardon non segue l'edizione del Mynors, Oxford University, 1958, che considera le parti 1-40 e 41-160 come un unico componimento, ma li divide in 68 e 68° come Della Corte, cit.

Similitudine di 9 versi; *a*¹ vv. 116-118, Laodamia, di 3 versi; *b*¹ vv. 119-128, similitudine, di 10 versi; *a*² vv. 129-130, Laodamia, di 2 versi. Ancora una volta le sezioni corrispondenti per tema si corrispondono anche per numero di versi. Mi sembra importante rilevare come la composizione abbracciata rispecchi perfettamente l'intreccio delle vicende del poeta, del fratello, di Laodamia, di Troia, poiché gli amori del poeta corrispondono in struttura e in contenuto agli amori di Laodamia, così come la morte prematura del fratello richiama le ingiuste morti della guerra di Troia e il luogo stesso dove il fratello fu sepolto, la Troade. Una composizione «embrassée» che sembra essere chiasmica dal punto di vista contenutistico, ma anche stilistico, come si può vedere nel v. 100 (*extremo terra aliena solo*) in riferimento a Troia, come terra di sepoltura del fratello come degli eroi greci e troiani e i vv. 131-132 (*digna lux mea ... nostrum ... gremium*), che segna il passaggio dalla condizione di Laodamia a quella del poeta. Ritengo che siano chiasmi significativi, poiché sanciscono anche retoricamente la relazione tra le vicende. Oltre a ciò la superiore occorrenza di chiasmi nelle sezioni dedicate alla vicenda amorosa di Catullo³³⁴ rispetto a quella di Laodamia³³⁵ istituisce un legame con i polimetri e gli epigrammi, dove lo stilema è ricorrente, e impreziosisce, nobilitandola a una dimensione epica, la vicenda amorosa del poeta, dato che il chiasmo è preziosismo stilistico molto frequente nella poesia epica esametrica, come si può riscontrare nell'epoca augustea, in particolare nell'opera virgiliana e ovidiana³³⁶. Inoltre, a rafforzare questa corrispondenza tra la vicenda di Catullo e quella di Laodamia i forti richiami intertestuali tra il c. 65, 8 (*ereptum nostris ... ex oculis*) e il v. 106 del c. 68 (*ereptum est vita dulcius atque anima coniugium*), e tra il c. 101, v. 6 (*heu miser indigne frater adempte mihi!*), dove l'inserimento dell'avverbio *indigne* conferisce più pathos all'epigramma, e i vv. 92-93 del c. 68 (*Ei misero frater adempte mihi! / Ei misero fratri iucundum lumen ademptum*) e il v. 20 del c. 68, *O misero frater adempte mihi*, oltre alla ripetizione interna tra v. 20 e 92. La morte del fratello unisce tematicamente e stilisticamente i tre carmi. Ripetizioni intertestuali che sono prova del fatto che questa sezione di carmi più lunghi richiami quella dei polimetri e degli epigrammi.

Anche la prima parte del c. 68, vv. 1-40, presenta una composizione abbracciata³³⁷: B vv. 1-14, rifiuto di scrivere da parte del poeta, di 14 versi, A vv. 15-30, la morte del fratello, di 16 versi; B¹ vv. 31-40, ancora rifiuto di scrivere, di 10 versi. I versi 15-30 presentano una suddivisione interna: *b* vv. 15-18, evocazione del passato, di 4 versi; *a* 19-26, la morte del fratello, di 8 versi; *b*

³³⁴ Si veda e.g. il v. 56 (*cessarent tristisque imbre madere*), v. 61 (*dulce viatori lasso ... levamen*), v. 64 (*aspirans aura secunda venit*), 66 *tale fuit nobis Allius auxilium* (con l'antitesi interna tra *nobis* e *Allius*), 70 *mollis candida diva pede*, 91 *nostro letum miserabile fratri*, 100 *extremo terra aliena solo*, 140 *omnivoli plurima furta Iovis*.

³³⁵ Si veda in particolare il v. 113: *certa Stymphalia monstra sagitta*.

³³⁶ Oltre al chiasmo un frequente stilema esametrico è l'intreccio verbale nel verso attraverso l'iperbato, come e.g. nei vv. 55, 59, 62.

³³⁷ Bardon, cit., pag. 37-38. Come si è già detto Bardon considera i vv. 1-40 una parte a sé stante, indicandola come c. 68.

vv. 27-30, condizione presente, di 4 versi. La composizione abbracciata si realizza questa volta anche tra le due parti del carme, perché gli elementi costitutivi si completano, trattando dello stesso soggetto, ovvero il sostegno offerto da un amico a Catullo innamorato. Infatti, la parte finale del c. 68 vv. 149-160, corrisponde in modo antitetico alla parte iniziale, dove il poeta si rifiuta di scrivere, creando una struttura a cornice che dimostrerebbe ciò che il poeta è riuscito a scrivere per ringraziare l'amico del soccorso ricevuto. Ma la prima parte è intrecciata anche alla seconda perché la vicenda di Allio addolorato per la perdita dell'amata moglie rievoca la vicenda di Laodamia, afflitta dallo stesso dolore. Inoltre, le numerose iterazioni interne costituiscono un'ulteriore prova di tale simmetria compositiva tra i due carmi: vv. 22-24 con vv. 94-96 *tecum una tota est nostra sepulta domus, / omnia tecum una perierunt gaudia nostra, / quae tuus in vita dulcis alebat amor*; oltre a quelle interne al verso, come nei versi 45, *dicam ... dicite* anafora in popliptoto, v. 68, *domum ... dominam* (figura etimologica, ripresa anche al v. 156), vv. 76-78, *eros ... eris*, vv. 88-90, *Troia ... Troia ... Troia*, v. 99, *Troia ... Troia*, vv. 108 e 117, *barathrum ... barathro*, v. 132 *lux mea* ripreso al v. 160 e la figura etimologica *viva vivere*. Tutto il carme, pertanto, intreccia e sovrappone le vicende dei tre attori: Allio, Catullo e Laodamia, così da creare una rete allusiva dell'eterna dialettica amore / dolore.

A fronte di quanto analizzato si può affermare che tra i carmi della seconda parte del *liber* i cc. 64, 65, 67, 68 sono quelli di maggiore espressione dell'arte compositiva catulliana riscontrabile già nei carmi delle altre sezioni, in cui si esprime l'originalità del suo stile al di là delle imitazioni dei carmi greci alessandrini. Ciò mette in luce le caratteristiche dell'alessandrinismo del I secolo a. C., secondo il quale i discepoli hanno superato i maestri. «Dans c. 1-60 la spontanéité de sa passion, impliquant la brièveté des poèmes, remédiait aux excès possibles de la complication. Mais, dans ces vastes oeuvres [...] il dispose d'assez de maîtrise de lui pour combiner [...] les procédés de composition relativement simples qui lui sont familiers»³³⁸, come in effetti si può riscontrare nella frequente occorrenza dei chiasmi nel c. 68.

Un tipo particolare di ripetizione molto frequente in tutto il *liber* consiste nell'anafora di un termine a cui segue una parola diversa all'interno dello stesso verso, così da creare un parallelismo interno³³⁹: c. 12, 6 *credis mihi? Crede Pollioni?*; c. 14, 3 *odissem te odio Vatiniano*³⁴⁰; c. 23, 10

³³⁸ *Ibidem*, pag. 46.

³³⁹ Segnalo due occorrenze di parallelismo interno anche nell'opera di Callimaco: nell'inno *EΙΣ ΔΗΛΙΟΝ*, v. 70 (φεῦγε μὲν Ἀρκαδίη, φεῦγε δ' ὄρος ἱερὸν Αὔγης) e in *EΙΣ ΛΟΥΤΡΑ ΤΗΣ ΠΑΛΛΑΔΟΣ*, v. 139 (σύν τ' εὐαγορία σύν τ' εὔμασι σύν τ' ὀλολυγαῖς): il primo esempio di Callimaco presenta l'anafora interna del verbo ma non rispetta la simmetria lessicale e strutturale che preferisce Catullo, mentre il secondo esempio manifesta un'attenta simmetria che la ripetizione della preposizione *σύν* realizza al fine di enfatizzare i sostantivi nello stesso caso esprimenti la gioia e le grida per l'arrivo di Atena: Callimaco si serve dell'enumerazione per rappresentare la scena di festa. In questo verso si ritrova una tecnica stilistica amata dal poeta latino.

³⁴⁰ Evidenzio che quando la parola in anafora è un verbo Catullo tende a ripeterla in poliptoto, come mostrano i cc. 12 e 14.

non facta impia, non dolos veneni, 16 sudor abest, abest saliva (di particolare rilievo perché anafora costituente un chiasmo); c. 24, 5 e 8 *neque servus est neque arca*; c. 29, 16 *parum expatrat an parum elluatus est*; c. 31, 1 *Paene insularum, Sirmio insularumque* (in questo caso il sostantivo in anafora è posposto); c. 58, 1 *Lesbia nostra, Lesbia illa*; c. 63, 50 *Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix*³⁴¹; c. 64, 68 *neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus, 83 funera Cecropiae nec funera portarentur* (con *variatio* del termine che segue l'anafora), 96 *quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum*³⁴²; c. 67, 1 *iucunda viro, iucunda parenti*. Dalle occorrenze riportate si può vedere che Catullo predilige la simmetria lessicale o sillabica nel verso in modo che i due emistichi del verso siano in perfetto parallelismo tra loro. Inoltre, ho riscontrato che tale tipo di ripetizione è assente negli epigrammi e quindi può essere intesa come un preziosismo neoterico.

d) Omoteleuto, poliptoto, figura etimologica e geminatio sillabica

Come ho già segnalato nella precedente analisi la ripetizione prende forma anche attraverso il ricorso a omoteleuti, poliptoti³⁴³ e financo figure etimologiche e *geminatio sillabica*³⁴⁴, poiché anch'essi manifestano l'insistenza su una sillaba, su una vocale, su una parola declinata nelle sue varie forme; in questo modo Catullo pone in particolare rilievo il concetto che vuole comunicare. La presenza di omoteleuti e poliptoti risulta molto frequente nella poesia catulliana e l'enfasi della parola viene accresciuta in modo particolare quando essa si trova in clausola di verso. In alcuni casi, come mostrerò, Catullo arriva anche a creare una sorta di rima e di rima al mezzo; dominante in tutto il *liber* il poliptoto dei pronomi personali, soprattutto per enfatizzare l'antitesi tra una persona e l'altra, per cui si declina in tutto il componimento il poliptoto per esempio di *ego* e quello di *tu*: si veda e.g. il c. 76 o il c. 15. Di particolare rilievo risulta l'antitesi creata tramite l'accostamento di due pronomi: e.g. c. 64, 149, 221 (*ego te*) così da enfatizzare ulteriormente il differente

³⁴¹ Questa ripetizione risulta particolarmente enfatica per l'anafora in poliptoto anche dell'aggettivo possessivo *mei / mea* e per l'omoteleuto dei due appellativi *creatrix / genetrix*,

³⁴² Rispetto agli altri versi questo presenta un cambiamento, poiché Catullo si è preoccupato che alla parola in anafora seguissero due termini, ma non che fossero anche con la stessa valenza morfologica come ha fatto negli altri casi: infatti qui il poeta inserisce un verbo *regis* nel primo emistichio al posto di un sostantivo che avrebbe prodotto un perfetto parallelismo anche morfologico tra i due emistichi del verso. Adozione simile si è prodotta in c. 68, 42: *iuverit aut quantis iuverit officiis*. La scelta però è giustificata dalla formula dell'invocazione, in questo caso rivolta a Venere, che tende ad elencare le azioni degli dei, inoltre è modellata su quella teocritea, che presenta infatti il verbo: Teocrito, 15, 100: δέσποινα ἢ Γολγώς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφιλήσας «signora, che prediligesti Golgi e l'Idalio».

³⁴³ Ritengo che da una parte il poliptoto (che risulta meno frequente rispetto all'omoteleuto) enfatizzi la singola parola portatrice di un particolare messaggio, dall'altra l'omoteleuto accresca il potenziale uditivo dei componenti (ulteriore prova della destinazione orale e non solo scritta del *liber*), associando il ritmo sillabico a quello fonetico (marcato dall'associazione con allitterazioni e assonanze), così che il componimento può risultare a seconda del tema trattato o una nenia romantica, come un soliloquio cantato, o una filastrocca parodica: in quest'ultimo caso è più efficace l'attacco al singolo personaggio o alla situazione lamentata. Come esempio si veda il c. 8 dominato sia dal poliptoto che dall'omoteleuto per marcare lo stato antitetico tra passato e presente e tra i sentimenti del poeta e quelli della sua *puella*.

³⁴⁴ Questo raddoppiamento sillabico interessa la sillaba iniziale di una parola quando essa è aperta, quando invece è chiusa interessa solo le prime due lettere, poiché la sillaba può essere chiusa tramite l'uso di consonanti diverse (e.g. *bestia bella*). Mi sembra opportuno segnalare che ho ritrovato un esempio di *geminatio* anche negli *Inni* di Callimaco ΕΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ, v. 176 (τετράγυον τέμνοιεν).

comportamento dei due attori in causa; c. 86, 1 (*multis, mihi*), 6 (*omnibus, una*); c. 91, 1 (*te mihi*); c. 99, 5 (*tibi me*).

–Il c. 1 presenta in clausola l’anafora in poliptoto di *libellum / libelli* (vv. 1 e 8), così che il tema del componimento acquisisce un particolare rilievo, rilievo rafforzato dall’omoteleuto *lepidum ... libellum ... expoliturum*, vv. 1-2 e *solebas ... nugas*, che esprime le caratteristiche dell’oggetto stesso; in antitesi al *libellum* sempre in clausola si trova l’omoteleuto *cartis ... laboriosis*, vv. 6-7, afferenti la poderosa opera di Cornelio Nepote.

–Il c. 2 offre nel verso 1 l’omoteleuto *deliciae meae puellae* che enfatizza attraverso il lessico neoterico l’affetto che lega Lesbia al passero, così come i due infiniti del verso successivo sono espressione del *ludus* in atto, infine di particolare rilievo l’omeottoto dei vv. 3-5 *adpetenti ... nitenti* (in clausola) che costituiscono una vera e propria rima dei due participi fortemente allitteranti con le altre parole dei versi stessi per l’accumulo di dentali e che legano insieme due concetti afferenti la stessa sfera semantica, quella del desiderio, *adpetenti* (v. 3) e *desiderio nitenti*, v. 5, una scelta stilistica che pertanto potrebbe essere allusiva della sovrapposizione di identità tra il *passer* e il poeta. Non mi sembra un caso che proprio nel successivo carme, dedicato all’epicedio del *passer*, sia presente la stessa rima grazie all’omoteleuto dei verbi all’imperfetto indicativo *amabat ... movebat ... pipiabat*³⁴⁵, vv. 5, 8 e 10, ancora una volta infatti la rima pone in rilievo le azioni del passero e il legame tra la donna e l’uccellino; notiamo poi ancora gli omoteleuti del v. 16 *male! O miselle*, e dei vv. 14-15 in clausola *devoratis /... abstulistis*, che insieme ai poliptoti *male ... malae*, 13, 14-15 *bella ... bellum*, e alla figura etimologica 11-12 *it ... iter ... redire*, pongono in enfasi la triste sorte del *passer*, mentre gli omeottoti finali *meae puellae / turgiduli ... ocelli*³⁴⁶, 17-18, riportano l’attenzione nuovamente sulla donna e sull’amore trasformato in dolore.

–Il c. 4 presenta a sua volta omoteleuti che pongono l’attenzione su passaggi chiave del componimento: 3-4 *natantis* e in clausola *trabis ... palmulis*, l’attenzione è volta al *phaselus*, ai suoi remi e alle sue vele, mentre nei vv. 8 *horridamque Thraciam*, 9 *Ponticum sinum* e 24 *limpidum lacum* in clausola, si osserva i luoghi dove si è spinto, infatti la rima dei vv. 15-16, *origine ... cacumine* accresce la fama che ha raggiunto per le sue gloriose imprese, e ancora l’omoteleuto della vocale *-a*, vv. 18-20, sembra

³⁴⁵ Si noti l’omeottoto anche tra vv. 5-6 che accentrano l’attenzione sui sentimenti di Lesbia verso il passero e che quindi sembrano creare una relazione con la coppia di verbi, *movebat / pipiabat*, legati alle reazioni di gioia dell’uccellino, determinate dal tanto amore della sua padrona.

³⁴⁶ L’omeottoto si ricollega a cornice con lo stesso dei vv. 3-4 *meae puellae / ... deliciae meae puellae*, per marcare l’intenso amore di Lesbia verso il suo passero.

riportare il movimento incessante del vascello; i poliptoti dei vv. 6-7 *negat ... negare*³⁴⁷ e v. 27 *Castor ... Castoris* pongono in rilievo una fama che non si può negare e che ora lo vede invecchiare offrendo omaggi ai protettori dei naviganti, Castore e Polluce; infine la *geminatio* della sillaba *-se*, 24-25, enfatizza la vecchiaia del vascello.

–Il c. 5 è dominato dalle ripetizioni lessicali e i poliptoti e gli omoteleuti potenziano questo stilema, così che Catullo raggiunge l'effetto desiderato di amplificare l'innumerevole quantità di baci: l'attenzione è volta verso l'esortazione all'azione, ad amare attraverso l'omoteleuto dei vv. 1-3 *Vivamus ... amemus / unius aestimemus* (rafforzato dall'allitterante e assonante coppia *senum severiorum*, con *geminatio* della sillaba iniziale che sembra riprodurre il pettegolezzo bisbigliato dei barbosi vecchi), oltre a quello della vocale *-a* del v. 6 (che mette in risalto *una* per indicare la fusione delle due anime anche nel sonno eterno) suono ripreso anche nei versi successivi e ancora l'omoteleuto della sillaba *-mus* dei vv. 10-11 (*fecerimus, conturbabimus, sciamus*) che ancora come nei primi versi focalizza l'attenzione sull'azione dei due amanti (che in questo caso si soffermeranno a contare i loro baci) e ritengo che l'anafora di *centum* nella parte centrale del carne (vv. 7-9) crei una sorta di rima significativa proprio perché viene ripetuto il numero; anche i poliptoti dei vv. 4-5 *occidere ... occidit* e 11 e 13, *sciamus ... sciat* fornisce la sensazione che il poeta voglia esortare la sua amata a prendere consapevolezza della natura effimera della vita, per poter godere appieno del loro amore.

–Nel c. 6, 3 l'omoteleuto del v. 3 *velles dicere ... tacere posses* serve ad amplificare il rilievo del chiasmo, così da insistere ironicamente sulla reale natura dell'amata di Flavio, espressa infatti nei due versi successivi, marcati anch'essi dall'omoteleuto della *-i*: *febricolosi / scorti ... fateri*, parodia ulteriormente potenziata nei vv. 10-11 *tremulique ... lecti / argutatio inambulatioque*³⁴⁸.

–Il c. 7 come il 5 per enfatizzare il numero di baci associa le ripetizioni lessicali all'indeterminazione, così da creare un climax nei vv. 1, 3, 7 e 9 e gli omoteleuti a coppia focalizzano l'attenzione sulla quantità immensa di baci: *magnus numerus*

³⁴⁷ Poliptoto rafforzato dal chiasmo in *enjambement*. Si noti che i versi 3-4 presentano in posizione incipitaria *neque e nequisse*, che non costituiscono né un poliptoto né una figura etimologica in quanto di nessuna afferenza morfologica, ma foneticamente si prefiggono il fine di riportare lo stesso suono in due versi successivi e di aumentare la superiorità del vascello rispetto alle altre imbarcazioni. Riscontriamo una scelta simile in c. 35, 15-16: *ignes e ignosco* in *incipit* di due versi successivi.

³⁴⁸ La scelta delle parole plurisillabiche alternate ai due bisillabi *quassa lecti* sembrano riprodurre il movimento ondulatorio e vibratorio del letto.

*Libyssae arenae / Lasarpiciferis ... Cyrenis / Iovis ... aestuosi /... Batti veteris*³⁴⁹
sacrum sepulcrum. Infine, anche la figura etimologica dei versi 1 *basiationes*, 9 *basia multa basiare* assolve alla stessa funzione degli omoteleuti e dei poliptoti di accentrare l'attenzione sul bacio.

–Il c. 8 risulta particolarmente significativo per l'uso di questi stilemi, la cui occorrenza sembra frutto di una raffinata ricercatezza retorica e fonica: gli omeottoti dei versi 4 e 7 *ducebat ... nolebat* costituenti una rima, sembrano rievocare quegli imperfetti in clausola del c. 3, 5 (*amabat*), 8 (*movebat*), 10 (*pipiabat*), ma entrambi i versi sono in perfetto parallelismo tra loro metrico e lessicale, poiché presentano altri due imperfetti nel primo emistichio nella stessa posizione metrica (*ventitabas*, v. 4 e *volebas*, v. 7), così come l'anafora di *puella*, sicché *ventitabas ... volebas* sembrano creare una sorta di rima interna: tali scelte pongono in rilievo l'antitesi del comportamento tra Catullo e la sua amata e l'opposizione temporale tra un passato felice e un presente doloroso³⁵⁰, rimarcata anche dal poliptoto dei vv. 7 e 9 *volebas ... volt* e *nolebat ... noli*. Dal punto di vista metrico interessante sembra anche il rilievo dato da Catullo al termine *invitam* (v. 13) e a *vita* (v. 15) in cui l'accento cade sulla penultima sillaba in entrambi i casi lunga, sicché il poeta accentra in clausola la vita di rifiuto e solitudine che resterà a Lesbia frutto del suo atteggiamento ostinatamente refrattario. Vita esplicita nelle successive interrogative contenenti una sequenza incalzante di verbi al tempo futuro, vv. 13-18, che presentano diversi omoteleuti rivolti ai due nuovi soggetti in causa, Lesbia e l'ipotetico futuro amante: *rogabit ... adibit* e *rogaberis ... videberis ... diceris, amabis ... basiabis ... mordebis*, nonché i poliptoti di *rogabit ... rogaberis* e di *quis* enfatizzanti le conseguenze che il comportamento sprezzante di Lesbia subirà, e che di conseguenza rendono ancora più efficace il poliptoto dei vv. 11, 12 e 19 *obdura ... obdurat ... obdura*, il quale sposta invece l'attenzione su Catullo marcando così notevolmente l'antitesi con Lesbia.

–Il c. 9 si declina attraverso un omoteleuto iniziale creando un parallelismo tra i due versi, 1-2, *omnibus e mei amicis / ... milibus trecentis*, per accentuare l'iperbole relativa al numero di amici del poeta, che pone al centro dell'affetto di Catullo Veranio, così come l'omoteleuto di *-um* nei vv. 8-10 e di *-us* sembra la risposta dei primi versi:

³⁴⁹ In questo caso sembra che l'omoteleuto formi un chiasmo: *-is / -i -i / -is*. Inoltre rilevo che il successivo binomio *sacrum sepulcrum* forma una coppia allitterante e assonante di forte impatto fonico.

³⁵⁰ Inoltre i due versi, 5-6, che il parallelismo incornicia presentano l'omoteleuto della vocale *-a* e il poliptoto *amata ... amabitur* che enfatizzano il passato felice. Ricontriamo lo stesso parallelismo dei vv. 4,7 nei vv. 14,16 anche se la rima risulta imperfetta per la variazione vocalica *nulla / bella*.

l'amicizia per Veranio rende il poeta il più fortunato degli uomini; l'omoteleuto del v. 5 esprime il gaudio provocato dal ritorno dell'amico.

–Nel c. 10 ho riscontrato diversi omoteleuti tra parole assonanti e allitteranti tra loro: v. 1 *Varus ... meus*, vv. 2-4 in *excipit* ed in *incipit*, *otiosum / scortillum*, e poi *illepidum ... invenustum*, nonché la ripetizione in *incipit* ed *excipit* di *visum*, che hanno la funzione di produrre un tono parodico, poiché evidenziano l'amicizia con Varo (espressa attraverso l'uso di un linguaggio neoterico) e l'incontro con questa *scortillum*; lo stesso tono parodico è rimarcato dalla rima tra *beatiorem ... cinediorem*, vv. 17, 24, parole plurisillabiche in *excipit*; un altro omoteleuto in *incipit* e *excipit* nei vv. 12-13 *irrumator / praetor* e la figura etimologica *collo ... collocare* del v. 23, che serve a porre in rilievo l'oggetto del dialogo: gli uomini da portantina (16 *ad lecticam hominis*); nel v. 31, *verum utrum*, evidenzio l'omoteleuto potenziato dall'assonanza del suono *u* dominante nel primo emistichio del verso e in *incipit* del verso successivo, *utor*: stilema che pone in risalto l'interrogativa retorica conclusiva del carme, espressione dell'irritazione creata in Catullo dall'insistenza della donna.

–Nel c. 11 ritengo che gli omoteleuti tendano a mettere in risalto i luoghi, accrescendo pertanto l'immagine iperbolica iniziale come preludio in climax del tradimento perpetrato da Lesbia ed espresso nei vv. 17 ss.: 5, 9 *molles ... Alpes* omoteleuto di particolare rilievo perché in clausola del primo verso di due strofe diverse; tra i vv. 2, 6, 12, 18 *Indos ... sagittiferosve Parthos ... Britannos ... trecentos*³⁵¹, inoltre sembra non casuale l'assonanza che mi pare costituire una sorta di rima tra i versi 14 e 22 *simul parati ... velut prati*, nella stessa posizione metrica, cioè nel secondo verso di due strofe diverse: omoteleuti laterali soprattutto di una funzione fonetica piuttosto che di un'enfasi contenutistica.

–Il c. 12 presenta un significativo omoteleuto nel v. 4 *te, inepte* (assonante con la clausola del v. 11 *remitte*³⁵²), che mette in relazione l'insulto al personaggio a cui è dedicato il carme e il motivo dell'attacco da parte di Catullo; un altro omoteleuto in clausola nei vv. 8, 9 *leporum ... facetiarum* (con cambiamento vocalico per creare assonanza con *ac*) crea l'antitesi tra i modi «neoterici» del fratello Pollione e quelli *invenusti* di Asinio Marrucino, inoltre segnalo negli ultimi versi (15-17) il poliptoto *Veranius ... Veraniolum*, in *incipit* e *Fabullus ... Fabullum*, in *excipit*, che marca l'opposizione tra lo stupido Asinio e gli amici Veranio e Fabullo ed esplica il motivo del carme: la restituzione di un fazzoletto caro al poeta perché dono di amicizia.

³⁵¹ Omoteleuto arricchito dalla *geminatio* della sillaba iniziale: *Sagas sagittiferosve*.

³⁵² Notiamo che a sua volta *remitte* è assonante e allitterante con il sostantivo che lo precede *linteum*.

–Nel c. **13** ho riscontrato un altro omeottoto in *excipit* e in *incipit* di due versi successivi, 3-4 *bonam atque magnam / cenam* che mette in evidenza il tema centrale del componimento: l’invito a cena, rimarcato anche dalla figura etimologica *cenabis* ... *Cenam ... cenabis*, 1, 4, 7, e dalla *geminatio* sillabica *olfacies ... faciant, Fabulle*, 13-14, enfaticamente l’esortazione ironica all’amico nel «farsi tutto naso» per odorare meglio l’unguento³⁵³.

–Nel c. **14** domina l’omoteleuto soprattutto della sillaba *-um* che sembra mettere al centro dell’attenzione l’*horribilem et sacrum libellum*, v. 12, donato a Catullo dall’amico Calvo, disprezzo manifestato da Catullo fin dall’inizio dalla figura etimologica *odissem te odio*: i vv. 8-9 offrono un omeottoto nel binomio *novum ac repertum*, suono *-um* che viene ripreso e ribaltato in *incipit* attraverso *munus*, poi i vv. 12-13 offrono due clausole in omeottoto (*libellum ... Catullum*), quest’ultimo preceduto dall’assonante *tuum*, e ancora nei versi 15 e 17 in clausola *dierum ... librariorum*.

–c. **14^b**, 1 *meorum ineptiarum* omeottoto in clausola.

–Gli omoteleuti del c. **15** servono a mettere in rilievo la paura di Catullo nell’affidare nelle mani di Aurelio il suo amato pupillo, per le attitudini perverse che questi ha manifestato con ragazzi di ogni genere, 10 *pueris bonis malisque*; concetto insistito anche attraverso la *geminatio* sillabica del v. 9 *metuo tuoque pene* (di particolare interesse perché unisce due parole attraverso la ripetizione dello stesso suono in *excipit* e in *incipit*) e quella del v. 13 *puto, pudenter*, enfaticamente il pudore richiesto, come rimarca anche la precedente ripetizione sillabica, vv. 12-13 *paratum hunc unum* tra clausola e inizio verso come nel c. 16, 4-5 *parum pudicum / nam castum*.

–Il c. **17** utilizza frequenti omoteleuti e i più insistenti, dato che interessano più parole successive, vanno a marcare i passaggi argomentativi del testo, ovvero laddove Catullo vuole evidenziare la caducità del ponte nel v. 3 (*axulis stantis in redivivis*) o nei vv. 21-22 (*audit /... sit —in anafora—... nescit*) la stupidità del suo concittadino, che per questo merita di cadere dal ponte traballante: vv. 23-25 (*prorum... stolidum ... veterum ... supinum animum*), mentre l’omoteleuto in *incipit* del v. 26 *ferream ... soleam* enfatizza la similitudine finale attraverso cui Catullo allude all’ottusità dell’uomo, associandolo indirettamente al mulo (*ferream ut soleam tenaci in voragine mula*, v. 26); infine la ripetizione di *puella* vv. 14-15 in *excipit* e *incipit* nella parte centrale del carme segna la causa dello scherno: la giovane sposa nel fiore dell’età è lasciata senza sorveglianza. Indubbiamente, la concentrazione degli omoteleuti nella

³⁵³ Carme ripreso da Marziale nell’epigramma VII, 94, *Vnguentum fuerat, quod onyx modo parua gerebat: / olfecit postquam Papyllus, ecce, garumst.*

parte conclusiva del componimento è volta ad accrescere l'invettiva contro il *municipem meum* (v. 8).

–Mi appare, poi, volutamente studiato, vista la duplice ripetizione nello stesso carme, l'omoteleuto del **c. 21** che produce una sorta di rima al mezzo potremmo dire «alla latina», perché il trocheo in *excipit* rima con l'altro trocheo in penultima sede del verso successivo: vv. 10-11 *esurīrē /... sitīrē discet*, sicché Catullo crea una correlazione tra i due verbi indicanti la fame e la sete, dove la parodia si associa all'invettiva tramite la figura etimologica *irrumatione ... irrumatus*, 8 e 13, che svela la minaccia del poeta.

–Un altro carme molto di effetto per accumulo di omoteleuti è il **c. 22**: nella prima parte dal v. 2 al 11 il ritmo sembra scandito proprio dalle stesse terminazioni, proprio laddove Catullo elenca le caratteristiche di Suffeno e dei suoi libri, sicché attraverso le ripetizioni sembra riprodurre la noia dello stile prolisso del poetastro, invece diminuiscono gli omoteleuti, per lo più omeottoti nella seconda parte più narrativa, mentre aumentano gli indefiniti e i comparativi e solo negli ultimi versi ritorna la ripetizione delle terminazioni, sotto forma maggiormente di omoteleuti, per ribadire che un tipo come Suffeno è troppo diffuso nella società letteraria dell'epoca: *2 venustus ... urbanus / ... versus*, 4-5 *milia ... plura / perscripta*, 6-8 *cartae regiae, novi libri / novi umbilici, lora rubra ... / derecta ... omnia aequata*, versi in cui ho riscontrato che l'omeottoto va a coppie lessicali (per lo più aggettivo e sostantivo), 10-11 *Suffenus unus caprimulgus ... rursus*, 20-21 *Suus ... attributus ... / ... videmus*³⁵⁴.

–Il **c. 23** che è ricco di enumerazioni affianca ad esse anche diversi omoteleuti, sicché l'effetto rimico molto spiccato crea una sorta di filastrocca parodica: v. 14 *sole et frigore et esuritione*, dove la *-e* non solo è terminante, ma produce anche un gioco assonante nel verso per l'insistenza del suono vocalico *-o*; vv. 16-17 (*salīvā / ... mala pituītā*) omoteleuto con ancora un trocheo in rilievo tra *excipit* e penultima sede del verso; v. 18 (*munditiem ... mundiozem*: binomio che costituisce anche una figura etimologica); vv. 19-20 (*salillo ... / ... toto ... anno*), vv. 24-26 (*Furi / noli ... parvi / ... precari*) e un omoteleuto interno (*spernere ... putare*: seppure sia meno significativo data la diversa coniugazione dell'infinito): tanto che Catullo sapientemente crea un chiasmo fonetico per la similarità delle desinenze: *noli spernere nec putare parvi* (v. 25). Gli omoteleuti e la figura etimologica del c. 236 raggiungono l'obiettivo di offrire una sagace parodia della tirchieria di Furio, celandola sotto la maschera della pulizia.

³⁵⁴ Si noti anche l'assonanza e consonanza del 18 *Nimirum ... fallimur*, gioco fonico che ho dimostrato essere frequente in Catullo.

–Gli omoteleuti del c. **24** creano una relazione tra la giovinezza e la bellezza di Giovenzio e la sua unicità nel passato e nel futuro: 1-2 *Iuventiorum / ... non horum*, 2-3 *fuerunt / ... erunt*.

–Il c. **25** è scandito da allitterazione, assonanze e omoteleuti, che enfatizzano nella prima parte del carne, vv. 1-5, e nell'ultima, vv. 10-13, l'effeminatezza di Tallo e sembrano riprodurre la danza femminile, così che la parodia viene intensificata: la ripetizione della *-a* nei versi 2 e 4 e della *-o* nel v. 3: il v. 2 presenta un secondo emistichio con l'omeottoto *medullula vel imula oricilla*, così come il v. 3 offre *languido ... araneoso* e il 4 *turbida ... procella* (entrambe le occorrenze dei due versi sono in iperbato), suono *-a* ripreso in *incipit* nel v. 5 *cum diva*, verso che presenta anche in clausola una significativa *geminatio* della sillaba iniziale di due verbi assonanti e consonanti tra loro, anzi quasi paronomastici: *ostendit oscitantes*³⁵⁵. I versi 6-9, in cui si trova il motivo della scrittura poetica, ovvero la restituzione del mantello, del fazzolletto e dei panni ricamati³⁵⁶, sembrano a cornice attraverso la ripetizione in *incipit*, v. 6, e in *excipit*, v. 9, di *remitte* in omoteleuto, assonante e allitterante con *inepte* in *incipit* del v. 8: al loro interno la ripetizione delle terminazioni *pallium ... meum / ... sudariumque Saetabum catagraphosque Thynos / ... avita /... reglutina*. Negli ultimi versi ho riscontrato: v. 10 (*laneum latusculum manusque*: omeottoto e assonanza dei suoni *-a* e *-u*) e una sorta di rima al mezzo creata attraverso non un omoteleuto perfetto ma un'allitterazione e un'assonanza *mollicellas / ... flagella*, vv. 10-11, stilema fonetico che si ritrova anche nei vv. 11-12 *conscribillent /... et insolenter* e nei vv. 12-13 dove le due clausole sono fortemente allitteranti e assonanti tra loro: *minuta magno* e *vesaniente vento*.

–Nel c. **26** l'omoteleuto è dominante in tutti i versi ad eccezione del v. 4, in cui è dato spazio solo al numerale, con lo scopo di porre in risalto la metafora del vento che colpisce la sua *villula*, esplicita appunto nel v. 4, ovvero l'ipoteca: *Furi ... Austri /... Favoni / ... saevi, ... villula nostra ... / ... opposita, Borae ... Aupheliotae, horribilem ... pestilentem*.

³⁵⁵ Segnalo anche la clausola plurisillabica che si aggiunge agli altri stilemi indicati.

³⁵⁶ Rispettivamente il *pallium*, il *sudarium* e i *catagraphos Thynos*, vv. 6-7: sottolineo che questo carne richiama in termini di licenziosità e sagacia parodica i cc. 12 e 42, tutti e tre con tema centrale la restituzione di un oggetto appartenente al poeta.

–Il c. **27** presenta diversi omoteleuti della *-i*, di *-es*, di *-ae*, di *-us*, e un poliptoto tra aggettivo di grado positivo e il suo comparativo al v. 4 *ebrioso ebriosioris*³⁵⁷, sicché viene focalizzata l’attenzione sul vino da mescere in abbondanza.

–Il c. **28**³⁵⁸ è dominato dalla ripetizione della terminazione *-is* prevalentemente in clausola che sembra focalizzare l’attenzione sui compagni di Pisone, come sottolineato dalla *geminatio sillabica* di *-co* (*comites cohors*: v. 1), e sulle loro azioni: v. 1 *Pisonis ... inanis*, v. 2 *aptis sarcinulis et expeditis*, vv. 4-5 *geritis? Satisne ... / vappa frigoraque ... tulistis* (si noti anche l’omeottoto di *-a*), vv. 10-11 in *excipit irrumasti* che sembra richiamare *ista* invertendone l’ordine, v. 11 *pari fuistis* in omoteleuto con il v. 13 *farti estis*; inoltre segnalo il poliptoto di *lucelli ... lucello* nei versi 6 e 8 che richiama foneticamente in clausola il v. 3 *Fabulle*, così che Catullo sembra istituire una connessione tra Fabullo e il piccolo guadagno; nei versi conclusivi (vv.14-15) oltre all’omeottoto allitterante (*mala multa ... opprobria*) riporto il poliptoto assonante e allitterante (*di deaeque / dent*) che accentua l’invettiva attraverso la maledizione.

–Il c. **29** è dominato dalle ripetizioni lessicali e di intere espressioni che enfatizzano l’invettiva a Mamurra, ai fini della presente analisi indico in particolare il v. 8 (*albulus columbus aut Cydonius* omeottoto con netta allitterazione e assonanza) e la rima della vocale *-a* in *excipit* la quale mi pare ingigantire l’esaltazione della fama in tutto l’*imperium* di Mamurra ovvero della *diffututa Mentula*, attraverso un rovesciamento parodico del concetto stesso.

–Il c. **30** mostra chiaramente come poliptoti e omoteleuti assumano la funzione di intensificare il pathos e trasmettere lo stato d’animo del poeta: ho rilevato che le assonanze in clausola creano un legame concettuale tra le parole: tra il v. 3 e il 7 *perfidie* si connette a *inique* <*me*>³⁵⁹, enfatizzante la violazione della *fides*, e tra il 4 l’8 viene instaurato un richiamo dei due verbi: *placent / ... forent*, quest’ultimo particolarmente significativo in quanto trocheo finale che sembra costituire una sorta di rima, sicché l’accento viene posto sull’antitesi tra i *facta impia* del v. 4³⁶⁰ e i *tuta omnia* del v. 8. Tuttavia, acquisiscono un particolare rilievo per la loro ricorrenza anche le ripetizioni interne: l’omeottoto dell’infinito *prodere ... fallere* (v. 3) e *tradere*, v. 7, incalzante

³⁵⁷ Ritengo che Catullo accostando i due aggettivi, uno di grado positivo e l’altro comparativo (*ebrioso ebriosioris*), ne amplifichi il significato attraverso il polisillabismo, producendo una sorta di climax ascendente.

³⁵⁸ Un ritmo rimico molto simile si può riscontrare nel c. 37.

³⁵⁹ A questi si aggiunga in omeottoto il vocativo *dure* del v. 2 in posizione centrale del verso e allitterante con *dulcis* per enfatizzare l’antitesi tra il comportamento di Catullo e quello fedifrago di Alfeno.

³⁶⁰ Verso significativo anche per gli omeottoti a coppia *facta impia fallacum hominum* e le allitterazioni che accentuano la gravità del tradimento dell’*amicitia*. Omeottoto che si evolve nel carne in un climax attraverso i *tuta omnia* del v. 8 e i *tua dicta omnia factaque ... irrita* del v. 9 per marcare la vanità delle promesse dell’amico.

enumerazione del tradimento, oltre alla figura etimologica *fallere ... fallacum* dei versi 3 e 5 e la *geminatio* sillabica di *facta fallacum* del v. 5; i vv. 1-2 *unanimis* e *dulcis*, così come *tui ... amicali*, hanno il fine di evidenziare il concetto opposto cioè l'amicizia e marcare l'indifferenza di Alfeno verso di essa; l'omoteleuto dei vv. 4-5 (*caelicolis ... negligis ... deseris in malis*) viene ripreso nel v. 9 (*retrahis*) e nella clausola del v. 10 (*sinis*), così da marcare le azioni di Alfeno; il v. 6 *faciant ... habeant* sembra trasporre la condizione del poeta su un piano universale ovvero il tradimento della *fides* coinvolge ogni uomo; infine come non notare la figura etimologica e il poliptoto in *excipit* nei versi 3 *perfide*, 6 *fidem*, 11 *Fides*, che non sembra casuale vista la loro occorrenza ogni 3 versi per accentuare il campo semantico dell'*amicitia*³⁶¹ dimenticata come afferma il poliptoto *meminerunt, meminit* (v. 11) in antitesi con *oblitus es* (v. 11); la figura etimologica del v. 12 *facti faciet* conclude il componimento con l'auspicata punizione divina.

–Anche il c. 31 presenta ripetizioni lessicali e omoteleuti di particolare rilievo, soprattutto quando in clausola, poiché sembrano creare vere e proprie rime³⁶²: il v. 2 *līquēntībūs stāgnīs* rima con il v. 11 *lābōrībūs stāgnīs*³⁶³ e nella parte centrale del componimento ho riscontrato una ripresa dell'omoteleuto *-us* e *-is*, (*solutis est beatius curis*, v. 7) assonante con i due versi sopraccitati, sicché il poeta lega alle acque della sua patria il sollievo dalle preoccupazioni; l'omoteleuto dei vv. 4 *inviso*, 6 *tuto*, 8 *peregrino*, 10 *lecto* enfatizza il desiderio del ritorno a Sirmione dopo una lunga lontananza, rimarcato dallo spondeo finale (*inviso* e *peregrino*), costituenti una sorta di rima assonante, che ritrovo anche nei vv. 9 *nostrum* e 14 *cachinnorum*, assonanti e allitteranti; poi, l'omeototo interno con la stessa quantità sillabica tra i vv. 9 e 10 (*venīmūs* e *acquiescīmūs*) e il poliptoto dei vv. 12-13, *gaude / gaudete*, manifestano il gaudio del poeta e della stessa terra per l'arrivo e il desiderato riposo.

–Del c. 35 mi sembrano di particolare interesse i versi 12-16 per la sapiente costruzione omoteleutica creata da Catullo: la clausola del v. 12 (*impotente amore*: binomio allitterante e assonante) viene ripresa nel v. 13 (*tempore*)³⁶⁴ e lo stesso v. 13 si conclude con *incohatam*, desinenza ripresa nel v. 14 (*dominam*), che a sua volta si ritrova

³⁶¹ Cfr. Ross, cit., *supra*.

³⁶² Chiaramente la rima perde di efficacia data la lontananza dei due versi, ciononostante ritengo che Catullo abbia voluto istituire un allusivo richiamo tra i due concetti, non casualmente: è tra le limpide acque di Sirmione che Catullo depone i suoi affanni.

³⁶³ Si noti anche il c. 55, 15-16 dove le due parole trocaiche *ēdē* in *excipit* e *crēdē* penultimo elemento della clausola sembrano creare una sorta di rima al mezzo.

³⁶⁴ Anche se non è ripresa la stessa quantità: *āmōrē* e *tēmpōrē*.

nell'*excipit* del v. 15 (*medullam*)³⁶⁵, poi la clausola del v. 14 (*misellae*) risulta assonante e allitterante con quella del v. 16 (*puella*: termine in anafora nel v. 8). Tutto ciò unitamente all'omeottoto iniziale *tenero, meo ... Caecilio* (vv. 1-2) e la *geminatio* sillabica *velim ... Veronam veniat* (vv. 2-3)³⁶⁶ pongono l'attenzione sull'affetto del poeta verso l'amico che vorrebbe a sé vicino e che una *puella* innamorata trattiene tra le sue braccia.

–Il c. **39** che ha intento parodico ruota intorno alla parola chiave *dens*, ripetuta in poliptoto (vv. 1, 14, 19, 20) e attraverso la figura etimologica *dentatus* (v. 12), affiancata dalla ripetizione del verbo *renidere* anch'esso in poliptoto nell'ultima occorrenza (vv. 2, 4, 6, 7, 15), inoltre gli omoteleuti enfatizzano l'attacco denigratorio: l'*excipit* del v. 1 (*habet dentes*) non solo è ripreso nel v. 14 *lavit dentes*³⁶⁷, ma produce un gioco fonico allitterante e assonante con il v. 2 (*ventum est*), che a sua volta è in omoteleuto con *fletum* (v. 3) e con il v. 6 (*ubicumque est*: data la sinalefe); la ripetizione lessicale in clausola del v. 16 *nulla est* e del v. 20 *dens est* fa risaltare l'insulto accresciuto dalla presenza dei comparativi e del poliptoto *inepto ... ineptior* (v. 16); poi gli omoteleuti dei vv. 3 *fletum*, 7 *morbum*, 8 *urbanum*, 9 *monendum* amplificano l'*inurbanitas* di Egnazio; i vv. 10-13 sono dominati dall'omoteleuto in *-us urbanus ... Sabinus... Etruscus ... Lanuvinus ... dentatus ... Transpadanus e Tiburs* del v. 10 in clausola risulta assonante e allitterante con gli altri termini al fine di universalizzare la mancanza di *urbanitas*: Egnazio o chiunque altro ridendo sguaiatamente mostra di non avere la grazia necessaria per vivere in società.

–Poliptoti e omoteleuti enfatizzano pertanto la parodia, come ho potuto riscontrare anche nel c. **42**, che tramite le ripetizioni lessicali sembra uno stornello con lo scopo di ridicolizzare la *moecha* la quale non ha restituito a Catullo i suoi bigliettini: infatti, la rima dei due endecasillabi che si rivolgono alla *moecha putida* risulta baciata e funge da ritornello (vv. 11-12 e 19-20)³⁶⁸:

«moecha putida, redde codicillos,

³⁶⁵ I due *excipit* potrebbero presentare una rima assonante in quanto entrambi spondei.

³⁶⁶ Il componimento presenta anche la *geminatio* in iperbato dell'ultimo verso *Magna ... Mater* (v. 18), creando così una sorta di allusivo legame tra Verona e il titolo del poema di Cecilio *Magna Mater*, così che Catullo sembra attribuire l'appellativo di *Magna Mater* alla sua città natale.

³⁶⁷ Identità lessicale e metrica, in quanto clausola spondaica, e omoteleuto, che riscontriamo anche tra il v. 13 *atingam* e 19 *gingivam*.

³⁶⁸ All'interno del ritornello segnalò gli omeottoti dati dalle ripetizioni lessicali, per cui risulta molto efficace il gioco fonetico e quindi ancora più parodica la cantilena.

redde, putida moecha, codicillos!»³⁶⁹

Immediatamente prima del primo ritornello (vv. 11-12) evidenzio due versi che sembrano rimati tra loro in quanto entrambi trochei, il 8 (*molestē*) e il 10 *reflagitate*³⁷⁰ così come prima del secondo ritornello, vv. 19-20, il v. 17 *ore* e il 18 *voce* (assonanti tra loro); l'altro omoteleuto dominante il carme è quello in *-is* in parole che presentano terminazione trocaica, v. 1 *estis*, in anafora nel v. 2, v. 3 *turpis*, v. 5 *potestis*, v. 7 *videtis*, v. 23 *potestis*. Significativa mi sembra anche l'anafora in poliptoto del verbo *possum* v. 5 e 23 *potestis*, 14 e 16 *potest* cosicché il carme pare incentrato sulla possibilità che questa donnaccia restituisca al poeta i suoi *codicillos* attraverso la mediazione degli endecasillabi.

–Ho rilevato lo stesso effetto da stornello parodico nel c. 43 dominato dall'omoteleuto della *-e*, della *-o*, di *-is* e della *-a*, marcato dal ritmo dell'anafora di *nec*, sicché si comprende che la funzione effettiva del componimento è di mettere in ridicolo l'amante del *decoctoris Formiani*, così da screditare per riflesso quel già disprezzato Mamurra del c. 29³⁷¹.

–Il c. 44 gioca su ripetizioni lessicali, omoteleuti e poliptoti per enfatizzare il malanno che ha procurato a Catullo una tosse fastidiosa, *frequens tussis* (v. 13), parola chiave del carme in anafora in poliptoto in clausola nei vv. 7 e 19 (*tussim*), 13 *tussis*, oltre alla *gravedo*, al raffreddamento, anch'essa in poliptoto nei vv. 13 *gravedo* e 19 *gravedinem*, a cui si associa la figura etimologica del freddo che ha causato l'infreddatura del poeta, v. 13 *frigida*, v. 20 *frigus*; gli altri poliptoti mettono in risalto il potere sabino del poeta o quello di Tivoli (vv. 1-5) e di Sestio, vv. 10, 19-20³⁷², sicché il poliptoto assume la funzione di amplificare il tema centrale del componimento: il malanno di Catullo è stato causato in realtà non da un'infreddatura ma dagli scritti di Sestio pieni di veleno e di pestilenza, tanto da «contagiare» lo stesso poeta, sfortunato invitato. Segnalo inoltre l'omoteleuto e la ripetizione sillabica dello spondeo del v. 6 *libenter* e 8 *venter*, che crea

³⁶⁹ Seppure non sia questa la sede assegnata all'analisi del chiasmo, mi sembra opportuno sottolineare l'originale effetto fonico prodotto dall'intreccio delle parole ripetute in modo chiasmico, cosa che rappresenta una tipicità del ritornello.

³⁷⁰ Rispetto ai vv. 17-18 i vv. 8 e 10 sono separati da un verso con una clausola che risulta unica nel *liber* catulliano: nel v. 9 è ripetuto *ore* tra due termini in omeototo *catuli Gallicani*: sicché nel verso 9 ricorre *catuli ore* e nel v. 17 *canis ore*, entrambi i sintagmi sinonimici hanno lo scopo di ridicolizzare la sguaiata sfrontatezza della donna. Inoltre si noti l'omeototo del v. 10 *circumsistite ... reflagitate*, così come nel v. 18 *conclamate...altiore voce* e l'inversione vocalica che però crea lo stesso gioco assonantico nel v. 17 *ferreo...ore*. Impossibile non pensare che il risultato finale suscitasse il riso. Ricordo la riflessione di Della Corte, cit., pag. 269 in merito al c. 42: «Aniché ricorrere al pretore, come il diritto romano prescriveva, il creditore poteva fare una chiassata al fine di ottenere indietro il suo avere. A questa usanza si rifà scherzosamente Catullo».

³⁷¹ Anche il c. 41 riproduce l'effetto fonico dell'omoteleuto, pur non avendo lo stesso ritmo del 43.

³⁷² Un poliptoto che si mescola alla figura etimologica *Sestianus ... conviva* del v. 10.

una sorta di cornice focalizzando l'attenzione sull'invito a cena, accettato di buon grado dall'ignaro poeta, così come un richiamo interno lo crea l'omeottoto spondaico del v. 11 (*orationem ... petitozem*: due termini anche assonanti tra loro) e del v. 12 (*veneni ... legi*), ripetuto in anafora a fine componimento (v. 21), i quali svelano l'inaspettato «tranello» della cena; infine l'omoteleuto della sillaba *-um* tra il v. 14 *dum in tuum sinum*, il v. 17 *meum ... peccatum* e il v. 21 *malum librum*, che esplicano il motivo della fuga del poeta e il rifugio nel suo podere .

–Il c. 45 che presenta un tono lirico e si allontana dal contesto parodico o invettivo dei carmi precedenti offre comunque ripetizioni del tipo analizzato finora: i versi 8-9 ripetuti nei vv. 17-18 fungono da ritornello:

Hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante
dextra sternuit approbationem³⁷³.

I poliptoti del v. 3 *amo ... amare*, del v. 20 *amant amantur*, del v. 21 e 23 *Septimius / Septimio, Acmen / Acme*³⁷⁴ focalizzano l'attenzione sul tema del componimento ovvero la reciprocità dell'amore tra i due soggetti, gli omoteleuti, poi, tendono ad essere interni al verso, spesso in coppie di parole e ricorrenti in quasi tutti i versi, così da creare un legame fonico, allitterante e assonante, accrescendo il lirismo del canto di Settimio e Acme e volgendo l'attenzione sui termini che esprimono il forte legame d'amore: v. 6 *Libya Indiaque tosta*, v. 11-13 *ebrios ocellos / illo purpureo ore saviata / ... mea vita*³⁷⁵, v. 15 *maior acriorque* e v. 16 *ignis mollibus ... medullis* (dove il bionomio *mollibus medullis* sembra creare una paronomasia volta a riprodurre la sensualità del corpo di Acme³⁷⁶), v. 19 *auspicio bono*, v. 20 *mutuis animis*³⁷⁷, 21 *Septimius misellus*, 22 *Syrias Britanniasque*, 23 *uno in Septimio*, 25 *homines beatiores*, 26 *venerem auspicationem*.

–Il c. 47 presenta omoteleuti interni a coppie come il c. 45 e in *excipit*: vv. 4-5 (*ille / ... sumptuose*), vv. 6-7 (*sodales / ... vocationes*); grazie anche al costante richiamo allitterante e assonante dei versi è netto il risultato parodico, volto ad accentrare

³⁷³ «Lo starnuto era ritenuto segno di approvazione»: cfr. Propertio, II 3, 24 (*sternuit omen Amor*) citato da Della Corte cit., pag. 273, note al testo.

³⁷⁴ Nome in poliptoto anche tra il v. 1 e 2.

³⁷⁵ Sottolineo che la sillaba finale del v. 13 (*suaviata*) viene ripresa nella parte centrale del v. 14 (*vita*), creando un'allusione tra il bacio e la vita: nesso riconducibile al *topos* letterario del bacio come fusione delle due anime in una, cfr. Nicolas J. Perella, *The kiss sacred and profane*, Berkeley and Los Angeles, 1969, vedi *infra*. Inoltre, la terminazione di *suaviata* sembra produrre una paronomasia con *vita*.

³⁷⁶ Caratteristica non inusuale nel *liber*, come si può riscontrare nel c. 55, 4 *omnibus libellis*, c. 58^b, 8-9 *omnibus medullis / ... multis languoribus*.

³⁷⁷ Tutto il verso potenzia il *topos* della fusione delle anime e della reciprocità dell'amore attraverso omeottoto, poliptoto, assonanze e allitterazioni.

l'attenzione sui due protagonisti del carne, Porcio e Socrate, scabbia e fame del mondo.

–Il c. **48** accumula diversi stilemi per riprodurre il desiderio di Catullo di moltiplicare i propri baci per l'amato Giovenzio, come il poeta aveva già fatto nel ciclo di Lesbia, infatti è presente l'indeterminazione, la comparazione, la diminuzione e la ripetizione attraverso l'anafora di *usque*, l'omoteleuto del v. 1, la *geminatio* sillabica potenziata dall'allitterazione del binomio quasi paranomastico *aridis aristis* (v. 5).

–L'effetto parodico del c. **49** realizzato attraverso ripetizioni e comparazioni presenta un significativo omoteleuto finale (vv. 4-7) della sillaba *-us* che concentra l'attenzione su *Catullus*.

–Il c. **50** sembra seguire due diversi andamenti ritmici: la prima parte, vv. 1-17 in cui l'insistenza degli omoteleuti interni³⁷⁸ sembra espressione dell'*otium* letterario impiegato nel *ludus* creativo, materia del componimento, mentre la seconda, vv. 18-21 di maggior impianto narrativo con il poliptoto *cave / caveto*, funge da avvertimento ironico all'amico. Non a caso l'altro poliptoto riguarda la parola chiave del carne *ocellos*, v. 10, *ocelle*, v. 19 che sancisce il legame di affetto tra i due poeti.

–Il c. **56** che insiste sulle ripetizioni lessicali offre due *geminatio* sillabiche nel v. 3 *Cato, Catullum*³⁷⁹ e nel v. 5 *pupulum puellae* così da porre l'accento sul caso ridicolo raccontato nel carne e i due amici che si ritrovano a parlarne. Potenzia la *geminatio* il poliptoto *ridiculam ... ridicula* e *iocosam ... iocosa* (vv. 1 e 4), e la figura etimologica *Ride ... ridicula* (vv. 3-4).

Il c. **58**, parodico gioco lessicale e fonetico di carattere invettivo contro Lesbia, presenta omoteleuti volti a risaltare Lesbia attraverso la ripetizione della vocale *-a*, e i suoi numerosi amanti, tramite la ricorrenza della desinenza *-es* in clausola e di *-is*.

Nei *carmina docta* risultano tante le ripetizioni in termini di omoteleuti, poliptoti, figure etimologiche o *geminatio* soprattutto nei contesti dove il pathos è maggiore: concentrerò l'attenzione sui casi più eclatanti, per esempio nel c. **61** dove al v. 31 Catullo insiste sul concetto di casa e di signora in una *iunctura* che fonde i due elementi: *domum dominam* (espressione ricorrente anche in c. 68, 68 e 156) o nei vv. 200-204, in cui l'allitterazione della nasale, l'omoteleuto della sillaba *-um* (*siderumque micantium ... numerum*), la figura etimologica *numerum ... numerare*, la

³⁷⁸ Si veda e.g. v. 1: *Licini...otiosi*, v. 5: *numero modo hoc modo illoc*, verso allitterante e assonante, vv. 8-10 omoteleuto della sillaba *-us* e vv. 14-16 della vocale *-a*.

³⁷⁹ Come nel c. 59 in cui la *geminatio* della sillaba *-ru* (*Rufa Rufulum*, v. 1) concentra l'attenzione sui due soggetti del carne accrescendone l'effetto parodico.

geminatio sillabica e il poliptoto *ludi ... ludite ... lubet ... liberos ... liberis*, servono ad enfatizzare l'iperbolica frequenza dei giochi amorosi e il piacere di dedicarsi ad essi, alludendo al c. 7, 3 (*quam magnus numerus Libyssae harenae*) laddove Catullo tentava di contare i baci donati a Lesbia; si noti inoltre la *geminatio* sillabica del v. 14 *pelle ... pedibus* amplificante l'effetto allitterante per riprodurre la danza o dei vv. 155-156 (*anilitas ... annuit*) che crea un legame concettuale tra la vecchia e il suo presto accorrere; segnalo inoltre la *geminatio* dei vv. 62-63 *comprobet / commodi* che insieme all'allitterazione con l'infinito *capere* enfatizza la *fama bona* (v. 62); un uso particolare della *geminatio* si può riscontrare nel v. 9 *veni niveo* dove ho rilevato una ripetizione della sillaba finale della parola precedente e quella iniziale della parola successiva, che insieme all'anafora di *huc*, 8-9, in *excipit* e *incipit*, sembra riprodurre la veloce danza del bianco piede vergineo. Si noti l'uso del poliptoto nei vv. 81 e 82 in *incipit* enfatizzante il pianto delle vergini, rilievo accresciuto dalla *iunctura* tipicamente catulliana *flere desine*³⁸⁰; i vv. 120-130 *nuces ... concubinus ... nucibus ... concubine* rappresentano il rito delle noci che segna il passaggio dall'età giovanile a quella adulta, con la stessa funzione anche il v. 136 *abstinere, sed abstine*.

La *geminatio* della sillaba *-me* nei vv. 12-15 del c. 62, il poliptoto *meditata ... meditantur* (vv. 12 e 13) marcano lo sforzo delle *innuptae* che cercano di ricordare a memoria il canto composto per il matrimonio, ma anche la *geminatio* del v. 6 (*Consurgite contra*) riproduce la pronta reazione delle vergini. Nello stesso tempo il poliptoto del v. 28 (*pepigere ... pepigerunt*) pone sullo stesso piano il ruolo dei padri prima e dei mariti, poi, verso le donne; gli omoteleuti e i poliptoti dei vv. 39-44 pongono l'attenzione sulla verginità tutelata e per questo ambita attraverso la ripetizione della sillaba *-us*, della *-i* e della *-ae*, concetto rafforzato dal parallelismo tra i versi 42, 44 e 45 *intacta manet* e 47 *iucunda manet*³⁸¹.

Nel c. 63 le ripetizioni accentrano l'attenzione sul *furor* di Attis: la *geminatio terga ... teneris* (v. 10) rafforzata dall'allitterazione (*quatiensque terga tauri teneris cava digitis*) e dalla ripetizione lessicale in *excipit* ed *incipit* di due versi (vv. 8-9: *typanum / typanum tuum*), dal poliptoto *tuum ... tua* (v. 9) e dall'omoteleuto della *-a* (vv.6-11: *relicta ... membra ... sola ... citata ... initia ... terga ... cava ... adorta ... tremebunda*), sicché l'enfasi viene posta sulla danza orgiastica che ha portato Attis ad evirarsi, così come la *geminatio* del v. 18 *erae ... erroribus* amplifica l'*error*, quella del v. 24 *sacra sancta* le sacre orge bacchiche, quella del v. 31 *vaga vadit* e del v. 44 *rapida ... rabie* il *furor*; i vv. 62-73 sono densi di ripetizioni lessicali, omoteleuti,

³⁸⁰ Uso simile nel carme si trova anche tra i versi 193-194 *remorare / ... remoratus es* e 203-204 *ludi / ludite*.

³⁸¹ Concetto in climax attraverso l'esortazione ad amare nella successiva similitudine della vedova vite, in cui si trova la stessa struttura sviluppata per parallelismi e ripetizioni, nei vv. 49-58: *hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni; / at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, / multi illam agricolae, multi accoluere iuveni; / sic virgo, dum intacta manet, dum inculta senescit, / cum par conubium maturo tempore adepta est, / cara viro magis et minus est invis parenti.*

poliptoti, *geminaciones* volte a riprodurre lo stato di angoscia di Attis determinato dalla riacquisita consapevolezza:

quod enim genus figuraest, ego non quod obierim?
Ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer,
ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:
mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,
mihi floridis corollis redimita domus erat,
linquendum ubi esset orto mihi Sole cubiculum.
ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?
ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?
ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?
ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,
ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?
iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet.'

Il c. 64 è ricco di ripetizioni che si accumulano laddove Catullo vuole rendere più enfatico il contenuto: vv. 19-21 anafore, poliptoti e omoteleuti per evidenziare la reciprocità d'amore tra un uomo e una dea, sicché la *geminatio* unitamente all'allitterazione dei vv. 28-29, *Tene Thetis tenuit ... tene* esalta lo stupore del poeta di fronte alla condiscendenza divina e la sorte benevola che ha concesso ciò a un umile mortale; i vv. 32-44 sono dominati dall'omoteleuto della *-a* e di *-is*, dal poliptoto *Pharsaliam ... Pharsalia*, dalla *geminatio recessit / regia*, per accentrare l'attenzione sulla folla festante che da ogni dove abbandona la propria attività per recarsi alle celebri nozze nella reggia risplendente di ricchezze; i vv. 68-70 presentano ripetizioni lessicali *neque tum*, 68, il poliptoto *toto ... toto ... tota*, una *geminatio* sillabica *pectore ... pendebat perdita* (vv. 69-70), l'omoteleuto della *-o* per far risaltare l'innamoramento travolgente di Arianna³⁸²; anche nei vv. 132-135 le ripetizioni lessicali, gli omoteleuti, la *geminatio liquisti litore*, accentra l'attenzione sulla violazione della *fides*³⁸³ da parte di Teseo attraverso l'abbandono di Arianna su un litorale deserto. Nel c. 65 segnalo la figura etimologica *amabilior ... amabo* (vv. 10-11), che acquista un particolare rilievo in quanto in clausola di due versi successivi e unitamente al poliptoto *alloquar ... loquentem*³⁸⁴ del v. 9 e all'omoteleuto *maesta tua carmina*, 12 e *aspiciam ... tegam* amplifica il

³⁸² *Geminatio* che ho riscontrato anche nei vv. 91-93 (*concepit corpore*) per descrivere la fenomenologia dell'amore.

³⁸³ I vv. 132-148 presentano un accumulo del lessico dell'*amicitia* (vedi Ross, cit.) unitamente a un accumulo di indeterminazione che enfatizza la *perfidia* di Teseo.

³⁸⁴ Espressione simile si riscontra in c. 67, 43 *dicentem...diximus*, un poliptoto che rafforza l'insistenza sul pettegolezzo, visto il campo semantico dominante i vv. 41-46: *audivi furtiva voce loquentem ... dicentem ... diximus ... linguam ...*

dolore del poeta per la morte del fratello, il suo desiderio frustrato di parlargli e il suo eterno amore. Nel c. **68** puntualizzo in particolare i versi 20-24 dominati dalle ripetizioni (il poliptoto *tu ... tecum ... tecum*, l'omoteleuto della *-a*), dall'indeterminazione e dall'antitesi dei pronomi personali, *tu-mea* (espressione della diversa condizione che la sorte ha riservato a Catullo e al fratello e anche della conseguente privazione della felicità a causa della morte). Questi stilemi rendono particolarmente patetico il lamento del poeta per la perdita del fratello. Così come il v. 45 dominato dal poliptoto (*dicam vobis, vos porro dicite*) mette in risalto l'eternizzazione del nome di Allio attraverso la poesia o i vv. 88-92 risaltano il pianto del fratello e in questo caso la ripetizione di *Troia*, la *geminatio* dei genitivi *virum et virtutum*³⁸⁵ e l'omoteleuto e.g. della sillaba *-um*, associano i destini dei grandi eroi sepolti a Troia a quello del fratello di Catullo. Ripetizioni che risultano in climax per l'intensificazione del pathos prodotta.

Per quanto riguarda la terza sezione del *liber*, quella epigrammatica, ho riscontrato una maggiore frequenza di omoteleuti, poliptoti, figure etimologiche e *geminatio* nei componenti di carattere parodico, con lo stesso intento enfatico precedentemente illustrato:

–Infatti, nel c. **69** la figura etimologica dei vv. 1: *admirari* e 7 *mirum* e ancora *admirari* nel verso conclusivo 10, crea una sorta di tema a cornice, ponendo in risalto la parodia ovvero che non c'è da meravigliarsi se Rufo non suscita l'interesse femminile visto il fetore che rilascia (*valle sub alarum trux habitare caper*, v. 6), allo stesso modo la *geminatio* del v. 8 *bestia ... bella* unitamente all'omeototo *bestia ... bella puella* marca l'antitesi tra Rufo-caprone e una bella fanciulla e il poliptoto *te ... tibi* dei vv. 1 e 5 precisa il destinatario dell'ingiuria.

–Nel c. **73** l'ultimo verso, 6, presenta l'omoteleuto e la figura etimologica (*unum atque unicum amicum*) per accentrare l'attenzione sull'*amicitia* tradita, enfatizzata dal ricorso anche dell'indeterminazione e della comparazione. Si noti inoltre che il ricorso a due clausole con coppie di verbi e di avverbi in comparativo, vv. 4-5 (*taedet obestque magis / ... gravius nec acerbius urget*), accresce il sentimento di noia e rancore nell'animo del poeta.

–Nel c. **74** l'omoteleuto dei vv. 2-3 (*diceret aut faceret. / ... accideret*) enumera l'azione del rimprovero da parte del parente di Gellio contro chi si dedicasse alle *delicias*, sicché la parodia assume vigore attraverso il poliptoto di *patruum* che attraversa tutto il

auriculam... addebat Nomine. Si consideri nel contesto anche la significativa *geminatio* di *nolo / nomine* (vv. 45-46) che esprime la decisa volontà di non ripetere il nome dell'interessato della calunnia.

³⁸⁵ Il c. 68 è ricco di *geminatio*: vv. 90 (*virum virtutum*), 98 (*cognatos compositum*), 128 (*multivola mulier*), 137 (*more molesti*), 143 (*dextra deducta*) di parole a coppie che focalizzano l'attenzione sul concetto espresso e significativa la figura etimologica del verso conclusivo, 160 (*viva vivere dulce mihi est*), appassionata dichiarazione d'amore a Lesbia, *lux mea*.

componimento, vv. 1 (*patruum*), 3 (*patrui*), 4 (*patruum*), 6 (*patruum ... patruus*) e l'omoteleuto (*ipsum / ... patruum verbum*: vv. 5-6), in quanto Catullo manifesta come Gellio zittisca lo zio, suo malgrado.

–Nel c. **75** l'omoteleuto del primo verso (*deducta tua, mea Lesbia, culpa*) enfatizza l'antitesi tra il poeta e la sua amata e quindi esplicita il dubbio di chi sia responsabile dell'insania di Catullo stesso. Segnalo inoltre le due clausole assonanti e consonantiche: *fias ... facias* (vv. 3-4) attraverso le quali si palesa l'inutilità dell'intervento di Lesbia atto a modificare il conflitto psicologico dell'amante.

–Il c. **76** è costellato soprattutto di poliptoti volti ad amplificare lo stato psicologico del poeta attraverso un fittizio dialogo tra due attori, poiché si passa dal *tu*: vv. 6 (*tibi*), 8 (*te*), 10 (*te*), 11 (*tu ... teque*), 15 (*tibi*), al *me*: vv. 19 (*me*), 20 (*mihi*), 23 (*me*), 26 (*mi ... pietate mea*), quando invece è un elegiaco soliloquio del poeta con se stesso e con gli dei invocati in aiuto: *o di* (vv. 17, 26)³⁸⁶; inoltre il poliptoto *homini* (v. 2), *homines* (vv. 4, 7) universalizza la condizione di dolore del poeta e la *geminatio* del v. 20 (*pestem perniciemque*) pone al centro del verso la causa del suo stato ovvero Lesbia, e l'omoteleuto dei vv. 11-12 (*reducis / et dis invitis desinis*) accentra l'attenzione sul concetto chiave del carne: *desinis esse miser* (v. 12).

–Il c. **77** con l'omoteleuto del v. 2 (*immo magno cum pretio atque malo*) e il poliptoto *nostra ... nostrae* (vv. 4-6) esplica il grande prezzo pagato dal poeta per il tradimento dell'*amicitia* da parte di Rufo.

–Nel c. **78** il gioco parodico è espresso soprattutto attraverso la ripetizione: l'omoteleuto del v. 2 *alterius, lepidus filius alterius*³⁸⁷ e il poliptoto dei vv. 3-4 *bellus ... bello bella* e del v. 6 (*patruus patrui*) enfatizzano la parodia su Gallo e la sua lasciva famiglia.

–Il c. **78^b** presenta la ripetizione della sillaba iniziale nel v. 1: *purae pura puellae* (unitamente al poliptoto di *pura*), e l'omoteleuto del v. 2: *savia ... spurca saliva tua* per risaltare l'antitesi tra i baci casti della *puella* e la sozza saliva del seduttore.

–Nel c. **80** gli omoteleuti dei vv. 1-2 (*rosea ista labella / hiberna ... candidiora*) e dei vv. 7-8 (*rupta ... / ilia et emulso labra notata sero*) creano un'enfasi parodica sulle labbra di Gellio per cui la terminologia usuale per un contesto di femminea grazia viene ribaltata in un *fulmen in clausula* di particolare scurrilità e il diminutivo tipico del pathos amoroso, *misellus*, è associato al prosaico *linctor*.

³⁸⁶ Stilema che diventerà un *topos* letterario per tutta la poesia elegiaca posteriore.

³⁸⁷ Verso di particolare rilevanza per il chiasmo interno e per il parallelismo: *lepidissima coniunx / alterius, lepidus filius alterius*.

–Di particolare interesse la clausola del c. **81** che presenta in *incipit* il binomio verbale *audes et nescis* e la *geminatio* sillabica nonché la figura etimologica in *excipit facinus facias*³⁸⁸, che amplifica la sfrontatezza di Giovenzio nel preferire al poeta un *hospes* ironicamente presentato come un *bellus homo*. Ancora un uso ribaltato del lessico per rendere più acre l’invettiva.

–Nel c. **84** la figura etimologica dei vv. 5-6 *mater maternus* rafforza l’attacco parodico ad Arrio estendendolo a tutta la famiglia.

–Nel c. **86** l’omoteleuto della *-a* declinato in tutto il carme e la figura etimologica *venustas veneres* (vv. 3 e 6) accentrano l’attenzione sulle due figure femminili del carme, Quinzia e Lesbia, in antitesi tra loro tramite l’uso dell’indeterminazione (v. 4: *nulla*, v. 5: *tota*, v.6: *una omnis*), poiché una non possiede nessuna grazia, mentre l’altra racchiude in sé tutta quella esistente sulla terra.

–Il c. **90** presenta una ripetizione in climax nei vv. 1, 3, 5 *magus ... magus ... gnatus* e la figura etimologica *nascatur ... gnato gignatur* per enfatizzare l’accusa di incesto rivolta a Gellio.

–Nel c. **97** il poliptoto dei vv. 2, 4, 12 *culum ... culus ... culum*, del v. 5 *dentibus ... Dentis* e dei vv. 8-9 *mulae ... mulas* pone in rilievo le parole chiave oggetto della parodia del componimento.

–Le ripetizioni del c. **99** esaltano la parola chiave *crux*, rafforzata dalla figura etimologica dei vv. 4 e 12 *cruce excruciare*, grazie all’utilizzo di frequenti chiasmi: infatti il v. 4 offre due *geminatioes*, *suffixum in summa me memini esse cruce*, in un verso che sembra riprodurre la croce stessa attraverso un insolito chiasmo³⁸⁹ (*in summa me memini cruce*), così come il chiasmo del v. 10 (*commictae spurca saliva lupae*), caratterizzato da una coordinazione morfologica e omoteleutica, e i chiasmi dei versi 2 e 14³⁹⁰ in antitesi tra loro tramite i due sostantivi in clausola, *ambrosia* ed *elleboro* e i due aggettivi in posizione centrale *dulci dulcius* e *tristi tristius*.

–Il c. **104**, attraverso il poliptoto del verbo *possum* (vv. 1 e 3) *potuisse ... potui ...possem*, afferma l’impossibilità di Catullo di *maledicere* la sua amata.

³⁸⁸ Segnalo la stessa figura etimologica nel c. 110, 4 (*facis facinus*) in un contesto in cui il delitto consiste nel tradimento dell’*amicitia*.

³⁸⁹ Un chiasmo insolito in quanto l’incrocio sembra in questo caso essere creato da un effetto fonico in posizione centrale *me memini* (v. 4).

³⁹⁰ Si possono ritenere chiasmi in quanto alle due estremità del verso si trovano i sostantivi, mentre al centro sono collocati gli attributi.

–Il c. **111**, tramite la *geminatio* del v. 1 (*viro vivere*), il poliptoto del v. 2 (*laus ex laudibus*) e l’omoteleuto del v. 3 (*cuivis quamvis*), continua l’attacco ad Aufillena del c. 110 accusandola di incesto.

L’analisi di tutti questi stilemi ha messo in rilievo la tendenza compositiva di Catullo, per cui quando il poeta concentra il soggetto del carme sulla sua vicenda personale non sussistono più particolari differenze tra le tre parti del *liber*, soprattutto ogniqualvolta egli voglia enfatizzare il tema, che sia parodico o amoroso. Inoltre ritengo che siano particolarmente eclatanti gli effetti fonetici ottenuti dal poeta attraverso il ricorso dei suddetti stilemi, a dimostrazione che il *liber* era destinato a una lettura o recitazione in pubblico volta a suscitare nell’ascoltatore pathos o riso. Osservazione particolarmente riscontrabile nei polimetri e negli epigrammi data la *brevitas* compositiva.

1.16. Il *liber* e la tradizione letteraria

Date queste premesse, l’analisi del lessico e dello stile catulliano può essere approfondita individuando i rapporti che lo stile catulliano instaura con le tradizioni letterarie precedenti e in quale tradizione esso si inserisce. A questo riguardo lo studio di David Ross³⁹¹ mostra come si possono riscontrare tradizioni diverse soprattutto tra le prime due parti del *liber* e gli epigrammi tanto che polimetri e *carmina docta* risultano espressione di uno stile e di un programma marcatamente neoterico. Ross sostiene che la tradizionale divisione del *liber* catulliano in tre parti (1-60 carmi polimetrici per un totale di 848 versi; 61-68 carmi più lunghi di 1120 versi in totale, di cui i carmi elegiaci 65-68 di 325 versi; 69-116 i cosiddetti epigrammi³⁹² di 319 versi) è stata erroneamente sviluppata per istituire una relazione tra le parti in base soprattutto all’uso del linguaggio colloquiale, presente in maggior grado nella prima e nella terza³⁹³. Troppo spesso infatti si è trascurato il fatto che Catullo abbia ereditato e modellato, arricchendo con elementi propri, un linguaggio letterario flessibile formato da differenti tradizioni e generi, in cui ogni elemento classificabile come colloquiale, può avere avuto in realtà una certa rilevanza come poetismo. Del resto l’uso di volgarismi risulta un processo artificioso di finezza poetica (culminato in Virgilio, Orazio e negli elegiaci augustei), a cui approda il poeta per far fronte agli ostacoli metrici. Anche la

³⁹¹ Ross, cit., pagg. 2-3.

³⁹² «Cc. 69-116 are called “epigrams” throughout this study, but [...] this too is more a matter of convenience than an attempt to place them all in one rigidly defined genre: there is no greater need to see a unity of genre in this last groups than there is in the “polymetrics” or “longer poems”, again terms of convenience»: Ross, cit., pag. 10.

³⁹³ Ho già affrontato questo punto sviluppato da Ross durante la trattazione dei diminutivi, vedi *supra*.

presenza di arcaismi non può essere considerata una categoria di differenziazione tra le parti del *liber*, in quanto sono presenti in ogni gruppo. È possibile riscontrare uno sviluppo del linguaggio poetico catulliano relativamente ad alcune parole o ad alcuni tipi di parole, e tracciare la loro origine rispetto a certi generi di poesia e definire la natura del gruppo dei carmi in cui esse predominano. Appartengono a questa lingua poetica catulliana diminutivi, aggettivi composti e ἄπαξ λεγόμενα, aggettivi in *-eus*, aggettivi formati da nomi greci in *-αιος* e *-ειος*, nomi propri geografici e mitologici, connettivi (*ac* e *atque*, *nec-neque*, *-que-que*, *-que et*), particelle (*ita*, *sic* e *sicine*), preposizioni (*e / ex*), interiezioni (*o!* e *a!*), il particolare uso di *iucundus* e *suavis*, di *oportet* e *necesse*, di *subito* e *repente* e la posposizione delle particelle³⁹⁴. La loro presenza nei tre gruppi in cui si divide il *liber* ha mostrato una evidente corrispondenza tra il primo (1-60) e il secondo (61-68), il terzo invece (69-116) sembra prendere un posto a sé, infatti per quanto riguarda gli aggettivi composti nei polimetri ne sono presenti 14 che ricorrono 15 volte, nei poemi più lunghi ve ne sono 29 che ricorrono 35 volte, invece negli epigrammi compare solo *sesquipedalis* (c. 97, 5), considerato per le sue attestazioni come una parola prosastica. Ciò mostra che non sono presenti composti poetici negli epigrammi³⁹⁵.

1.16.a. I composti

L'origine poetica dei composti risale ad Ennio, che con l'introduzione dell'esametro trovò loro un posto nell'epica, seguendo il modello omerico, e ispirò i drammaturghi ad aumentarne il numero³⁹⁶. Per questo motivo non possiamo stupirci della loro maggiore presenza nei *carmina docta* catulliani piuttosto che negli epigrammi. Tale uso dei composti, essendo espressione di un desiderio di traslitterazione di parole greche, fu molto limitata dai puristi della lingua, soprattutto sulla scia degli analogisti cesariani, come si può vedere presso i poeti augustei, quali Tibullo e Orazio che ne presentano un numero davvero esiguo. Non sorprende pertanto il fatto che la maggioranza dei composti sia proprio presente nei *carmina* più lunghi; nel c. 64 ne sono presenti 3 in *-sonus*: *fluentisono* v. 52, *clarisonas* v. 125, *raucisonos* v. 263; e 3 in *-gena*: *Troiugenum* v. 355, *Nysigenis* v. 252, *unigenam* v. 300; 2 in *-ficus*: *amplifice* v. 265, *iustificam* v. 406 e 2 in *-animus*: *magnanimum* v. 85 e *flexanimi* v. 330; e 1 ciascuno in *-ger*, *-fer*, e *-potens*: *conigeram* v. 106, *letifero* v. 394, *omnipotens* v. 171. *Caelicola*³⁹⁷ (v. 386 *caelicolae*) appare per la prima volta in

³⁹⁴ Ross ha sviluppato la sua riflessione orientandosi sui termini citati. Ho ritenuto opportuno anticipare alcuni di questi termini per porre a confronto le considerazioni di Ross con altri studi afferenti il medesimo soggetto.

³⁹⁵ Ross, cit., pagg. 17-18 e nota 4 pag. 18.

³⁹⁶ Ross, cit., pag. 19.

³⁹⁷ ThLL: «vitatur in sermone pedestri ante APUL.» Nei poeti non si trova in Lucrezio, Orazio, Tibullo, Propertio; in Virgilio di trova 8 volte nell'*Eneide*, in Ovidio 2 volte nelle *Metamorfosi*, in Lucano 4 volte.

Ennio³⁹⁸ ed è propriamente eredità dell'epica. *Primaevus* (v. 401 *primaevi*) traduce il composto greco πρωθήβης; *veridicus* (v. 306 *veridicos*, v. 326 *veridicum*) e *multiplex* (v. 250 *multiplikes*, v. 304 *multiplici*) sono accettabili composti poetici forse arcaici³⁹⁹.

Nel c. 63 tre aggettivi composti non presentano una formazione atipica come *hederigerae* v. 23, *properipedem* v. 34, *sonipedibus* v. 41, invece *silvicultrix* e *nemorivagus* al v. 72 ed *erifugae* al v. 51 sono con più arditi dovuti alla naturale estraneità dei neoteri al metro e alla materia⁴⁰⁰. Nel c. 66 troviamo *magnanimam* v. 26, *unigena* v. 53 che traduce il callimacheo γνωτός, parola di origine omerica, e *unanimis* v. 80. Il c. 68 presenta 4 composti: *multivola* al v. 128 e *omnivoli* al v. 140, che sebbene unici, sono comunque formazioni comuni ai composti in *multi-* e *omni-*, forse di natura più colloquiale che poetica⁴⁰¹; *falsiparens* v. 112 è un'altra traduzione dal ψευδοπάτωρ di Callimaco, *Inni*, 6, 98, opportunamente usato nel pentametro, di cui il secondo emistichio contiene il patronimico greco: *audit falsiparens Amphitryoniades*, e l'aulico *caelicolum* appare ancora al v. 138⁴⁰². Nel c. 61 *semihiante* v. 220 non fu sentito da Catullo come composto poetico e nel c. 62 *Noctifer*, v. 7 costituisce un nome proprio, sinonimo di *Lucifer*, anch'esso probabilmente non sentito come poetico⁴⁰³. I *carmina docta*, perciò, che contengono composti risultano composizioni neoteriche e alessandrine. Si può istituire anche una corrispondenza tra i carmi più lunghi e quelli polimetrici in base al tipo di composti usati: 4 composti in *-fer* tutti di conio catulliano: *Cytorebuxifer* c. 4,13, *lasarpiciferis Cyrenis* c. 7, 4, *sagittiferos Parthos* c. 11, 6 e *amnis aurifer Tagus* c. 29, 19 tutti usati in descrizioni geografiche manierate⁴⁰⁴. I 3 composti in *-pes* sono allo stesso modo neoterici: *tardipedi deo* c. 36, 7 è un altro conio, una arguta circumlocuzione in un carme altrettanto arguto di cui il soggetto è la poesia neoterica; nel c. 58^b entrambi i composti, *pinnipes Perseus*, al v. 3 e *plumipedas* al v. 5, sono inventati per rappresentare attraverso un quadretto mitologico l'impossibilità di raggiungere Camerio e ci sembra che diano prova di un artificio retorico per enfatizzare il *ludus* poetico⁴⁰⁵. Nel c. 11, 7 appare *septemgeminus Nilus*; nel 58, 5 *magnanimi Remi*

³⁹⁸ Ennio, *Annales*, 491 V².

³⁹⁹ Ross, cit., pag. 20 e nota 17: *Veridicus* compare anche in Lucr. 6, 6 e 24 e *multiplex* in Lucr. 2, 163 e 4, 207, cosa che può far supporre una comune fonte per Catullo e Lucrezio. *Multi* è un elemento frequentemente ricorrente nei composti e *multiplex* occorre 2 volte, più tardi, in *Eneide*, IV, 189 e V, 264.

⁴⁰⁰ Ross, cit., pag. 20.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Le occorrenze di tale composto sono in tutto 4: *caelicolae* (nom.), c. 64, 386; *caelicolum* c. 68, 138 e *caelicolis* (dat.), c. 30, 4.

⁴⁰³ Ross, cit., nota 21, pag. 21.

⁴⁰⁴ Con l'intento soprattutto, come si è dimostrato in precedenza, di enfatizzare il soggetto del carme portandolo all'esagerazione, attraverso l'accumulo di diversi stilemi.

⁴⁰⁵ Infatti nei carmi dedicati agli amici poeti in cui il tema è la poesia stessa l'accumulo di stilemi funge da esaltazione dello stile stesso e del *ludus* che caratterizza i neoteri, diventando pertanto espressione del loro stesso programma. Si veda e.g. cc. 14, 22, 35, 36, 38, 50, 95.

*nepotes*⁴⁰⁶; *unanimus* occorre 2 volte in carmi indirizzati a poeti del circolo di Catullo (cc. 9, 4 e 30, 1). Tali composti vengono utilizzati in contesti marcatamente neoterici, come accade per i carmi più lunghi⁴⁰⁷.

Un discorso particolare meritano i 3 composti in *-semi* nei carmi polimetrici: c. 50, 14-15 *membra ... semimortuua*, c. 54, 2 *semilauta crura*, c. 59, 5 *semiraso ... ustore*⁴⁰⁸. Sono usati in un contesto colloquiale o neoterico pur essendo frequenti in epica⁴⁰⁹. È possibile che due di questi casi fossero considerati come falsi composti elevati che, pur non essendo composti poetici in se stessi, sono stati formati come analogie informali o colloquiali di composti poetici: spesso infatti nei polimetri catulliani le forme colloquiali fungono da facciata di un vocabolario e di una struttura molto curata e studiata⁴¹⁰. L'uso dei composti in Catullo, pertanto, rivela la stretta relazione tra i polimetri e alcuni *carmina docta* nel tono e nello scopo ed enfatizza l'estraneità degli epigrammi, che risultano appartenere ad una propria tradizione: «It is certain, at least, that Catullus enjoyed a freedom in the polymetrics and longer poems which he did not allow himself in epigram»⁴¹¹. Mentre i composti sono essenzialmente una caratteristica della dizione poetica, i diminutivi lo sono del latino colloquiale: il fatto che entrambi, così differenti in origine, appaiano con la stessa notevole frequenza negli stessi due gruppi dei carmi di Catullo, è una buona prova della libertà stilistica dei poeti neoterici. Infatti i *poetae novi* adattarono una caratteristica del vocabolario poetico aulico, i composti, alle loro *nugae* e ai loro versi più seri, e nel caso dei diminutivi trasposero una caratteristica colloquiale in poesia usandoli in entrambi i tipi di componimento. In ambedue i casi la tradizione degli epigrammi glielo vietò⁴¹².

1.16.b. I connettivi

1) *Ac* e *atque*

Caratteristica dello stile catulliano è anche l'occorrenza di particolari connettivi, come *ac* (27 occorrenze)⁴¹³ e *atque* (51 occorrenze)⁴¹⁴, il cui uso risponde allo stesso effetto e alla stessa intenzione compositiva da parte del poeta. *Ac* ricorre 18 volte nei carmi polimetrici, 6 volte nel c. 64 e una sola volta negli epigrammi. Statistica che mostra la preferenza di tale connettivo nei polimetri

⁴⁰⁶ Espressione che assume un tono ironico e di disprezzo come l'analoga del c. 28, 24-25: *At vobis mala multa di deaque / dent, opprobria Romulei Remique*; con tono ironico invece più che di disprezzo l'occorrenza in c. 49, 1 *Disertissime Romuli nepotum*. Si noti come in tutti e tre i carmi i composti ricorrono unitamente ad altri stilemi per creare l'effetto di esagerazione iperbolica.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, pag. 21.

⁴⁰⁸ Sia *semimortuus* sia *semirasus* non compaiono più fino ad Apuleio.

⁴⁰⁹ Si veda Ross, cit., nota 25, pag. 22, per le occorrenze in Lucrezio, Virgilio, Lucano e Ovidio.

⁴¹⁰ *Ibidem*, pag. 22.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*, pag. 26.

⁴¹³ Escludendo *aeque ac* c. 22, 16; *non minus ac* c. 61, 169; *simul ac* c. 64, 12, 86, 147, 233, 366.

⁴¹⁴ Ross, cit., pag. 26ss.

e nei carmi più lunghi, e anche per questo termine, come per i composti e per i diminutivi, gli epigrammi rispondono a esigenze stilistiche diverse. L'uso di *ac* nel c. 64 sembra dettato da un'unica esigenza stilistica: nei vv. 35-36 Catullo unisce i due emistichi del verso in chiasmo e li rende fortemente allitteranti tra loro, *Crannonisque domos ac moenia Larisaea*: risaltano i due nomi propri in *incipit* ed *excipit* di verso e la posizione metrica di *ac* dopo la cesura principale; nel v. 84 il poeta lega le due coppie di sostantivi e aggettivi in un altro chiasmo con allitterazione sia della nasale che *geminatio* della sillaba *le-*: *Atque ita nave levi nitens ac lenibus auris*; nel v. 218 ancora crea un legame tra le parti compositive del chiasmo, *fortuna mea ac tua fervida virtus*; nei vv. 125-126 ricorre una mescolanza di stilemi neoterici ed epici: *e pectore e fudisse voces* di enniana memoria, e *clarisonas* composto epico che incornicia il verso con il suo sostantivo *voces*. Ritengo, pertanto, che la ricercatezza retorica e fonetica condizioni in modo determinante le scelte lessicali⁴¹⁵. In tutte le occorrenze dei carmi più lunghi *ac* sembra essere stato scelto in quanto espressione di un'arcaica formalità, di una solennità epica, utile per i poeti neoterici a trasmettere dignità a contesti eruditi o di simulata aulicità. Lo stesso alone di solennità si riscontra in alcune occorrenze tra le 18 dei carmi 1-60: nel c. 60, 1-3 (*Num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte / tam mente dura procreavit ac taetra*), si nota un uso di *ac* che richiama la stessa aulicità dell'*epyllion* di Arianna di cui ripete la stessa idea. Infatti, il greco *leaena*⁴¹⁶ (al posto del latino *leo femina* o *lea*) appare per la prima volta nel c. 60 per ricorrere solo nel c. 64. Il soggetto del carme sembra essere un'eco diretta della *Medea* di Euripide tradotta da Ennio, la cui traduzione Catullo conosceva bene, come si può riscontrare nel c. 64. Anche nel c. 30, vv. 9-10 Catullo richiama un soggetto tradizionale di modelli greci, quali Teocrito e Apollonio. Nel caso del c. 64 si è visto come questo alone epico assuma la funzione di trasfigurare l'esperienza biografica del poeta da una dimensione umana ad una mitica e divina.

Nei polimetri *ac* è considerato comunque, anche laddove non fa eco allo stile sublime dell'epica, un *altioris generis dicendi potius quam vulgaris propria* (THLL), usato spesso in unione ad avverbi, come nella formula *bene ac beate* (14, 10 e 23, 15), molto ricorrente nella commedia arcaica, in Plauto e Terenzio, e probabilmente sentito come un *cliché* urbano: «*Ac* was never vulgar and probably not strictly colloquial: its occurrence in Plautus and Terence and later in satire (Horace and Juvenal) must be regarded in the same light as the majority of the polymetric uses in Catullus —an urban colloquialism (a feeling Martial no longer shared)»⁴¹⁷. In modo differente si comportò Catullo nell'associazione del connettivo con la poesia epica nei carmi più lunghi e nei

⁴¹⁵ Come è dimostrato dalla notevole frequenza in tutto il *liber* catulliano di ricorsi fonetici e retorici quali il chiasmo, l'allitterazione, l'iperbato *et cetera*.

⁴¹⁶ Si veda C. J. Fordyce, *Catullus*, Oxford 1961, sul c. 64, 1 e E. Norden, *Aeneis Buch VI*, Stuttgart, 1957, su *Aen.* 6, 14.

⁴¹⁷ Ross, cit., pag. 33.

passaggi più poetici dei carmi polimetrici. Nessuna delle due associazioni, comunque, fu adatta per gli epigrammi, che non furono né urbanamente colloquiali, né epici.

Per quanto riguarda poi l'uso di *atque*, a partire dall'età augustea è posta una restrizione sull'uso di *atque* seguito da consonante, rispetto al normale uso seguito da vocale⁴¹⁸, attitudine che non sembra essere determinata dalla considerazione di un ruolo non poetico del connettivo, ma come semplice conformazione a un tentativo da parte dei grammatici di regolarizzare ciò che era diventato di uso comune nel discorso⁴¹⁹. In Catullo le occorrenze di *atque* risultano 16 nei polimetri, di cui 8 seguite da consonante, 20 nei *carmina docta*, di cui una seguita da consonante, 14 negli epigrammi, di cui 3 seguite da consonante. In tutti i casi l'uso di *atque* si mostra in linea con quello di *ac*, poiché assume un valore poetico, oltre che un tono arcaico e solenne⁴²⁰, e riveste un ruolo importante nell'urbana tendenza neoterica.

2) *Nec e neque*

Un'altra coppia di connettivi affini ad *ac / atque* è *nec / neque*: *neque* tende ad essere usato in posizione antevocalica, mentre *nec* anteconsonantica, soprattutto a partire da Tibullo, tranne che per ragioni metriche nel primo piede dell'esametro, dove *neque* può trovarsi davanti a consonante. A partire dai poeti augustei *nec* risulta essere lo stilema preferito, sia davanti a vocale che davanti a consonante⁴²¹, in quanto più utile in metri dove il dattilo non è molto richiesto. Nei poeti precedenti era preferito *nec* davanti a consonante, come si può constatare dalle occorrenze in Lucrezio, dove *nec* prima di consonante ricorre 108 volte, mentre *neque* 49, tendenza che si può riscontrare anche in Catullo⁴²²: *neque* è usato davanti a vocale 15 volte nei polimetri, 2 nei carmi più lunghi e mai negli epigrammi, mentre l'uso davanti a consonante è ridotto a 3 nel primo gruppo, aumentato a 4 nel secondo e a 3 nell'ultimo; *nec* è usato in modo eclatante davanti a consonante, nei polimetri 36 volte, nei poemetti 34 e negli epigrammi 16. L'uso di *neque* nei polimetri sembra rispondere a un

⁴¹⁸ Per le occorrenze nei poeti augustei si veda *ibidem*, pag. 33-34.

⁴¹⁹ *Ibidem*, pag. 38.

⁴²⁰ Come può dimostrare il fatto che Catone usi indiscriminatamente *atque* seguito da vocale o da consonante.

⁴²¹ Per le occorrenze nei poeti augustei si veda Ross, cit., pag. 40-41.

⁴²² *Nec* e *ac* sono il risultato dello stesso processo di accorciamento, pur presentando diverse differenze tra loro: *ac* è raramente trovato nell'elegia, nella lirica e nella lirica bucolica, nelle favole o nell'epigramma, mentre *nec* è comune in questi generi; *ac* è raro o inesistente nella prosa colloquiale tarda (Petronio, iscrizioni pompeiane), mentre *nec* è molto comune; *ac / atque* sono *altioris generis dicendi*, mentre *nec / neque* non lo sono; Plauto preferisce l'eliso *atque*, ma preferisce il non eliso *neque*; *ac* non è mai usato davanti a vocale, mentre *nec* che è tendenzialmente usato davanti a vocale dagli scrittori di ogni periodo, diventa usuale come forma prosastica e ad essere regolarmente usato in poesia davanti a vocale da Tibullo e da Orazio nelle *Epistole*. Tutti questi dati dimostrano che *atque* appartenne al linguaggio elevato fin dalle origini (i suoi sinonimi di uso comune divennero *et* e *-que*), invece *neque* fu sempre una parte necessaria e comune del Latino. Di conseguenza *atque* fu abbreviata in *ac* davanti a consonante, secondo una normale evoluzione linguistica, un cambio riconosciuto e regolarizzato dai grammatici. Successivamente *neque* subì lo stesso cambio, anche se solo per analogia e mai in modo consistente, con il risultato che le due forme *neque* e *nec* mostrano sotto vari aspetti un diverso uso. Alla fine *nec* diventò una forma comune, mentre *ac / atque* scomparvero interamente dal linguaggio (Ross, cit., pagg. 45-46).

uso letterario, analogo alla convenzione che limitò *atque* alla posizione prevocalica, mentre l'uso negli epigrammi davanti a consonante sembrerebbe riflettere la stessa situazione evidenziata per Plauto e Lucrezio, che preferirono entrambi la forma *neque* non elisa e comune nella prosa delle origini (Catone, Sallustio e Nepote). Insomma gli epigrammi sono maggiormente conservativi e tradizionalisti nell'uso dei connettivi rispetto ai polimetri, che invece rispecchiano ancora una volta il desiderio del poeta di sperimentare e di innovare.

3) L'enclitica *-que*

Nell'uso dei connettivi particolare rilevanza assume la formula *-que -que e -que et*.⁴²³ Catullo utilizza *-que -que* specialmente alla fine di un verso, ricorrenza sia arcaica dopo Ennio, sia greca, e forse l'uso neoterico e la sua totale assenza in prosa mostra che era interamente un artificioso manierismo poetico, per nulla colloquiale⁴²⁴.

Nei carmi polimetrici l'uso della formula *-que -que* è molto più neoterica che enniana, come si può vedere in c. 15, 19 *percurrent raphanique mugilesque*, dove *raphani* è parola greca e *mugiles* il suo corrispettivo latino; anche in c. 52, 2, *Mamurrae pathicoque Caesarique* si riscontra l'unione di *-que* con una parola greca *pathico* e in c. 32, 11, *pertundo tunicamque palliumque* mette in relazione la *tunicam* romana con il *pallium* greco⁴²⁵. Un'altra occorrenza della formula nei polimetri è nel c. 17, 9 *per caputque pedesque*. Nei *carmina docta* si sente la forza dell'influenza alessandrina, come nel c. 66, 40 *adiuro teque tuumque caput*, eco del verso callimacheo σὴν τε κάρην ὄμοσα σόν τε βίον, per creare un poetismo callimacheo. Nel c. 64, 201 *tali mente, deae, funestet seque suosque* è clausola enniana, dove la maledizione di Arianna contro Teseo è solenne e ritualistica. Negli epigrammi l'unica occorrenza è in c. 76, 8 (*haec a te dictaque factaque sunt*) che non sembra essere né neoterica né enniana, infatti non si trova a fine verso e perciò sembra essere determinata semplicemente da esigenze metriche⁴²⁶. Il fatto che Catullo restringa l'uso della formula *-que -que* ai carmi polimetrici e agli epilli assume il valore di un poetismo neoterico.

La ricorrenza di *-que et* nei polimetri, c. 28, 5 *frigoraque et famem tulisti?* o nel c. 44, 15 *me recuravi otioque et urtica* riveste molto probabilmente la funzione di parodia. «Though the two certain instances of *-que et* in the polymetrics do not in themselves constitute certain evidence, they

⁴²³ Ross, cit., pagg. 63-66.

⁴²⁴ Per il carattere poetico e non colloquiale della formula si veda E. Fraenkel, in *Elementi Plautini in Plauto*, Firenze, 1960, pagg. 199-201. A proposito di Plauto l'autore dice che «per il poeta *-que -que* era una costruzione ch'egli non impiegava mai nel comune verso parlato delle sue commedie, e solo con grande riserbo altrove, in maniera tale da rendere molto probabile l'ipotesi che egli l'abbia presa dalle clausole esametriche enniane, forse per il tramite della tragedia».

⁴²⁵ «Though *pallium* is not derived from a Greek word, it always is used to designate Greek, as opposed to Roman, dress»: Ross, cit., nota 143 pag. 65.

⁴²⁶ Si veda quanto ho illustrato *supra*, sul valore che assumono le ripetizioni intertestuali (formula richiamata anche nel c. 30, 9).

nevertheless support the clear case of *-que -que* in Catullus as a neoteric mannerism»⁴²⁷, che quindi può essere ritenuto uno stilema ricercato per creare l'effetto di esagerazione parodica unitamente agli altri ricorsi stilistici, come illustrato in precedenza.

1.16. c. La posposizione delle particelle

Un'altra caratteristica stilistica comune ai polimetri e ai carmi più lunghi, ma non agli epigrammi, e, inoltre, di pregnante impronta neoterica, è costituita dalla posposizione delle particelle⁴²⁸. Tale fenomeno stilistico è completamente assente in Lucrezio e nella poesia arcaica ed è invece consueto nella poesia alessandrina, in particolar modo in Callimaco, cosa che enfatizza il notevole interesse dei *poetae novi* nel leggere e imitare Callimaco e nel riprodurre il manierismo poetico alessandrino. Catullo ha posposto particelle 15 volte, 3 nei polimetri, 12 nei poemetti (8 dei quali solo nel c. 64), ma nessuna negli epigrammi⁴²⁹. La scelta di Catullo è spesso connessa ad altre caratteristiche dello stile e della tecnica neoterica, cosa che spiega il motivo perché tale posposizione fosse assente nella poesia precedente. Infatti spesso la posposizione della particella appare in un contesto greco, come in entrambi i carmi tradotti dal greco: c. 51, 9 *lingua sed torpet*, dove Saffo ha ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα senza posposizione, e c. 66, 65 *Virginis et saevi contingens namque Leonis*, modellato sulla posposizione di ἀλλά di Callimaco, o il c. 61, 102 *lenta sed velut adsitas*, che può essere preso dalla poesia alessandrina. La posposizione è anche ricorrente dopo forme greche come in c. 64, 301 *Pelea nam tecum* e dopo il nome greco *Hebe* in c. 68, 116 *Hebe nec longa virginitate foret*. L'effetto più marcatamente neoterico è sicuramente quello per cui la posposizione permette all'aggettivo di essere in *incipit* di verso e in iperbato col suo sostantivo per lo più in *excipit* come nel c. 64, 173 *indomito nec dira ferens stipendia tauro*, 210 *dulcia nec maesto sustollens signa parenti*, 379 *anxia nec mater discordis maesta puellae*, c. 68, 55 *maesta neque assiduo tabescere lumina fletu*; o per enfatizzare una parola in *incipit* di verso come in c. 64, 58 *immemor at iuvenis* e 93 *funditus atque imis exarsit tota medullis*. Un ultimo motivo della scelta della posposizione è la convenienza metrica come in c. 23,7 *bene nam valetis omnes* e in c. 37,11 *puella nam mi* (benché in questo caso potrebbe essere anche voluta l'enfasi di *puella*). Anche per questa scelta stilistica Catullo rimane fedele alla tradizione epigrammatica ed evita la posposizione negli epigrammi, neppure per esigenze metriche.

⁴²⁷ Ross, pagg. 66-67.

⁴²⁸ *Ibidem*, pagg. 67-69. Ross prende in considerazione solo quelle particelle la cui posposizione fu irregolare e quindi significativa.

⁴²⁹ *Nam* è posposto in c. 23, 7, c. 37, 11, c. 64, 301; *namque* in c. 64, 384, c. 66, 65; *atque* in c. 64, 93; *nec (neque)* in c. 64, 173, 210, 379, c. 68, 55, 116; *at* in c. 64, 43, 58; *sed* in c. 51, 9, c. 61, 102.

1.16. d. *Ita, sic e sicine*

Un altro uso da parte di Catullo di particelle, quali *ita*, *sic* e *sicine*, mostra la valenza prosaica o poetica di tali elementi e quanto il contesto colloquiale in cui esse sono inserite determina la loro natura stilistica, un contesto creato volutamente per l'intensità emozionale sottesa. *Ita* aveva nella poesia arcaica una natura epica (viste le occorrenze soprattutto in tale genere letterario), che progressivamente ha perso, scomparendo dal vocabolario poetico, tanto che finì per essere vista dai poeti come prosaica, come si può vedere dalla sua occorrenza in certe formule fisse, quali *atque ita*⁴³⁰. Catullo usa *ita* 9 volte nei poemetti e due volte negli epigrammi. Delle 9 occorrenze 3 sono determinate da ragioni metriche (c. 63, 44, 49, 77), 3 in formule come in c. 61, 189 *ita me iuvent / caelites*, in c. 66, 18 *ita me divi ... iuverint* e in c. 97, 1 *ita me di ament*, a cui può essere aggiunta *ita Caecilio placeam* del c. 67, 9⁴³¹. Le ultime 3 occorrenze in c. 64, 84, 315 e c. 75, 2 richiamano l'espressione prosaica *atque ita*, pertanto le occorrenze in Catullo di *ita* sono chiaramente colloquiali e non sorprendono visto il loro contesto, inoltre quelle del c. 64 anticipano un uso che sarà diffuso a partire dalla poesia augustea, mentre è importante rilevare che *ita* non ricorre mai nei polimetri, anche quando potrebbe essere utile per ragioni metriche⁴³². La particella che invece ricorre 7 volte nei polimetri è *sic* (normalmente usata in poesia), infatti è presente senza distinzione in tutte e tre le parti del *liber* catulliano. Catullo si mostra particolarmente attento ad evitare il più prosaico *ita* sostituendolo con il suo equivalente poetico *sic* dove ritiene necessario. Anche l'uso di *sicine*⁴³³, parola frequente nella commedia e trovata in poesia solo in Catullo e in Propertio, palesa come le particelle diventino esempi di espressioni colloquiali inserite in un contesto di alta emotività. La sfumatura colloquiale creata con l'uso di *ita* appare in tutte le occorrenze, ma «it is the phrase that constitutes the colloquialism, not the single word *ita*. As a prosaic particle it was never admitted to the polymetrics even in colloquial phrase for a particular effect; the colloquial elements in the polymetrics are seldom simply prosaic, but are used, as *sicine* [...], for a particular purpose»⁴³⁴. Correlato a questa riflessione su *ita* è l'uso catulliano di *enim*. Particella considerata prosaica e nello stesso tempo di alone epico arcaico, per questo fu evitata

⁴³⁰ Per un'analisi delle occorrenze nei poeti arcaici ed augustei si veda Ross, cit., pag. 73.

⁴³¹ A queste occorrenze Ross, pag. 73 aggiunge il *quod cum ita sint* del c. 68, 37 che definisce «definitely colloquial (prosaically used to close the letter to Manius, it should be noted- the two parts of c. 68 are very different in tone and diction)».

⁴³² *Ibidem*, pag. 74.

⁴³³ Arianna inizia la sua arringa con questo ripetuto ed emotivo colloquialismo, c. 64, 132, 134, usato anche nel c. 77, 3 *sicine subrepsti mi* indirizzato a Rufo: «The use of *sicine* in Cat. 64 and 77 is another clear instance of how closely Catullus associated himself with Ariadne: in such there can be no mistaking the recall whether conscious or subconscious», Ross, cit., nota 174, pag. 74. Segnalo, infatti, il fatto che il c. 77 risulti eco del c. 64 e insista sulla violazione dell'*amicitia*, da parte di Rufo verso Catullo, come di Teseo verso Arianna, come mostrano e.g. i vv. 143-148 del c. 64: la parola chiave risulta *credat*, 143, così come nel c. 77 *credite*, 1, che sancisce la fiducia che l'*amicus* ripone verso l'altro quando è stato stipulato un patto, riposta invano come mostra l'anafora di *frustra* vv.1-2 nel c. 77 e l'anafora di *nulla* e di *nihil* nel c. 64.

⁴³⁴ *Ibidem*, pag. 74.

dagli elegiaci, ma si trova nell'epica e nella satira⁴³⁵, soprattutto in formule, in unione con *neque, quis* o nell'espressione *sed enim*. In Catullo ricorre con tono epico in c. 63, 62 *quod enim genus figura est, ego non quod obierim?*, in c. 12, 8-9 *Est enim leporum / differtus puer ac facetiarum* e in c. 35, 17-18 *est enim venuste / Magna Caecilio inchoata Mater*: non sono presenti formule epiche, ma è evidente il contesto neoterico, caratterizzato da *lepores ac facetiae* e dal riferimento alla *Magna Mater*. In tali contesti parole prosaiche non hanno spazio, motivo per cui *enim* era sentita come termine di antico uso poetico. Nei due carmi 12 e 35 è forte il senso affermativo, enfatico che tale particella aveva già nella commedia, o nell'epica augustea, in particolar modo virgiliana, determinato dalla posizione enfatica di *est*.

1.16. e. La preposizione *e / ex*

Un'ulteriore conferma della differente tradizione seguita da Catullo negli epigrammi rispetto ai polimetri e ai carmi più lunghi è rappresentata dall'uso della preposizione *e / ex*: *e* è una forma poetica accettata davanti a consonante dai tempi di Cicerone in poi ed *ex* sempre in posizione preconsonantica⁴³⁶ precedentemente comune in poesia, è permessa solo con alcune accezioni, perché sentita come prettamente colloquiale, infatti è particolarmente ricorrente nella satira. Catullo presenta *ex* davanti a consonante 4 volte nei polimetri: c. 16, 3 *ex versiculis*⁴³⁷, c. 17, 5 *ex tua* e 18 *ex sua* (che potrebbero essere varianti delle analoghe forma *ex te* e *ex se*); c. 50, 17 *ex quo*. Nei carmi più lunghi altre 4 occorrenze: c. 62, 62 *ex parte* (molto frequente poi in Ovidio), c. 64, 69 *ex te* e 73 *ex tempore*, c. 68, 36 *ex multis* (aggettivo con funzione di sostantivo). In entrambe le parti, perciò, pare che le occorrenze catulliane siano in linea con le tendenze che assumerà la poesia più tarda. *E* ricorre 3 volte nei polimetri e 16 nei poemetti (10 dei quali nel c. 64), pertanto l'uso di Catullo nei carmi neoterici si conforma a quello che stava prendendo piede nella pratica poetica. Invece negli epigrammi la correlazione è opposta: *e* ricorre una sola volta in c. 80, 4 *quiete e molli*, nel carme di Gellio che contiene altri elementi neoterici, perciò possiamo pensare che sia usato con fine parodico, unitamente ad altri stilemi ricorrenti nella poesia catulliana come l'indeterminazione, la diminuzione, la comparazione, la ripetizione, le allitterazioni⁴³⁸ e il chiasmo (v. 8 *emulso labra*

⁴³⁵ Per le occorrenze si veda *ibidem*, pag. 75.

⁴³⁶ *Ex* + consonante quando è seguita da pronomi monosillabici (e.g. *ex quo*), o da aggettivi con funzione di sostantivo. Il THLL, v. 2 col. 759-1276 pagg. 1082-83 per la forma *e* davanti a consonante afferma «formam levioerem praeferunt dactylicis (item Sen. trag.), maxime elegantissimus quisque».

⁴³⁷ *Ex* sembra essere ammessa davanti a *v*, come si può vedere in Tib. 2, 1, 24 *ex virgis* e Virg. *Ecl.* 6, 19 *ipsis ex vincula sertis* e 10, 35 *ex vobis* (anche se in questo caso potrebbe appartenere all'uso di *ex* + pronome), e *Aen.* 11, 533, *ex virginibus*: Ross, cit., pag. 48 nota 97.

⁴³⁸ Segnalo e.g. negli ultimi due versi l'allitterazione delle liquide e le assonanze tra i termini del chiasmo del v. 8 *emulso sero e labra notata*. Ho riscontrato un altro chiasmo nel v. 2 dove l'attributo e il sostantivo in iperbato, *hiberna nive*, sembrano incorniciare il concetto stesso, il biancore delle *labella*, e creare anche una struttura a cornice per il fatto che il componimento inizia e si conclude con un chiasmo.

notata sero), sicché l'enfasi iniziale sull'effeminatezza di Gellio, v. 1 *rosea ista labella*⁴³⁹, potenziata dall'uso di un lessico allusivo di una dimensione amorosa di delicatezza, quasi mitica, attraverso un climax ascendente, che crea attesa, viene ribaltata sarcasticamente nel *fulmen in clausula*: vv. 7-8 *Sic certe est: clamant lincoris rupta miselli / ilia et emulso labra notata sero*.

Ex ricorre 5 volte, di cui solo una, c. 87, 4 *ex parte*, riprende l'uso poetico posteriore; c. 90, 1 *ex Gelli matrisque nefando coniugio* e 3 *ex matre*; c. 111, 2 *ex laudibus* e 4 *ex patruo*. Pertanto l'uso di *e / ex* negli epigrammi segue quello della poesia arcaica, dove era preferito *ex*, mostrando ancora una volta una tradizione separata dell'epigramma romano, che restò immune ai cambiamenti o alle innovazioni poetiche⁴⁴⁰.

1.16. f. Le interiezioni *o!* e *a!*

Un altro uso comune ai primi due gruppi di componimenti catulliani e raro nell'ultimo è quello delle interiezioni *o!* e *a!*.⁴⁴¹ Normalmente nella poesia latina *o!* si trova seguito da vocativo, dall'accusativo proprio delle esclamazioni e da una sentenza esclamativa. In se stesso *o!* non fu sempre sentito come poetico e fu usato dai poeti in vari modi. In Catullo ricorre 22 volte nei polimetri, 12 nei poemetti (a esclusione del ritornello dei cc. 61 e 62 dove è ripetuto per 24 volte), e solo 4 negli epigrammi (2 nel c. 76, *o di*, dove rappresenta un elemento sacro abituale). Solo 2 volte è usato per dare forza a una sentenza⁴⁴² e in 3 casi ricorre con l'accusativo delle esclamazioni⁴⁴³. Il fatto che Catullo non usi tale interiezione negli epigrammi sembra rispondere alla stessa scelta attuata da Lucrezio⁴⁴⁴, poiché essa non aveva una funzione poetica definita nella poesia arcaica. Invece, si sentì meno limitato nei polimetri e nei *carmina docta* dove poteva creare lui stesso un nuovo standard, quello neoterico. Infatti anche l'uso di *a!*⁴⁴⁵ conferma proprio questa tendenza: pur essendo considerata una voce poetica, risulta assente in Ennio, in Lucrezio, nell'*Eneide* e nella satira, tranne poche eccezioni in Giovenale e Persio⁴⁴⁶, mentre fu piuttosto frequente nella commedia arcaica, motivo per cui si può dedurre che fosse percepita come formula esclamativa colloquiale. L'incoerenza è solo apparente, poiché dopo Plauto e Terenzio e a partire da Orazio, *a!* incominciò a diventare esclusiva proprietà di un certo tipo di emozione poetica, infatti

⁴³⁹ *Rosea* è l'unico aggettivo in *-eus* negli epigrammi.

⁴⁴⁰ Ross, cit., pag. 49.

⁴⁴¹ *Ibidem*, pagg. 49-53.

⁴⁴² C. 9, 10-11 *o quantum est hominum beatorum, / quid me laetius est beatusve?* dove sembra dare forza a *quid* come si nota dalla corrispondenza con c. 31, 7 *o quid solutis est beatus curis*.

⁴⁴³ C. 107, 6 *o lucem candidiore nota*, c. 26, 5 *o ventum horribilem atque pestilentem*, c. 56, 1 *o rem ridiculam, Cato, et iocosam*.

⁴⁴⁴ Lucrezio utilizza *o!* soltanto 5 volte nel *De rerum natura*: 3 volte con il vocativo *o Graiae decus*, III, 3, *o bone*, III, 206, *o genus infelix humanum*, V, 1194; 2 con l'accusativo, *o miseris hominum mentis, o pectora caeca*, II, 14. Non lo usa mai per enfatizzare una sentenza esclamativa, cfr. Ross, cit., pag. 49.

⁴⁴⁵ Definita nel THLL, col 1441, 41-42: «vox est poetarum propria».

⁴⁴⁶ Juv. 14, 45 *procul a procul*, espressione formulare; Pers. I, 8 e 3, 16.

l'interiezione, con funzione patetica, fu introdotta nella poesia latina seguendo il modello dei poeti neoterici⁴⁴⁷. Infatti Catullo usò tale esclamazione 5 volte nei poemetti: c. 61, 132 *miser a miser / concubine, nuces da*, in c. 63, 61 *miser a miser ... anime*, 2 volte nel c. 64, una della sola Arianna rivolta a se stessa v. 71 *a misera*, e una da parte di Arianna verso Teseo, v. 135 *immemor a!* e nel c. 66, 85 *a! mala dona*. Tutto ciò dimostra che Catullo non si sentì libero di introdurre un tale neoterismo nella struttura e nel vocabolario dell'epigramma, mentre trovò spazio nei poemetti, dove non preesisteva una tradizione letteraria romana che glielo impedisse. Per questo motivo sia *o!* che *a!* si trovano facilmente nei polimetri e nei componimenti più lunghi, mentre vengono preferibilmente evitati negli epigrammi.

1.16. g. Gli aggettivi in *-eus*

Gli aggettivi in *-eus* hanno un'innata qualità poetica⁴⁴⁸, come si può notare dall'uso frequente che di essi facevano i poeti arcaici⁴⁴⁹, e sono frequenti nei polimetri e nei poemetti e per nulla negli epigrammi; il suffisso originario, **-eyo-*, denotava un materiale, producendo equivalenti come ἀργύρεος e *argenteus*; in Latino il suffisso formò aggettivi tratti da nomi di piante o alberi⁴⁵⁰, ma tali formazioni erano limitate e il suffisso in sé non fu particolarmente produttivo nel *sermo plebeius*. Eppure i poeti li utilizzarono ampiamente, svincolandosi dal valore denotativo originario del suffisso, e si potrebbe scorgere dietro tali formazioni i corrispettivi greci, anche se le radici non erano correlate: *aureus* richiama χρύσεος, *auricomus* richiama χρυσόκομος, *ferreus* σιδήρεος. Catullo utilizza con una certa frequenza gli aggettivi in *-eus*⁴⁵¹, nei polimetri 6 aggettivi che si ripetono 9 volte; nei poemetti 13 ripetuti 35 volte (di cui è particolarmente ricco il c. 64 che usa 10 aggettivi ripetendoli 18 volte); negli epigrammi solo una occorrenza. Di seguito vengono riportati

⁴⁴⁷ Per le occorrenze dei versi si veda Ross, cit., pag. 52.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pagg. 60 ss.

⁴⁴⁹ *Argenteus* ricorre in Livio Andronico e Plauto, *aureus* in Livio Andr., Nevio e Plauto, *caeruleus* in Ennio, Plauto e Nevio, *ferreus* in Ennio e Plauto, *flammeus* in Ennio, Accio e Pacuvio. «[...] it is clear at least that the older poets, considering them fitting and proper, set the precedent in their use for the later poets whose important contribution was the coinage of such forms», Ross, cit., pag. 61.

⁴⁵⁰ F. T. Cooper, *Word Formation in the Roman Sermo Plebeius*, Diss., New York, 1895, pag. 111: «The simple suffix *-eus* was chiefly productive of denominative adjectives denoting material, which were not rare in the classical language [...] formed freely from the names of plants and trees as *buxeus*, *cedreus*, *fageus*, *fraxineus*, *laureus*, *orneus*, etc. They were especially adapted to pastoral poetry, and were freely introduced by Verg. and other Augustan poets whose authority has given the class as a whole more elevated tone. [...] post-Hadrian literature has produced only 87 new forms, while examples in the Romance languages are rare and chiefly poetic».

⁴⁵¹ Una lista completa si trova in Ross nota 131 pag. 60. Ross rileva come per l'aggettivo *aereus* si riscontri spesso la forma *aerius*, c. 30, 10 (*nebulas aerias*), 64, 142 (*aerii... venti*), 240 (*aerium ... cacumen*), 291 (*aeria cupressu*), c. 66, 6 (*gyro ... aerio*), 68, 57 (*aerii ... montis*), in quanto la forma normale è *aerius* (ἀέριος): il THLL sotto la voce *aerius* nota che la forma in *-eus* è trovata occasionalmente come una variante in alcuni MSS dei poeti. «Cat. may have used the *-eus* form as a more poetic variation, a possibility which, if capable of proof, would be significant. In my count of *-eus* adjectives I have allowed *aereus* to remain, but it should be taken into account that some, if not all, of these six occurrences are doubtful».

gli aggettivi e le loro occorrenze⁴⁵²: **aequoreus**⁴⁵³ c. 64,15 (*aequoreae ... Nereides*); **aureus**, c. 61, 95 (*aureas ... comas*), c. 63, 39 (*oris aurei*), c. 66, 60 (*aurea ... / corona*); **caeruleus**⁴⁵⁴ c. 36,11 (*o caeruleo creata ponto*)⁴⁵⁵; **consanguineus**⁴⁵⁶ c. 64, 118 (*ut consanguineae complexum* usato in senso sostantivato); **ferreus** c. 17, 26 (*ferream ut soleam*), c. 42, 17 (*ferreo ... ore*); **flammeus** c. 61, 8 (*flammeum ... laetus*), 115 (*flammeum* in senso sostantivato), c. 64, 341 (*flammea ... vestigia*), c. 66, 3 (*flammeus ... nitor*); **laneus** c. 25, 10 (*laneum latusculum*), c. 64, 316 (*laneaque ... morsa*); **ligneus** c. 23, 6 (*cum coniuge lignea*); **luteus** c. 61, 10 (*luteum ... soccum*), e 188 (*luteumve papaver*); **niveus** c. 58^b, 4 (*nivae citaeque bigae*), c. 61, 9 (*niveo... /... pede*), c. 63, 8 (*niveis ... manibus*), c. 64, 240 (*nivei montis*), 303 (*niveis ... sedibus*), 309 (*nivae ... vittae*), 364 (*niveos ... artus*), c. 68, 125 (*niveo ... columbo*); **pineus** c. 61, 15 (*pineam ... taedam*), c. 64, 10 (*pineae ... texta*); **purpureus** c. 45, 12 (*purpureo ore*), c. 64, 163 (*purpureave ... veste*), 275 (*purpureaque ... a luce*), 308 (*purpurea ... ora*); **roseus**⁴⁵⁷ c. 55, 12 (*roseis ... papillis*), c. 63, 74 (*roseis ... labellis*), c. 64, 49 (*roseo ... fuco*), 309 (*roseo ... vertice*), c. 80, 1 (*rosea ... labella*); **saxeus**⁴⁵⁸ c. 64, 61 (*saxea ... effigies*); **virgineus**⁴⁵⁹ c. 66, 14 (*virgineis ... exuviis*), c. 67, 28 (*zonam ... virgineam*). Senza dubbio l'invenzione di questi aggettivi fu determinata da ragioni metriche che li fecero preferibili ai più usuali aggettivi, come si può vedere nella forma *lītōrālis* che presenta un cretico a cui si preferisce il dattilico *lītōrēus*. Ma il fatto che Catullo li preferisca da una parte con sfumatura poetica nei suoi epilli, dall'altra nei suoi polimetri per connotare o una manifestazione di affetto in c. 45, 12 *purpureo ore*, o una delicata sensualità in c. 55, 12 *roseis...papillis*, o in un contesto di omosessualità come in c. 25, 10 *laneum latusculum*, così che assumano una sfumatura simile a certi diminutivi, da un'altra parte ancora per richiamare davvero il loro carattere originario di materia, come per alcune occorrenze di *ligneus*, *ferreus*, *flammeus* (in c. 61,8 e 115) e *luteus* (in c. 61, 10), mostra che le ragioni metriche non sono le motivazioni prevalenti per la loro scelta. E non solo, poiché abbiamo già rilevato come anche le scelte lessicali insolite rispondano a una precisa esigenza

⁴⁵² Come si può notare dalle occorrenze riportate Catullo utilizza aggettivi in *-eus* che non sono di poetica formazione nei suoi poemetti, attribuendo loro una particolare sfumatura poetica, come si può vedere per *pineus* nel c. 64, 10 o *laneus* nel c. 64. 316.

⁴⁵³ THLL, s.v. *aequoreus*: «adi. a neotericis formatum, quo maxime delectabatur Ov., quarto demum saeclo receptum pedestribus». È un neologismo catulliano.

⁴⁵⁴ THLL, vol. 3 col. 01-0748, pagg. 103 ss. s.v. *Caeruleus, caeruleus*: «Diff. gramm. VII 527, 3 *-us* natura color est; *-eus* natura fingitur: ita alterum est, alterum fit. [...] Diff. gramm. suppl. 282, 283 inter *-eum* et *-um* hoc interest, quod *-eum* dicimus quasi aureum et *-um* quasi argentum. Legitur utraque forma ab ENN. et PLAVT. per totam latinitatem. Vetustiores et qui eos imitabantur formas *caeruleus* et *-a* praetulisse videntur, cum versui heroico in casibus obliquis solae formae *-ei*, *-eo* etc. aptae sint. [...] inde a Cic. prevalet forma versui facilius *caeruleus*, quam habent Cic. *sexies* (*ter -us*)».

⁴⁵⁵ Significativo l'uso di un aggettivo in *-eus* in un carme dove sono presenti due occorrenze di aggettivi in *-osus* (*iocose*, v. 10 e *harundinosam* v. 13), per ottenere un accrescimento iperbolico dell'effetto parodico.

⁴⁵⁶ È una parola rara di origine poetica: THLL, s.v. *consanguineus*: «vox primum legitur apud PLAUT, PACVV., ACC., per liberae rei publicae tempora ad modum rara, numquam in oratt. Ciceronis ...».

⁴⁵⁷ Appare per la prima volta in Catullo e 2 volte in Lucrezio.

⁴⁵⁸ Appare per la prima volta in Catullo e 4 volte in Lucrezio.

⁴⁵⁹ Neologismo catulliano.

stilistica per concorrere a creare l'effetto di esagerazione parodica o emotiva. L'unica occorrenza di un aggettivo in *-eus* negli epigrammi, poi, non a caso è nel c. 80, in un contesto di apparente omosessualità⁴⁶⁰ e unito ad un diminutivo, un *carme* che ha già mostrato un vocabolario di sperimentazione neoterica, differenziandosi dalla tradizione epigrammatica e in cui è palese l'intento denigratorio di Catullo, come si può notare in tutti i carmi del ciclo di Gellio (cc. 80, 88, 89, 90, 91, 116), per cui gli stilemi adottati fungono per esagerare in modo dissacratorio le caratteristiche di colui che ha tradito la sua *fides* seducendo anche la sua Lesbia. Quest'unica occorrenza negli epigrammi rivela la loro tradizione indipendente dalle caratteristiche di un lessico più proprio di un'antica poesia esametrica o della *novitas* neoterica.

1.16. h. *Iucundus e suavis*

L'uso in Catullo di *iucundus* e *suavis*⁴⁶¹ offre un'ulteriore prova della differente tradizione delle tre parti del *liber*⁴⁶²: entrambi gli aggettivi hanno un diverso uso in poesia a seconda delle epoche, infatti *suavis* tende ad essere sentito come più colloquiale, e infatti è più amato di *iucundus* nella commedia, e comunque entrambi quando sono usati nella poesia del I secolo a.C. tendono ad essere sentiti come arcaismi. Invece nel periodo imperiale la loro percezione cambia totalmente: *suavis* si trova con poche occorrenze soltanto in Orazio e Virgilio, mentre scompare totalmente negli altri autori, sia in poesia che in prosa; *iucundus* è usato sporadicamente in tutti i generi tranne l'epica. Insomma in origine *iucundus* ha una valenza urbana piuttosto che semplicemente colloquiale, cosa che è giustificata dal suo uso limitato in Plauto e dalla sua assenza in Ennio, mentre *suavis* era sentito come un arcaico poetismo, infatti fu preferito da Ennio, ma fu troppo colloquiale per la poesia posteriore anche come poetismo arcaico in epica.

Catullo usa *iucundus* 4 volte nei polimetri, 10 nei *carmina docta* e solo 1 negli epigrammi: considerando il contesto neoterico in cui viene usata, come per il c. 14, 2 (*iucundissime Calve*) e c. 50, 16 (*hoc, iucunde, tibi poema feci*), dove appunto il soggetto è la poesia neoterica, la parola risulta un'innovazione neoterica: «it was not formerly colloquial (not in comedy) nor poetic but must have become a part of neoteric vocabulary through use in the elegant spoken language of Catullus' circle at Rome»⁴⁶³. Questa teoria spiegherebbe l'uso di tale aggettivo da parte di Catullo verso gli amici Calvo e Veranio nel c. 9, 9 e anche la sua estensione a una poesia neoterica più

⁴⁶⁰ Apparente alla luce del soggetto del ciclo di Gellio.

⁴⁶¹ A. Ernout, *Rev. Phil.* 21, 1947, cit., pagg. 63-64, afferma che la differenza tra *suavis* e *dulcis* giace su una dimensione sensoriale, infatti *suavis* è una parola che esprime impressioni sensoriali, quali il gusto, l'olfatto, la vista, mentre *dulcis* è più generale, astratto come concreto, morale come fisico, e che anche se il discorso popolare preferisce usare *suavis* per la sua vividezza, ciò non è sufficiente a tacciarlo come termine volgare. Si può riscontrare tale considerazione nel c. 13, 10 *seu quid suavius elegantiusve est*.

⁴⁶² Ross, cit., pagg. 76-80.

⁴⁶³ *Ibidem*, pag. 78.

seria, fonte da cui trae origine buona parte della più tarda elegia e della satira, e pertanto la sua esclusione dall'epica risulterebbe comprensibile. Un'innovazione che appare negli epigrammi solo una volta, in un verso che sembra riportare le parole di Lesbia, c. 109, 1 *iucundum, mea vita, mihi proponis amorem*. Per quanto riguarda *suavis*, come aggettivo ricorre 2 volte (una nei polimetri e una nel c. 64, vv. 86-89⁴⁶⁴), come avverbio una volta nei poemetti (c. 61, 7 *suave olentis amaraci*), pertanto, in quanto parte del linguaggio neoterico, non è ammesso negli epigrammi. Perciò, il fatto che tale aggettivo fosse sentito come colloquiale e prosaico ha fatto sì che fosse evitato sia in poesia che in prosa, ciononostante viene usato come eredità neoterica. Due aggettivi che funsero da sostituti di *iucundus* e *suavis* negli epigrammi sono *gratus* e *dulcis*, sentite come parole molto meno neoteriche delle precedenti.

1.16. i. *Oportet e necesse*

Ancora l'uso catulliano di due parole *oportet* e *necesse* manifesta la loro differenza stilistica: *oportet* è familiare nella prosa, particolarmente comica (come si può riscontrare dalle occorrenze: Terenzio lo usa 31 volte e in modo simile Plauto), mentre *necesse*, anch'esso prosaico, tende ad essere sentito come epico, con una solennità arcaica, come è attestato dalle 4 occorrenze in Virgilio *Eneide* rispetto a una sola di *oportet* in *Ecloghe*⁴⁶⁵ e da sole 6 occorrenze in Plauto e Terenzio. Per questo motivo entrambe le forme sono evitate da Virgilio nelle *Georgiche*, da Orazio nelle *Odi* e dagli elegiaci. Catullo utilizza *necesse* 4 volte nei polimetri e nei poemetti (c. 12, 16, c. 16, 6, c. 61, 81, c. 62, 61), e *oportet* 2 volte, entrambe negli epigrammi (c. 70, 4, c. 90, 3). «Though in all cases meter would seem to allow only one of the two words, and though no sure argument can be drawn from the contexts, the pattern is by this time recognizable and Catullus' use conforms with what can be observed from the occurrence of the two words in other poetry»⁴⁶⁶. Infatti *oportet* è sentita come parola più prosaica tra le due e, perciò, appare solo negli epigrammi, invece *necesse*, che prevede un uso aulico e solenne, può essere usato nei carmi neoterici.

1.16. i. *Subito e repente*

Correlati a questa coppia sono *subito* e *repente*, di cui si possono sviluppare le stesse osservazioni: *subito* è generalmente sentito come più popolare, mentre *repente* è più aulico ed

⁴⁶⁴ Per descrivere Arianna Catullo si serve di un linguaggio particolarmente neoterico, proprio dei polimetri (*mollis, lectulus*), «but such language is a normal part of more serious neoteric poetry when the effect must be one of delicacy, and to such an effect *suavis* contributes», Ross, cit., pag. 79. Considerazione coerente con la trasfigurazione che il poeta attua di se stesso nel personaggio mitico.

⁴⁶⁵ Axelson, «Unpoetische Wörter, Ein Beitrag zur Kenntnis der Lateinischen Dichtersprache», *Skrifter Utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund*, 29, 1945, pagg. 14-16. Secondo il quale i poeti nutrivano una certa avversione verso *oportet*, perché sentito come inquietante dal punto di vista fonetico, pur non essendo concettualmente non meno adatto per la poesia rispetto ad altre parole come *debere*.

⁴⁶⁶ Ross, cit., pag. 70.

assume una più antica sfumatura poetica⁴⁶⁷. In Catullo *repente* ricorre 3 volte solo nei polimetri e nei poemetti, *subito* solo negli epigrammi, ciò dimostra che i carmi neoterici ancora una volta fanno uso di una parola preferita nella poesia arcaica e sentita tale anche nella poesia posteriore, seppure con meno intensità, da Virgilio e Ovidio, mentre *subito* è relegato negli epigrammi. Ancora una volta le prime due parti dell'opera catulliana rispecchiano gli usi della poesia arcaica e le successive convenzioni, mentre gli epigrammi seguono una tradizione a parte.

1.16. m. I nomi propri geografici e mitologici

Anche la distribuzione generale dei nomi propri geografici e mitologici⁴⁶⁸ mostra nuovamente la relazione esistente tra le tre parti del *liber* catulliano: in modo particolare risulta significativa per numero di nomi la prima sezione, quella dei polimetri, che concerne maggiormente la vita quotidiana e l'ambiente di Catullo; nella seconda sezione se ne concentra un numero elevato soprattutto nei cc. 64 e 68, che tendono a distinguersi dagli altri carmi più lunghi, perché riflettono l'esperienza biografica del poeta trasfigurandola in un metro più aulico e in un contesto mitico; mentre negli epigrammi si trovano solo 15 nomi. Ritengo poi, come ho precedentemente illustrato, che anche l'adozione di tale preziosismo lessicale esprima una ricercatezza stilistica, che ha lo scopo di enfatizzare fino all'esagerazione il soggetto del carme, amoroso o parodico che sia.

Un'occasione che offre l'inserimento di nomi propri geografici o mitologici è la preghiera, secondo la quale la forma letteraria richiede che il dio invocato sia identificato tramite il nome e il luogo del culto, o che siano nominati i principali luoghi di adorazione della divinità, che poi determinano il suo appellativo⁴⁶⁹. Catullo usa lo stile elevato e solenne della preghiera in base alle esigenze testuali: nel c. 36, e.g., il lessico è innalzato (v. 6 *electissima ... scripta* e v. 7 *tardipedi deo*) per renderlo adatto al carattere sarcastico e denigratorio del soggetto, enfatizzando così l'antitesi tra l'opera di Catullo e gli *annales Volusi, cacata carta*, vv. 1 e 20, *pleni ruris et inficetiarum*, v. 19.

Gli *excursus* geografici, visti come un romantico uso di storia e leggenda mescolate a nomi di luoghi, costituivano parte della tecnica alessandrina, infatti se ne può riscontrare l'influenza nello stile catulliano per la ricercatezza retorica e fonetica di particolare intensità che essi riproducevano, volta a creare spesso giochi lessicali, antitesi concettuali tra piani differenti, e sovrapposizioni di stili contrapposti sia nei polimetri che nei poemetti; con la differenza però che spesso nei polimetri i nomi geografici servono per creare un effetto di contrasto stilistico, così da enfatizzare

⁴⁶⁷ *Ibidem*, pagg. 70-72.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pagg. 95-104.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pagg. 96-97, che cita come esempio i cc. 61, 1-2, (invocazione a Imeneo) e c. 36, 11-15 (preghiera a Venere).

ulteriormente l'aspetto comico, al fine di produrre una parodia dello stile elevato. Ho riscontrato il gioco retorico e fonetico nel c. 64, 35-37 (*deseritur Cieros, linquunt Pthiotica Tempe / Crannonisque domos ac moenia Larisaea, / Pharsalum coeunt, Pharsalia tecta frequentant*) in relazione agli invitati alle nozze: versi estremamente ricercati dal punto di vista fonico e retorico, con la posizione dei verbi uno all'inizio del passaggio e l'altro alla fine, uno dopo la cesura nel primo verso in rima con l'altro prima della cesura nell'ultimo verso; i nomi sono collocati con variazione di posizione tra un verso e l'altro, ma per creare un chiasmo, nel v. 36, o per produrre un'anafora in poliptoto nel v. 37, effetto fonetico prodotto anche nel v. 9 del c. 4 *Propontida truce mve Ponticum sinum*, carme in cui il soggetto, il viaggio del *phaselus* suggerisce un breve *excursus* geografico di sapore mitologico. Il gusto parodico emerge nel c. 11 che inizia con l'indicazione di posti distanti, v. 2 *sive in extremos penetrabit Indos*, in un contesto poetico vv. 3-4 *litus ut longe resonante Eoa / tunditur unda*, anche eroico, come accresciuto dagli aggettivi composti *sagittiferos* v. 6 e *septemgeminus* v. 7, e stilisticamente elevato come si vede dall'anafora in *incipit* di verso dei vv. 5, 6, 7 e 9 *sive ... seu ... sive ... sive ...*; ma al v. 9 la scena diviene improvvisamente più reale, più romana con la menzione del *Caesaris visens monimenta magni*, «within itself the excursus suggests the movement and changes of tone whole poem, the final generalizing simile (22-24) even finding its antecedent in the general conclusion of the excursus (*quaecumque feret voluntas / caelitum*, 13-14)»⁴⁷⁰; la stessa tecnica stilistica volta a parodizzare lo stile elevato tramite anafore in *incipit*, epiteti epici, *excursus* con nomi geografici e mitologici, è adottata nei cc. 39, c. 55, c. 58^{b471}. Riporto a titolo esemplificativo tre carmi che risultano rispondere a un preciso intento iperbolico nel servirsi di tali nomi: c. 4, 7 *Cycladas* e 13 *Amastri*, c. 11, 5 *Arabas* e c. 36, 13 *Ancona* e 14 *Amathunta*, unitamente a diminuzione, indeterminazione, comparazione, ripetizione, nomi geografici mitologici, aggettivi composti, effetti retorici e fonici.

1.16. n. I nomi greci in -αιος e -ειος

Nel proseguire la riflessione parallela tra tradizione e ricerca di un preciso effetto stilistico si rileva l'uso catulliano degli aggettivi formati da nomi greci in -αιος e -ειος. Tale adozione mostra chiaramente la stretta relazione tra i carmi polimetrici e i poemetti⁴⁷². Gli aggettivi in -αιος sono

⁴⁷⁰ *Ibidem*, pag. 98.

⁴⁷¹ Interessante la riflessione di Ross in relazione al c. 26 sull'inserimento di un nome di vento inesistente *Apheliotae*, che secondo Cicerone è rappresentativo della preziosità neoterica: *Ad Att.* 7, 2, 1 e secondo Ross indica il gusto catulliano nel gioco lessicale, attraverso l'uso di parole di sapore greco, per creare l'effetto comico e parodico: nota 231 pag. 99. Infatti mi sembra che Catullo in questo modo raggiunga un efficace effetto fonetico, poiché inserisce un termine assonante nel verso e plurisillabico così da rallentare il ritmo e richiamare i successivi due versi dominati appunto da parole plurisillabiche, per esprimere l'ironica metafora espressa tra i vv. 4-5: la forza del vento evoca l'enorme cifra dell'ipoteca oberante la *villula*. Inoltre il nome inventato di un vento potrebbe alludere alla finzione della cifra, per creare un parodico gioco di esagerazione iperbolica.

⁴⁷² *Ibidem*, pag. 100 ss.

formati da sostantivi femminili della prima declinazione. Gli aggettivi in -ειος sono formati da sostantivi della seconda e della terza declinazione e da sostantivi maschili della prima⁴⁷³. In latino quelli in -αιος diventano in *-aeus* e quelli in -ειος in *-ēus*, Catullo presenta le seguenti forme: *Androgeoneus* c. 64, 77, un ἄπαξ λεγόμενον; *Ariadnaeus*, c. 66, 60 (un conio catulliano usato in seguito solo in riferimento alla costellazione); *Beroniceus*, c. 66, 8; *Cycneus*, c. 67, 32; *Cyllenaes*, c. 68, 109; *Idaeus*, c. 64, 178; *Larisaes*, c. 64, 36; *Lethaeus* c. 65, 5; *Oetaeus* c. 62, 7, c. 68, 54; *Pegaseus* c. 58^b, 2; *Penelopeus* c. 61, 223; *Rhoeteus* c. 65, 7; *Simonideus*, c. 38, 8; «to these proper adjectives should perhaps be added the neoteric coinage *labyrinthēus* (64, 114), though the -ειος formation does not appear in Greek»⁴⁷⁴. Tredici di queste forme sono usate da Catullo 14 volte, e tutte nei poemetti, dove il loro valore poetico è innegabile⁴⁷⁵, con l'eccezione di 2 nei polimetri, che meritano una particolare attenzione: nel c. 58^b, 2 si trova *Pegaseus* in un comico *excursus* mitologico (*non si Pegaseo ferar volatu*); nel c. 38, indirizzato al poeta neoterico Cornificio con la richiesta di un qualche frammento di poetica simpatia in un tempo di difficoltà, termina con *paulum quidlubet allocutionis, / maestius lacrimis Simonideis*, vv. 7-8; in quest'ultimo carme l'uso della forma greca dell'aggettivo del nome proprio assume una valenza più che metrica: sembra infatti implicare la richiesta a Cornificio di raccogliere per l'occasione tutte le sue conoscenze greche, uno sforzo sicuramente di intento giocoso, o come nel c. 115, 3 *Croesum*, dove sicuramente l'obiettivo è di marcare la grandezza della *mentula*. Che comunque sia presente l'intento di esagerazione stilistica con scopo parodico mi pare che sia dimostrato dal ricorso anche ad altri stilemi (ripetizione, comparazione, indeterminazione, aggettivo in *-osus*, ricorsi fonetici e retorici). Secondo Ross quando Catullo usa tali aggettivi di formazione greca nei polimetri e nei *carmina docta* è per creare un poetismo neoterico che impreziosisce il verso, mentre negli epigrammi ha una funzione simile a quella dei nomi geografici e mitologici: elevare il tono dell'epigramma attraverso l'inserimento di uno stile epico, di poetismi, per enfatizzare l'effetto parodico, come si può vedere nei cc. 88, 4-6, c. 115, 5-6, c. 105, 1, o per inserire una sorta di proverbio come nei c. 74, 4, c. 102, 4⁴⁷⁶. Inoltre, ritengo che prova della voluta enfasi all'effetto parodico sia l'accumulo di diversi stilemi, come ho sopra commentato.

1.16. o. L'ordine delle parole negli esametri e nei distici elegiaci

Per mostrare ancora il fatto che i distici presenti in cc. 65-68 siano espressione di tecniche neoteriche e che gli epigrammi rappresentino una tradizione di epigrammi romani preneoterici, in

⁴⁷³ Si veda A. E. Housman, «AIOΣ and EIOΣ in Latin Poetry», *The Journal of Philology*, 33, 1914, pag. 56.

⁴⁷⁴ Ross, cit., nota 232 pag. 100.

⁴⁷⁵ Per una trattazione più ampia corredata di esempi si vedano *ibidem*, pagg. 101 e 102.

⁴⁷⁶ Ross, cit., pagg. 102-104.

cui Catullo fu senz'altro il più rappresentativo e autorevole poeta, Ross⁴⁷⁷ adduce l'esempio dell'ordine degli aggettivi e dei sostantivi negli esametri dei distici elegiaci.

Sono presenti sei possibilità di ordine di parole secondo il seguente schema⁴⁷⁸:

	...A/...S	.../A...S	...A/...S...	A.../...S	abAB	abBA
cc. 65-68	32	15	13	7	11	8
cc. 69-116	10	10	4	1	1	0

Il modello *abAB* è definito da Ross a incastro secondo l'esempio di c. 68, 29 *frigida deserto tepefactet membra cubili*, dove *a* rappresenta il primo aggettivo che si concorda con **A** suo sostantivo, mentre *b* è il secondo aggettivo che si concorda con **B** suo sostantivo. Entrambi i modelli (*abAB* e *abBA*) sono stati particolarmente sfruttati dai neoterici, anche se non inventati⁴⁷⁹ e infatti sono presenti 19 volte nei carmi elegiaci neoterici e solo una volta negli epigrammi⁴⁸⁰. I tipi ... A / ... S e A ... / ... S sono i più neoterici per l'alta frequenza nei distici, 39 in totale, rispetto agli epigrammi, 11 in totale; invece il tipo ... / A ... S secondo Conrad⁴⁸¹ è una caratteristica dello stile omerico che ha indotto una distinzione dello stile epico da quello alessandrino e che fu portato da Ennio nell'epica romana, insieme all'esametro. Al contrario, rimane piuttosto una caratteristica dell'esametro latino: «the attribute, coming immediately after what was most often the main «sense» caesura of the line, neatly framed the last half of the line with its substantive at the end, a feature whose usefulness was not confined to epic»⁴⁸², infatti questo tipo si trova in misura piuttosto equilibrata sia nei distici che negli epigrammi. Un discorso simile si può fare per il pentametro dei distici: nei distici elegiaci neoterici l'attributo che si presenta come l'ultima parola nel primo emistichio del verso e il sostantivo alla fine del verso (... A / ... S) ricorre 57 volte, invece negli

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pagg. 132-137.

⁴⁷⁸ Nella tabella di Ross le lettere maiuscole A e S corrispondono rispettivamente ad aggettivo e sostantivo.

⁴⁷⁹ Come si può vedere nella tabella I presentata da Ross, cit., a pag. 134.

⁴⁸⁰ Ho notato che non ne sono privi nemmeno i polimetri: e.g. c.17, 14 *viridissimo nupta flore puella* (in questo caso si intensifica l'intento parodico attraverso un gioco stilistico aulico) e successivo v. 15 *puella tenellulo delicatior haedo*; c. 41, 3 *ista turpiculo puella naso*, ulteriore dimostrazione di un gusto neoterico dominante in tutta l'opera catulliana. Si marca la presenza della struttura anche negli esametri, e. g. c. 62, 27 *desponsa tua ... conubia flamma*, 54 *eadem ... ulmo coniuncta marito*; c. 64, 59 *irrita ventosae ... promissa procellae*, 65 *omnia ... toto delapsa e corpore*, 129 *mollia nudatae ... tegmina surae*, 131 *frigidulos udo singultus ore*, 162-163 *candida ... liquidis vestigia lymphis, / purpleave tuum ... veste cubile* (in quest'ultimo verso l'intreccio lessicale enfatizza il participio presente al centro del verso *consternens*, 175-176 *dulci crudelia forma / consilia*, 204 *invicto caelestum numine rector*, 235 *candidaque intorti ... vela rudentes*, 264 *barbaraque horribili ... tibia cantu*, 309 *roseo niveae ... vertice vittae*, 316 *laneaque aridulis ... morsa labellis*.

⁴⁸¹ C. Conrad, «Traditional Patterns of Word Order in Latin Epic from Ennius to Vergil», *Harvard Studies in Classical Philology*, 69, 1965, pagg. 195-258, nello specifico del passo citato pag. 206. D'ora in poi indicherò con iperbato omerico l'iperbato che presenta aggettivo e sostantivo in *incipit* ed *excipit* di verso, adottando la definizione di Conrad.

⁴⁸² Ross, cit., pag. 136.

epigrammi solo 29 volte. Tutto ciò appunto mostra le differenti tradizioni presenti nel *liber* catulliano.

A questo punto mi sembra importante ampliare la riflessione sulla posizione di aggettivi e sostantivi anche ai polimetri, poiché ho rilevato una notevole ricorrenza di tale stilema catulliano negli umanisti e quindi superando la considerazione sviluppata da Ross sulle tradizioni del *liber*. Ho notato che nei polimetri risulta interessante l'adozione del sostantivo in *excipit* e dell'aggettivo in *incipit* del verso successivo, un'inversione pertanto di sostantivo e aggettivo rispetto ai distici e agli esametri analizzati da Ross: c. 9, 8-9 *collum / iucundum*; c. 11, 22-23 *prati / ultimi*; c. 15, 9-10 *pene / infesto*; c. 17, 2-3 *inepta / crura* (con inversione tra sostantivo e aggettivo in questo caso probabilmente per esigenze metriche in quanto l'aggettivo è trisillabico mentre il sostantivo bisillabico) e 12-13 *pueri instar / bimuli* (con l'inserimento di un'altra parola che però per sineresi confluisce in *pueri* creando così una clausola polisillabica); interessante l'uso dell'*enjambement* del c. 22, 4-6 *plura / perscripta* e *palimpseston / relata*, poiché più che la reale relazione tra sostantivo e suo aggettivo in *excipit* e *incipit* si trovano tre versi che sembrano attraverso l'*enjambement* riprodurre l'innumerabile numero di fogli scritti; c. 28, 4-5 *cum isto / vappa* (aggettivo e sostantivo però in questa posizione viene messo in maggiore rilievo il sostantivo nell'*incipit* del verso successivo, che risulta inoltre allitterante con *Verani* del v. 3 sempre in *incipit*, allitterazione molto amata da Catullo); c. 50, 14-15 *membra postquam / semimortua*, in questo caso i due elementi in *excipit* e *incipit* sono potenziati dall'iperbato grazie all'inserimento di *postquam*; c. 53, 2-3 *Vatiniana / meus crimina*, ancora la posizione del binomio subisce enfasi grazie all'iperbato; c. 54, 6-7 *meis iambis / inmerentibus* in questo caso con inversione di sostantivo e aggettivo per rallentare il ritmo del verso 7 e potenziare l'allitterazione con *unice imperator*⁴⁸³. Negli epigrammi si noti il c. 109, 1-2 in cui l'iperbato *Iucundum ... amorem / hunc nostrum* enfatizza il concetto chiave, ponendo in *excipit* il sostantivo e circondandolo con i suoi attributi, discorso simile per il v. 6 *aeternum ... foedus*.

1.17. L'iperbato

Inoltre, il distanziamento tra aggettivo e sostantivo, che produce il cosiddetto iperbato, assume delle caratteristiche rilevanti anche nei polimetri: ho rilevato che con frequenza ricorre l'aggettivo nel primo emistichio del verso, seguito da due o più termini, mentre il sostantivo tende ad essere in clausola, come ultimo elemento del verso. Mi pare che Catullo tenda ad usare tale figura retorica con due obiettivi: l'uno di amplificare la carica parodica o invettiva del carne

⁴⁸³ Si noti l'uso di questo stilema nei *carmina docta* e. g. in c. 64, 86-87 *virgo / regia*.

attraverso la posizione di rilievo assunta dalle parole in oggetto, l'altro di creare un preziosismo poetico, data la frequenza dell'iperbato, in qualsiasi sua forma, nella poesia epica. Si vedano le occorrenze e.g. in c. 2, 4 *acris ... morsus, gravis ... ardor*, 8, *tristis ... curas*, 10, volto a enfatizzare l'ardore della passione amorosa del poeta; nel c. 7 i versi 8 *furtivos ... amores* e 10 *vesano ... Catullo est* (per sineresi costituiscono un'unica parola in clausola) enfatizzano il concetto della furtiva passione dei due amanti e presentano in più una posizione dell'aggettivo in *incipit* che tende ad essere di matrice omerica (la stessa occorrenza si trova in c. 4, 12 *loquente ... coma* e c. 5, 6 *nox est...dormienda*, c. 11, 10, *Caesaris ... magni*; c. 17, 11 *lividissima ... vorago*, iperbato usato per accrescere il tono parodico del carne⁴⁸⁴); c. 11, 21 *meum ... amorem* e 23-24 *praetereunte ... aratro*, dove l'amore del poeta per la sua donna viene enfatizzato dalla metafora di un fiore reciso dal passaggio di un aratro. L'iperbato dei vv. 23 e 24 è di particolare rilievo perché si realizza su due versi in posizione parallela, stilema che ha adottato frequentemente Orazio nelle sue *Odi*. C. 16, 11 *duros ... lumbos*, iperbato che accresce la carica invettiva dei versi; c. 17, 24-26 *stolidum ... veternum, in gravi ... caeno, tenaci ... mula* anche in questo caso l'insistente iperbato conclusivo accentra l'attenzione sulla stoltezza del suo conterraneo; c. 23, 20 *toto ... in anno*, per accrescere il tono parodico; c. 25, 5 *mulierarios ostendit oscitantes*, questo iperbato allontana due parole coordinate attraverso l'inserimento di un solo termine, che però acquista particolare rilievo grazie alla forte allitterazione nonché all'assonanza; c. 29, 12 *in ultima ... insula*, iperbato enfatizzato anche dall'allitterazione della nasale e della liquida, 22 *uncta ... patrimoniam* l'iperbato si inserisce in due versi caratterizzati da una serie di stilemi: la ripetizione di *quid*, il poliptoto di *hunc, hic*, il rallentamento del ritmo nel v. 22 con parole plurisillabiche; c. 31, 10 *desideratoque ... lecto* un iperbato esaltato dalla scelta di parole plurisillabiche che mettono in rilievo il *labor* del verso precedente e del successivo; c. 36, 8 *infelicibus ... ignis*, con l'aggettivo in *incipit* di carattere omerico, per innalzare parodicamente il tono del carne e porre in rilievo l'effetto del voto, i libri dati alle fiamme, enfasi marcata anche dal rallentamento del ritmo tramite le due parole plurisillabiche; c. 37, 20 *Hibera ... urina* iperbato significativo in quanto enfatizza due parole con lo stesso numero di sillabe e allitteranti tra loro e con il participio che le distanzia, *defricatus*; c. 39, 5 *orba ... mater*, iperbato significativo per la posizione di aggettivo e sostantivo nei due emistichi del verso, per l'allitterazione e l'isosillabismo, tutti elementi che convogliano a risaltare il pianto della madre privata del suo unico figlio e quindi ad amplificare la carica parodica del carne, mentre gli altri due iperbati del carne, v. 1 *candidos ... dentes* (significativa l'allitterazione) e v. 19 *russam ... gingivam* essendo divisi da un solo verbo creano soprattutto una struttura a cornice che focalizza l'attenzione sui denti di Egnazio; c. 40, 8 (*longa ... poena*) ancora un iperbato isosillabico e

⁴⁸⁴ cfr. Ross, cit., pagg. 107-108.

allitterante che in clausola esalta il significato centrale del carne: l'auspicio che Ravidio sia punito poiché ha amato gli amori di Catullo; il c. 43, 5 attraverso l'iperbato *decoctoris ... Formiani* pone in risalto il fatto che Ameana è l'amante di un bancarottiere, mentre il v. 6 (*ten ... bellam*) quanto è vana l'opinione della gente che ritiene bella Ameana; c. 44, 9 (*sumptuosas ... cenas*) l'iperbato enfatizza la sontuosità della cena per gravarla parodicamente di più del danno arrecato al poeta dall'orazione velenosa e pestilenziale; il c. 45 presenta 3 iperbati volti a focalizzare il tema centrale, l'amore tra i due protagonisti: 4 *omnes ... annos*, iperbato omerico, 16 *mollibus ... medullis*, 21 *Unam Septimius misellus Acmen*, (iperbato rafforzato dal chiasmo); il c. 46 è costellato di iperbati, due di natura omerica, v. 3 *iocundis ... aureis* e v. 5 *Nicaeaeque ... aestuosae* (arricchito dal chiasmo), altri sei 1 *egelidos ... tepores*, 2 *caeli ... aequinoctialis*, 4 *Phrygii ... campi*, 6 *claras ... urbes*, 8 *laeti ... pedes*, 9 *dulces ... coetus* volti a rappresentare la lontananza dalla patria, innalzando il tono con preziosismi poetici, il più significativo risulta l'iperbato del verso 9 (considerando che rispecchia la posizione preferita da Catullo dell'aggettivo nel primo emistichio separato da almeno due parole dal suo sostantivo in clausola), poiché in clausola esplica la natura del suo dolore, ovvero la lontananza dagli amici; l'iperbato del c. 47, 4 *verpus ... Priapus ille* è espressione del gioco fonico ripetutamente adottato dal poeta, poiché serve per accostare *praeposuit* a *Priapus* creando una forte allitterazione e rispettare l'*incipit* allitterante dei versi 3, 4, 5 attraverso la ripetizione della *v*; gli iperbati del c. 49, 5, 6, 7 focalizzano l'attenzione sull'antitesi parodica tra il *pessimus poeta* e l'*optimus patronus*, sicché questo stilema accresce la funzione della ripetizione; ricco di iperbati il c. 55, simili il v. 5 *in templo ... sacrato* e v. 8 *vultu ... sereno* poiché i due termini sono nei due emistichi del verso e separati entrambi da due parole, in entrambi i casi bisillabiche, così come assumono la stessa funzione gli iperbati dei vv. 12 *in roseis ... papillis*, 17 *lacteolae ... puellae*, 18 *clauso ... in ore*, che rappresentano l'attrattiva seduttiva del corpo femminile (tutti e tre in iperbato tramite l'inserimento di un verbo, negli ultimi due versi in poliptoto *tenent* e *tenes*), e gli ultimi tre nei versi finali, 19-20 di natura omerica *fructus ... omnes* e *verbosa ... loquella* per creare una clausola parodicamente aulica del componimento così da accrescerne l'ironia e 22 *vestri ... amoris* che palesa la soluzione proposta da Catullo a Camerio di fronte al suo atteggiamento elusivo; il c. 59 presenta un iperbato nell'ultimo verso, 5, *semiraso ... ustore* che potenzia in clausola l'invettiva alla bolognese Rufa; l'iperbato del c. 60, 2 *infima inguinum parte* enfatizza la relazione di *infima-inguinum* attraverso la *geminatio* della sillaba iniziale e l'allitterazione, che collegano un aggettivo e un sostantivo non connessi dal punto di vista morfologico ma sul piano del significato. I *carmina docta* presentano un alto numero di iperbati, in svariate forme, dovuto alla predilezione per tale figura fonica nei contesti di poesia più elevati, come è testimoniato dall'epica e contrariamente ai polimetri e agli epigrammi la funzione che assumono risiede nell'enfatizzare il

concetto di cui i due termini allontanati sono portatori. Nella lettura dei carmi che Ross non ha preso in considerazione nella sua analisi (cc. 61-64), ho riscontrato che nel c. 61 l'iperbato dei vv. 21-22 (*floridis ... / ... ramulis: in incipit ed excipit* di due versi successivi⁴⁸⁵) produce una sorta di cornice, che pare rappresentare l'intreccio dei rami di mirto in fiore, così come il successivo in *excipit* dei due versi contigui, 24-25 *roscido / ... umore* il nutrimento della rugiada; l'iperbato dei vv. 24-25 è ricorrente nel carme come si può vedere nei vv. 44-45 *boni / ... amoris*, 54-55 *novos / ... maritus*, 85-86 *diem / ... venientem*, 97-98 *in mala / ... adultera*, 197-198 *bonum / ... amorem*, 227-228 *valentem / ... iuventam*. Il c. 62, 2 *expectata ... lumina* (il secondo termine nel penultimo piede anziché nell'ultimo perché perfetto dattilo di quinta sede); nei versi 17 *animos ... vestros*, 36 *ficto ... questu* e 43 *tenui ... ungui* l'iperbato ricorre nella posizione evidenziata nei polimetri (primo termine nel primo emistichio e secondo nel secondo emistichio con l'inserimento di due termini a separazione di sostantivo e aggettivo) così da porre in enfasi i concetti espressi, la solerzia dell'animo, la finzione del pianto delle vergini e la recisione del fiore, 23 *castam ... puellam* (inserimento di un solo termine e posizione in clausola di verso), così come 29 *tuus ... ardor*, 24 *felici ... hora*, 50 *mitem ... uvam*, 52 *summum ... flagellum*, 54 *ulmo ... marito*, invece 35 *mutato ... nomine* (divisi tra primo e secondo emistichio), 37 *tacita ... mente* presentano un iperbato in cui il secondo termine non è l'ultima parola del verso, 39 *flos ... secretus* (in questo caso l'iperbato investe il primo emistichio e la parte centrale del verso); di tendenza omerica il v. 46 *castum ... florem*, dove l'aggettivo è preceduto solo dal monosillabo *cum* allitterante e assonante, 51 *tenerum ... corpus*, anche in questo caso aggettivo preceduto dal monosillabo *sed*; il c. 63 presenta una notevole occorrenza di iperbati a dimostrazione del suo uso in contesti di poesia alta, inoltre ne ho rilevato una maggiore frequenza nella prima parte, vv. 1-14, dove viene descritta la drammatica evirazione o nei versi dove si vuole porre in enfasi il termine in clausola: 1 *alta ... maria* di impostazione omerica anche se l'aggettivo è preceduto da un bisillabo, come pure puramente omerici 14 *aliena ... loca*, 43 *trepidante ... sinu*, 67 *linquendum ... cubiculum*; iperbati come nelle occorrenze del c. 62 il sostantivo è il penultimo elemento del verso nei vv. 3 *opaca ... loca*, 7 *recente ... sanguine*, 12 *alta ... nemora*, 82 *cuncta ... loca*, mentre segnalo occorrenze di iperbati simili a quelle riscontrate nei polimetri (aggettivo nel primo emistichio, due parole o più di distanziamento, sostantivo in clausola) nei vv. 5 *acuto ... silice*, 11 *suis ... comitibus*, 23 *Maenades ... hederigerae*, 34 *ducem ... properipedem*⁴⁸⁶. Anche il c. 64 presenta un numero elevato di iperbati, soprattutto nei momenti di maggior pathos, pertanto si evidenzieranno quelli che risultano più pregnanti di significato: iperbati di tendenza omerica, se non per il fatto che il sostantivo è il

⁴⁸⁵ Iperbato che Ross, *supra*, riconosce come caratteristica particolarmente neoterica.

⁴⁸⁶ Entrambi i casi risultano significativi perché l'iperbato pone in rilievo il composto in *excipit*.

penultimo elemento del verso⁴⁸⁷, 1 *Peliaco ... vertice pinus*, 7 *caerula ... aequora palmis*, 10 *pineae ... texta carinae*, 15 *aequorae ... Nereides*, 162 *candida ... vestigia lymphis*, 163 *purpureave ... veste*, 210 *dulcia ... signa parenti*, 235 *candidaque ... vela rudentes*, 341 *flammea ... vestigia cervae*, 351 *putridaque ... pectora palmis*, oppure con un monosillabo o bisillabo in *incipit* come nel v. 27 *ipse suos ... amores*, 29 *tene suam ... neptem*, 56 *utpote fallaci ... somno*, 101 *cum saevum ... monstrum*, 124 *Saepe illam ... furentem*, 263 *multis raucisonos ... bombos*, 350 *cum incultum ... crinem*, puramente omerico 5 *auratam ... pellem*, v. 54 *indomitos ... furores*⁴⁸⁸, 72 *spinosas ... curas*, 99 *quantos ... timores*, 107 *indomitus ... robur*, 125 *clarisonas ... voces*, 173 *indomito ... tauro*, 234 *funestam ... vestem*, 250 *multiplies ... curas*, 306 *veridicos ... cantus*, 310 *aeternum ... laborem*, 314 *libratum ... fusum*, 331 *languidolosque ... somnos*, 377 *hesterno ... filo*, frequente anche l'iperbato neoterico⁴⁸⁹, 2 *liquiditas ... undas*, 11 *rudem ... Amphitriten*, 20 *humanos ... hymenaeos*, 30 *totum ... orbem*, 31 *optatae ... lucas*, 42 *desertis ... aratris*, 49 *roseo ... fuco*, 50 *priscis ... figuris*, 51 *mira ... arte*, 57 *sola ... harena*, 62 *magnis ... undis*, 90 *distinctos ... colores*, 93 *imis ... medullis*, 104 *tacito ... labello*, 105 *in summo ... Tauro*, 111 *vanis ... ventis*, 161 *iucundo ... labore*, 182 *fido ... amore*, 183 *lentos ... remos*, 203 *saevis ... factis*, 225 *vago ... malo*, 228 *sancti ... Itoni*, 305 *infirmo ... motu*, 308 *purpurea ... ora*, 317 *in levi ... filo*, 330 *flexanimo ... amore*, 372 *optatos ... amores*, 374 *cupido ... marito*, con variazione nel v. 22 in cui il sostantivo è il penultimo elemento del verso e non l'ultimo *optato ... tempore nati*, 52 *fluentisono ... litore Diae*, 86 *cupido ... lumine virgo*, 103 *ingrata ... munuscula divis*, 110 *domito ... corpore Theseus*.

Anche negli epigrammi abbiamo riscontrato l'occorrenza dell'iperbato di tipo neoterico diviso tra primo e secondo emistichio dello stesso verso da due o più termini intermedi con il sostantivo per lo più in *excipit*, pertanto in posizione di rilievo, e la scelta va a sommarsi agli altri espedienti retorici per enfatizzare il significato di cui i termini sono portatori, significativo il ricorso di tale stilema soprattutto nei carmi di natura parodica-inveittiva: c. 69, 9 *crudelem ... pestem*, enfasi parodica del puzzo che Rufo propaga; c. 70, 3 *cupido ... amanti*, iperbato che enfatizza il ruolo che riveste il poeta nonché il suo stato d'animo; c. 71, 1 *sacer ... hircus*, ancora enfasi parodica attraverso la metafora insita nel capro sacro; nel c. 76 gli iperbati pongono in rilievo il danno procurato al poeta dall'amore per Lesbia: 9 *ingratae ... menti*, 13 *longum ... amorem*, 18 *extremam ... opem* (iperbato di natura omerica), 25 *taetrum ... morbum*; il v. 8 del c. 88, clausola del carne, attraverso l'iperbato *demisso ... capite* incentra l'attenzione sull'atto di un'autofellatio per accrescere l'inveittiva ai costumi di Gellio; ritrovo la stessa funzione in un altro carne del ciclo di

⁴⁸⁷ Variazione che ho rilevato in più luoghi del *liber* catulliano.

⁴⁸⁸ Iperbato di particolare importanza per il rilievo che offre al binomio rappresentante il campo semantico essenziale dell'episodio di Arianna.

⁴⁸⁹ In cui indico l'aggettivo nel primo emistichio, due parole o più di distanziamento e il sostantivo in clausola.

Gellio, c. 91, 4 *a turpi ... probro*; enfasi sullo stato d'animo del poeta innamorato nel c. 99, 4 *in summa ... cruce*; nel c. 100 l'iperbato del verso 4 *fraternum ... sodalicium*, tra l'altro di natura omerica perché in *incipit* e *excipit* pongono in risalto il concetto cardine e parodico del carne: l'incesto di Celio e Quinzio, così come il v. 7 *vesana ... flamma* e *meas medullas*; l'iperbato del c. 101, 4 *mutam ... cinerem* enfatizza il concetto chiave del componimento, l'impossibilità di parlare con il fratello morto e il v. 9 *fraterno ... fletu* il dolore del poeta; ancora l'iperbato del c. 108, 4 *avido ... vulturio* amplifica l'invettiva; nel c. 110, 1 *bonae ... amicae* l'iperbato accresce l'aspetto parodico, attraverso l'allusione alla vera attività di Aufillena; stesso intento parodico in c. 114, 2 *res ... egregias*.

1. 18. La tradizione del distico elegiaco

Alla luce di quanto rilevato è possibile stabilire a quali tradizioni è riconducibile il *liber* catulliano.

La storia del distico elegiaco in latino inizia con Ennio, suo infatti è il primo distico⁴⁹⁰, giusto quando introdusse l'esametro a Roma. Nel latino arcaico altri metri infatti erano prevalenti e più popolari⁴⁹¹, per questo prima di Catullo il distico elegiaco era davvero raro e non ritenuto idoneo a un uso letterario. In tale metro compaiono epitafi, seppur con molta rarità, che non avevano mai lo scopo di marcare una sepoltura, ma erano produzioni letterarie vere e proprie. «What became of the distich in the generation or so after Ennius is not known, but it seems likely that, being a literary innovation and having a precedent for its use perhaps only in epitaph, it lay dormant»⁴⁹².

Per quanto riguarda il discorso dell'epigramma, particolare influenza sull'epigramma di Catullo ebbe l'epigramma di Ennio, di cui è innegabile il carattere romano. Sebbene Ennio conoscesse la poesia di Callimaco e l'epigramma ellenistico⁴⁹³, o almeno in parte, non c'è nulla nei suoi epigrammi che abbia qualche relazione con l'epigramma greco. Nonostante la novità del metro e il ristretto uso che fece Ennio del distico elegiaco, egli lo relegò a un lungo sonno: «the

⁴⁹⁰ Ennio, *Varia*, 15-24 V.²

⁴⁹¹ Si veda per riferimenti bibliografici Ross, cit., nota 55 pag. 138.

⁴⁹² *Ibidem*, pag. 138.

⁴⁹³ W. Clausen, «Callimachus and Latin Poetry», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 5, 1964, pag. 187: «It is a mistake, not uncommon in our literary histories, to employ the terms "Hellenistic", "Alexandrian", "Callimachean" interchangeably. The poetry of Catullus, Valerius Aedituus, Porcius Licinus, and Laevius might be called Hellenistic; but it had little to do with the New Poetry, which is Callimachean in its inspiration», infatti Clausen precisa che «[...] Callimachus had little or no influence on Latin poetry until the generation of the New Poets». Ross, pag. 151, inoltre, afferma che il termine «alessandrino» dovrebbe essere applicato solo a Callimaco e a quei poeti che sentirono e capirono la forza della loro dottrina letteraria, e che «ellenistico» dovrebbe riferirsi a quel lungo periodo storico senza implicare un particolare credo letterario.

beginnings of epigram at Rome are entirely Roman, and this character [...] remained basic and unchanged even for Catullus, even after the arrival in Rome first of Hellenistic epigram and then of Callimachus»⁴⁹⁴. Per dimostrare l'appartenenza dell'epigramma di Catullo ad una tradizione interamente romana, Ross analizza la natura dell'intrusione dell'epigramma ellenistico nella letteratura latina, attestata tramite cinque epigrammi di Valerio Edituo, Porcio Licino e Quinto Lutazio Catulo, di cui, appunto, l'immediata ispirazione è da riscontrarsi nell'epigramma ellenistico. Sulla base delle date proposte per la fioritura dell'opera di questi poeti⁴⁹⁵, si può presupporre che a partire dal 150 a.C. l'epigramma ellenistico iniziò ad essere imitato dai poeti romani e che il periodo di attività dei suddetti poeti debba essere stato lungo. Ci sono alcuni aspetti stilistici dei cinque epigrammi che possono essere messi a confronto con gli epigrammi di Catullo: in primo luogo l'elisione, 19 elisioni presenti nei 24 versi sopravvissuti⁴⁹⁶, che si può comparare con la percentuale catulliana del 75,7% di elisioni in 100 versi degli epigrammi; in secondo luogo l'ordine delle parole mostra una scelta stilistica diversa non solo da Ennio ma anche da Catullo, perciò «in word order, as in matter of elisions, Catullus obviously followed precedent in his epigrams 69-116 and willfully ignored what technical and stylistic features he and the other *poetae novi* had developed as a trademark of their smooth and polished neoteric verse»⁴⁹⁷.

Sulla scorta dell'analisi dei *graffiti* pompeiani⁴⁹⁸, Ross mostra che dal tempo di Edituo, intorno al 150 a.C., se non prima, deve essere esistito un grande interesse verso l'epigramma, vagamente ispirato, dal punto di vista del contenuto e non dello stile, ai modelli ellenistici, ma scritto in un verso prettamente romano; per questo i loro versi devono essere visti solo come una parte della tradizione a cui essi appartengono in modo evidente, quella degli amatori dell'epigramma. Quindi gli epigrammi di Edituo, Licinio e Catulo e quelli di Pompei seguono uno stile e una tecnica romani e che in questo sono simili agli epigrammi di Catullo; inoltre gli epigrammi dei primi poeti non erano in nessun modo traduzioni dei loro originari greci, infatti non mostrano paralleli verbali con essi, ma semplicemente adattamenti dei loro temi principali, che furono spesso introdotti in ambienti non romani⁴⁹⁹.

Per quanto riguarda la relazione tra Catullo e gli epigrammi ellenistici si può notare che contrariamente ai tre poeti epigrammisti Catullo si riferì al suo originale⁵⁰⁰ non in base alla ripetizione del tema (come fecero gli epigrammisti preneoterici), ma per imitare certe caratteristiche

⁴⁹⁴ Ross, cit., pag. 139.

⁴⁹⁵ Per un'estesa trattazione delle ipotesi di datazione si veda *ibidem*, pag. 141.

⁴⁹⁶ Il fatto che Ennio presenti 22 elisioni in 100 versi, mostra che i tre poeti non si sono ispirati alla tradizione letteraria esametria.

⁴⁹⁷ Ross, cit., pag. 147.

⁴⁹⁸ Di cui si trova un'analisi e un confronto sia con i cinque epigrammi sia con l'epigramma ellenistico in Ross, cit., pagg. 147-149.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, pag. 151.

⁵⁰⁰ Soprattutto Callimaco, 25 Pf in rapporto al c. 71 e Saffo fr. 31 Lobel-Page in rapporto al c. 51.

dello stile come la ripetizione lessicale. «It is usual for Catullus, when imitating, translating, or in any way making use of Greek epigram, to do so in his polymetrics»⁵⁰¹. Catullo si trovò comunque di fronte a una situazione complessa: per scrivere epigrammi doveva attenersi ai limiti di una tradizione stabilita, ma queste condizioni non erano conciliabili con le innovazioni neoteriche. Tuttavia accettò questi limiti, anche se usò lo stesso metro per quattro lunghi carmi, creando epigrammi che rappresentano una unione dello stile neoterico con la forma del verso preneoterico. Le invettive negli epigrammi differiscono in qualità poetica e allusività dalle invettive dei polimetri, poiché rappresentano una tradizione che Catullo non poté cambiare. «It is unfortunate that this tradition of invective epigram in distichs is even more obscure than that of Hellenistic epigram, but it is impossible to doubt that Catullus' invective epigrams represent it fairly»⁵⁰². L'improvvisa intrusione della letteratura ellenistica, poi, ispirò altre forme di verso.

Quando Catullo e i *poetae novi* cominciarono a scrivere brevi componimenti si presentarono loro due possibilità: in primo luogo il distico elegiaco, sacralizzato dalla sua origine enniana, ma senza le restrizioni formali e le convenzioni tecniche che si stavano sviluppando per il verso alto, infatti si stabilì in una tradizione di epigrammisti amatori vagamente ispirati da modelli ellenistici, e nello stesso tempo venne usato sempre di più per versi occasionali di invettiva. Questa tradizione fu ampiamente accettata dai *poetae novi* e poco poterono modificare delle sue naturali caratteristiche, anche se non poetiche. In secondo luogo il verso polimetrico iniziato da Levio, diventando interamente nuovo nella poesia latina e rappresentando l'inizio di una tradizione, lasciò ai neoterici libertà di inventare, modellare e sviluppare qualsiasi stile la nuova poesia suggerisse loro. «Until the time of the New Poets there had been no serious poetry in Rome written in the shorter verse forms, no poetry written (as epic and tragedy, for instance, had been earlier) from a conscious desire to develop in the Latin language a set of principles, a poetic creed, which might produce a native art rivaling the Greek: to do this meant the creation of a poetic vocabulary and technique»⁵⁰³.

Poi, per quanto riguarda i versi più elegiaci⁵⁰⁴ e di maggior ispirazione callimachea Ross riconosce una stessa tradizione a cui appartengono sia i neoterici che i poeti augustei, quella alessandrina e della poesia callimachea a Roma, «united and given a common purpose by the desire to write poetry which was elegant, polished, urbane, and not for the eyes of the mass; the common

⁵⁰¹ Ross, cit., pag. 153.

⁵⁰² *Ibidem*, pag. 155.

⁵⁰³ *Ibidem*, pag. 161. L'influenza greca, pur essendo sempre stimolatrice di ogni nuovo genere letterario, ha portato ad una *aemulatio*, un superamento del modello, creando una letteratura con proprio vocabolario e tecniche stilistiche.

⁵⁰⁴ Catullo costituì un modello per l'elegia successiva soprattutto nei polimetri e nei cc. 65-68, che abbiamo visto essere maggiormente espressione dello stile e del lessico prettamente neoterico, e tramite essi si realizzò la maggiore influenza stilistica sulla poesia elegiaca posteriore. Ciononostante, mi sembra importante non dimenticare i cc. 85, 75 e 76 come quelli di netta pregnanza elegiaca tra gli epigrammi. Insomma si riscontra attraverso il confronto testuale un'influenza stilistica prettamente neoterica sull'elegia augustea e che in questo senso coinvolge il *liber* nella sua interezza.

effort was to create a Latin style which, regardless of genre or content, would be faithful to the principles of Alexandrian verse»⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ Ross, cit., pag. 167.

CAPITOLO II

LA RINASCITA DI CATULLO NELL'UMANESIMO

2.1. «Riscoperta» e «rinascita» di Catullo

Risulta di particolare efficacia la distinzione che opera Ludwig⁵⁰⁶ quando distingue una «riscoperta» da una «rinascita» di Catullo, tra le quali c'è almeno un secolo di distanza: il primo termine designa il periodo in cui Catullo viene riletto dopo molti secoli e diventa un altro nome nell'elenco degli autori latini recuperati; il secondo allude al periodo in cui Catullo divenne il riferimento di un intero stile poetico al quale contribuirono con le loro creazioni i migliori poeti neolatini (Pontano e Marullo) e alcuni che hanno raggiunto la fama soprattutto per la loro produzione in lingua vernacolare (Sannazaro e DuBellay).

La storia testuale del *corpus* catulliano fino a quella «riscoperta» può riflettersi in uno dei suoi versi più famosi: *soles occidere et reddere possunt*. Dopo aver brillato nel firmamento della poesia latina, illuminando parte della creazione poetica degli autori successivi, il sole di Catullo andò perdendo luce fino a quasi estinguersi all'inizio del Medioevo. Le epigrafi che gli studiosi dedicano all'esistenza latente di Catullo fino ai secoli XIII-XIV sono, quindi, necessariamente brevi: tralasciando presunti echi in autori tardomedievali, sempre sotto il sospetto di citazione indiretta, possiamo dire che quasi tutta la storia medievale del *liber* ha come protagonista la sua città natale, Verona. Così il suo vescovo Raterio affermò nel 966 di aver letto un Catullo *nunquam antea lectum* e circa quattro secoli dopo fu un veronese a ritrovare un codice contenente l'opera e a «riportarlo» a Verona, se si crede al celebre epigramma di B. Campesani *De resurrectione Catulli*, scritto ca. nel 1305 (data approssimativa della riscoperta). Il codice, oggi perduto, conteneva 116 carmi e da esso discendono, ad eccezione del codice denominato *Thuaneus*, che contiene il c. 62, tutte le testimonianze che oggi si registrano. Intorno al 1472, anno del principe veneziano, erano già state generate un centinaio di copie manoscritte. Il lavoro critico sul codice catulliano, in generale piuttosto corrotto, avanzerà lentamente per tutto il Rinascimento, influenzando, a volte in modo decisivo, la creazione poetica neocatulliana.

I primi intellettuali che fecero eco al ritorno di Catullo, oltre a Campesani, furono Geremia di Montagnone, Benzo de Alessandria e Guillermo de Pastrengo. La presunta conoscenza di Catullo da parte di Lovato Lovati all'inizio del 1265, proposta da Guido Billanovich, è stata opportunamente confutata dal già citato Ludwig. Forse la prova più evidente che gli eventi raccontati rappresentano una mera «riscoperta» e non una «rinascita» di Catullo è il fatto che il più grande intellettuale della generazione successiva, Francesco Petrarca, pur conoscendolo e menzionandolo, non sentì mai il bisogno di fare suo Catullo al punto da imitarlo. Credo che questo sia il segnale che i tempi non erano ancora abbastanza maturi per accogliere la portata

⁵⁰⁶ Ludwig (1991), cit., pagg. 449-451.

rivoluzionaria della poesia catulliana: il gusto dell'antico poeta veronese per l'osceno e per l'attacco verbale privato di fronzoli retorici, o la centralità dell'amore e della donna amata, scevra da ogni spiritualità.

Si può affermare che nel secolo XIV il testo di Catullo si diffuse molto lentamente, che solo un ristretto numero di intellettuali dell'Italia centro-settentrionale vi avevano accesso e, soprattutto, che non era l'autore preferito da nessuno (nel senso in cui sarà, ad esempio, di Pontano), né è noto alcun tentativo di scrivere poesie seguendo il suo esempio. La sua presenza nelle opere dei grandi precursori dell'Umanesimo, come Petrarca, Boccaccio, Salutati, Guarino da Verona o Bracciolini, si riduce a una mera citazione guidata da interesse filologico e «antiquario».

2.2. Catullo e Marziale

È giunto il momento di esporre le ragioni per cui la «polimetria» e, soprattutto, gli endecasillabi furono la parte del *corpus* catulliano più accolta dai poeti neolatini. La causa principale è in diretto rapporto con la storia testuale di quel *corpus*: il fatto che Catullo sia riapparso dopo tanti secoli ha messo i poeti sopra menzionati di fronte ad un autore sopravvissuto in un unico manoscritto piuttosto difettoso e di cui non esisteva un solo commento antico, né un insieme, anche se piccolo e isolato, di scoli. È necessario metterci nella situazione di quegli intellettuali che all'improvviso si sono trovati di fronte a un autore, maestro dell'ironia e dell'equivoco, di cui disponevano solo di isolati dati indiretti. Per usare un'espressione colloquiale moderna, non sapevano «di cosa trattava Catullo» e, quindi, il loro unico appoggio era rivolgersi a quegli scrittori che dimostrassero di essere stati influenzati dal poeta veronese e, soprattutto, a colui che può essere considerato un suo estimatore, un suo imitatore, un suo emulo: Marziale. Egli, infatti, lo nomina, allude, imita, gli rende omaggio e perfino la parodia in molte delle sue composizioni. Ma la cosa più importante è che, in piena libertà creativa, scelga uno dei tanti «Catulli» possibili: nello specifico, il maestro dell'ironia, dell'urbanità e della lascivia, tre aspetti che si riflettono essenzialmente nei carmi polimetrici. Pertanto, l'aspetto più importante nella lettura umanistica di Catullo attraverso Marziale è quello di aver presentato quei polimetri e, soprattutto, i poemi in endecasillabi come la parte più genuinamente catulliana. In effetti, il resto della poesia di Catullo, a parte la sua occasionale influenza sulla composizione di epitalami e poemi in galiambi, non ebbe quasi alcuna influenza sulla poesia neolatina rinascimentale: il suo epilio sulle nozze di Teti e Peleo si oppose a l'irresistibile influsso virgiliano, mentre le sue composizioni in distici subirono la concorrenza quasi

invincibile di Marziale in quelle di carattere satirico, e di Tibullo, Ovidio e Propertio in quelle di carattere sentimentale.

Per tutto quanto detto sopra e, soprattutto, perché tale è la tendenza che si è imposta tra i poeti umanisti neolatini, mi concentrerò su quelli polimetrici e, soprattutto, sugli endecasillabi, poiché sono i carmi che offrono la materia per il suddetto «stile neocatulliano» della poesia latina rinascimentale. Questo stile non coincide esattamente con il «Catulliano», ma, come vedremo, ne è una derivazione originata dalla selezione ed esacerbazione di alcuni suoi elementi.

2.3. I temi catulliani diventati un *topos*: i baci e il passero

Un lettore moderno che conoscesse Catullo solo attraverso i suoi imitatori rinascimentali si farebbe l'idea che egli abbia scritto solo intorno a due soggetti, baci e passeri, per il fascino, sfiorante l'ossessione, che questi hanno esercitato sui poeti successivi. Comunque sia i baci che i passeri sono proposti insieme in contesti amorosi, osceni o polemic⁵⁰⁷.

Catullo scrisse diversi carmi contenenti baci, in particolare il c. 5 e il 7, dedicati a Lesbia, che affascinarono molti imitatori, seppure non si può tralasciare anche il c. 48 e il 99 dedicati a Giovenzio. Gaisser sviluppa la sua analisi vedendo come riprende questo tema il primo imitatore di Catullo, Marziale⁵⁰⁸:

Vivamus mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis!
Soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi **basia** mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,

⁵⁰⁷ Gaisser (1993), cit., pag. 233-234. Mostrerò in seguito che nel I libro del *Parthenopeus* di Pontano ricorrono 11 carmi sul tema dei baci.

⁵⁰⁸ Molto ampia è la bibliografia relativa all'imitazione di Catullo da parte di Marziale. Cito tra gli apporti più significativi: Paukstadt (1876), *De Martiale Catulli imitatore*, Diss. Halle; Ferguson (1963), «Catullus and Martial», *The Proceedings of the African Classical Association*, 6, pagg. 3-15; Offermann (1980), «Uno tibi sim minor Catullo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 5, pagg. 107-139; Swann (1998), «Sic scribit Catullus: The Importance of Catullus for Martial's Epigrams», in F. Grewing (ed.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart, pagg. 48- 58; Fedeli (2004), «Marziale catulliano», *Humanitas*, 56, pagg. 161-189; Gavi (2007), «Riprese di Catullo in Marziale», *FuturAntico*, 4, pagg. 119-154; Mattiacci (2007), «Marziale e la fortuna del neoterismo nella prima età imperiale», in S. Mattiacci-A. Perruccio (eds.), *Anti-mitologia ed eredità neoterica in Marziale. Genesi e forme di una poetica*, Ospedaletto (Pisa), pagg. 137-218.

deinde usque altera mille, deinde centum.

Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse **basiorum**.

(Catullo, c. 5)

Quaeris, quot mihi **basiationes**
tuae, Lesbia, sint satis superque.
Quam magnus numerus Libyssae harenae
lasarpiciferis iacet Cyrenis
oraclum Iovis inter aestuosi
et Batti veteris sacrum sepulcrum;
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtivos hominum vident amores:
tam te **basia** multa **basiare**
vesano satis et super Catullo est,
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua.

(Catullo, c. 7)

Mellitos oculos tuos, Iuventi,
si quis me sinat usque **basiare**,
usque ad milia **basiem** trecenta
nec numquam videar satur futurus,
non si densior aridis aristis
sit nostrae seges **osculationis**.

(Catullo, c. 48)

Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi,
suaviolum dulci dulcius ambrosia.
Verum id non impune tuli: namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis

tantillum vestrae demere saevitiae.
 Nam simul id factum est, multis diluta **labella**
 guttis abstersisti omnibus articulis,
 ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,
 tamquam commictae spurca saliva lupae.
 Praeterea infesto miserum me tradere amori
 non cessasti omnique excruciare modo,
 ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud
suaviolum tristi tristius elleboro.
 Quam quoniam poenam misero proponis amori,
 numquam iam posthac **basia** surripiam.
 (Catullo, c. 99)

Come ho precisato precedentemente Marziale costituisce per molti umanisti il tramite della poesia catulliana, essendone il primo imitatore, per questo motivo è utile evidenziare il *modus imitandi* del poeta ispano in merito al tema dei baci, sia per cogliere la pratica imitativa adottata, sia per comprendere la lettura di Catullo operata dai poeti del Cinquecento: per **Marziale**, come per molti imitatori posteriori, contare i baci è il punto essenziale dei due suddetti carmi, ma lui traduce il calcolo aritmeticamente amatorio di Catullo in uno suo proprio e gareggia con il suo modello, come fa in tanti altri *loci* della sua opera, citando direttamente Catullo, per ben 27 volte⁵⁰⁹: in **Mart. XII, 59** leggiamo che il viaggio di ritorno a Roma offre molti più baci di quelli che Lesbia diede a Catullo (*Tantum dat tibi Roma basiorum / post annos modo quindecim reverso, / quantum Lesbia non dedit Catullo*, vv. 1-3). Questi baci non contati sono dispensati non da una *Roma* personificata che corrisponde in qualche modo alla Lesbia di Catullo, ma da un'intera galleria di criminali della Roma di Marziale, invocati in base alla loro crescente indesiderabilità come baciatori: dal contadino, ispido come un caprone, al *fellator* e al *cunnilingus*:

Te vicinia tota, te pilosus
 hircoso premit osculo colonus; 5
 hinc instat tibi textor, inde fullo,
 hinc sutor modo pelle basiata,
 hinc menti dominus periculosi,

⁵⁰⁹ Mart. I, 7, 3 e 4 e 109, 1; II, 71, 3; IV, 14, 13; V, 5, 6; V 10, 6; V, 30, 3; VI, 34, 7 e 69, 1; VII, 14, 3; VII, 99, 7; VIII, 53, 3 e 73, 8; X, 78, 16; X, 103, 5; XI, 6, 14 (*basia ... Catulliana*) e 16; XII, 44, 5; XII, 59, 3; XII, 73, 1-2; XII, 83, 4; XIV, 77, 1; XIV, 100, 1; XIV, 152, 1; XIV, 195, 1.

hinc et dexiocholus, inde lippus,
 fellatorque recensque cunnilingus. 10
 Iam tanti tibi non fuit redire.
 (Mart. XII 59, vv. 4-11)

La volgarità di Marziale mina la delicatezza sentimentale di Catullo e certamente ciò fa parte della beffa (il resto consiste nella sostituzione del solo Catullo con molti baciatori, un gioco reso possibile dal falso parallelismo formale tra Roma e Lesbia)⁵¹⁰; eppure nel momento in cui attua un rovesciamento del suo modello ne segue lo stile: è ciò che infatti riscontriamo in Catullo, quando vuole attaccare un costume sociale o ridicolizzare un personaggio dell'epoca.

Invece **Mart. VI, 34**, richiama maggiormente i suoi modelli infatti contiene entrambe le scene del piccolo dramma di Catullo, sia la richiesta di baci del 5, sia la risposta alla domanda *quot ... basationes / tuae* del 7:

Basia da nobis, Diadumene, pressa. «Quot?» inquis.
 Oceani fluctus me numerare iubes
 et maris Aegaei sparsas per litora conchas
 et quae Cecropio monte uagantur apes,
 quaeque sonant pleno uocesque manusque theatro 5
 cum populus subiti Caesaris ora uidet.
 Nolo quot arguto dedit exorata Catullo
 Lesbia: pauca cupit qui numerare potest.

Qui come in XII, 59 Marziale compromette il suo modello: sembra che il ragazzo Diadomene ami l'immagine dei numeri piuttosto che il poeta e che il calcolo di Catullo sia rigettato in quanto privo di passione. Le immagini di Catullo appartengono al suo mondo romantico e letterario: le stelle sono quelle che sovrastano gli amanti; i granelli di sabbia sono collocati con callimachea precisione in uno scenario altrettanto callimacheo che intima l'immortalità (*Batti veteris sacrum sepulcrum*: c. 7, 6), evocante i versi di apertura del c. 5⁵¹¹. Le immagini di Marziale sono senza maschera, clichés, fino all'ultima: l'applauso a Domiziano nel teatro. Marziale ha sostituito l'immaginario catulliano con un quadro della sua stupida epoca, che ha il suo forzato culmine nell'arte adulatrice: infatti dopo le mellifluidità delle immagini dei versi precedenti (vv. 2-3)

⁵¹⁰ Gaisser (1993), cit., pagg. 234-235.

⁵¹¹ *Ibidem*, pag. 235.

giunge a evidenziare l'applauso per Domiziano. Ponendolo tra i clichés, il poeta mostra come anch'esso possa essere annoverato tra le similitudini per l'incalcolabile⁵¹².

Mart. XII, 59 e VI, 34 mettono in gioco molte delle tecniche imitative che si sono riscontrate nei suoi carmi di presentazione, ma il poeta non sta solo alludendo o echeggiando il modello, bensì sfidandolo apertamente. Infatti giustappone il mondo di Catullo al suo, ma le caratteristiche che lo rappresenterebbero cambiano totalmente. Secondo la classificazione di Greene, le tecniche di Marziale adottate nei carmi di presentazione dovrebbero essere definite come «euristiche», mentre quelle nei carmi dei baci come «dialettiche»: «Heuristic imitations come to us advertising their derivation from the subtexts they carry with them, but having done that, they proceed to distance themselves from the subtexts and force us to recognize the poetic distance traversed»⁵¹³. Nell'imitazione dialettica l'imitatore dialoga o sfida il subtesto (attuando la cosiddetta *aemulatio*): così come un'imitazione euristica implica un passaggio da un universo semiotico ad un altro, così l'imitazione dialettica, quando implica due ere o due civiltà ad un livello profondo, innesca anche un conflitto tra due *mundi significantes*⁵¹⁴. In VI, 34 Marziale critica il conteggio dei baci operato da Catullo come banale e privo di ardore e attribuisce il desiderio di ciò al *puer delicatus* (un evidente ulteriore cliché). In XII, 59 sostituisce Lesbia come donatrice di baci con la molteplice e orrenda *Roma*. In entrambi i carmi i baci di Lesbia sembrano riluttanti e ambigui; certamente il verso di Marziale lascia il dubbio se lei abbia mai veramente baciato Catullo. Infatti Lesbia in VI, 34, 7-8 è *exorata* e la burla è più sagace se i suoi baci fossero pochi o assenti⁵¹⁵. Nei suoi carmi dei baci, perciò, Marziale definisce se stesso come un rivale e quasi un detrattore del suo modello; nella sua resa del passero di Catullo uno spirito similmente critico ed emulativo.

Wong⁵¹⁶ porta avanti il tema dei baci affrontandolo sul piano degli imitatori rinascimentali sostenendo che «the Catullan presence in humanist verse in general [...] is largely a matter of tone and decorum or, one might say, of *licence*. The *lex Catulliana*, drawn from Catullus 16 and coming to the moderns *via* Martial, was invoked by many writers-most simply as a justification for bawdy content». Questo aspetto è rilevante per «la storia del bacio» nel Rinascimento, così come per il neo-catullianismo e più in generale l'oscenità nella letteratura neo-classica. Infatti secondo Wong il c. 16 è connesso al tema del bacio fin dall'inizio, come si evince dal v. 12 *milia multa basiorum*:

Pedicabo ego vos et irrumabo,

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ Greene, cit., pag. 40.

⁵¹⁴ *Ibidem*, 46.

⁵¹⁵ Gaisser (1993) cit., pag. 236.

⁵¹⁶ Alex Wong, «The Hard and Soft in the Humanist Poetry of Kissing», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 21, n° 1, 2014, pag. 32.

Aureli pathice et cinaede Furi,
qui me ex versiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.
nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est;
qui tum denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici,
et quod pruriat incitare possunt,
non dico pueris, sed his pilosis
qui duros nequeunt movere lumbos.
vos, quod **milia multa basiorum**
legistis, male me marem putatis?
pedicabo ego vos et irrumabo.

Wong⁵¹⁷ si sofferma sulla difficoltà di fornire una traduzione adeguata a questo componimento: i verbi espressi nel verso iniziale e in quello finale potrebbero rimandare ad un'imprecazione colloquiale, con un significato affine al nostro «vai al diavolo!» o «vaffanculo», ma in particolare è interessante capire il valore di *molliculus* che diventa aggettivo chiave non solo nella licenziosità neolatina ma anche e soprattutto nella tematica rinascimentale del bacio, dato che «its business is to exploit the tensions between tenderness and sexual assertiveness, tenderness and coarseness. It is continually exercised by the interplay of effeminacy and masculinity»⁵¹⁸. Rimane un problema interpretativo se il v. 12 alluda ai carmi dedicati a Lesbia (cc. 5 e 7) e quindi alla tenerezza mescolata alla virilità del poeta, o ai cc. 48 e 99 dedicati a Giovenzio, implicando un'omosessualità passiva. Ma secondo Wong non è necessario riferire *milia multa basiorum* ai carmi dedicati all'omosessuale Giovenzio, come infatti la maggior parte dei lettori rinascimentali ha fatto rispetto ai molti critici moderni: «I am inclined to think that our early modern poets would have sided, if at all, with the first of my possible readings, relating the kisses of Catullus 16 to poems 5 and 7: even if only because this was more germane and useful for their own work»⁵¹⁹.

Al tema dei *basia* è connesso quello del *passer*: il soggetto, ovvero la celebrazione o l'epicedio di un animale, è comunissimo e trattato fin dalla più remota antichità, infatti nell'*Antologia Palatina* sono conservati quasi trenta epigrammi che celebrano animali di ogni

⁵¹⁷ Wong, cit., pag. 33.

⁵¹⁸ *Ibidem*. In particolare Wong associa tali valori di *molliculus* alla poesia di Giovanni Secondo Everaerts.

⁵¹⁹ *Ibidem*, pag. 35. Questo è infatti il caso di G. Secondo che è privo di ogni interesse sui temi omosessuali.

specie, cavalli e cani, delfini e lepri, rondinelle e cicale⁵²⁰. I due carmi di Catullo sul passero di Lesbia, come i carmi dei baci, sono a coppia: il c. 2 mostra il passero mentre gioca con Lesbia, mentre il 3 lamenta la sua morte:

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus,
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari
et solaciolum sui doloris,
credo, ut tum gravis acquiescat ardor:
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi levare curas!
(Cat. 2)

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat.
Nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
Qui nunc it per iter tenebricosum
illud, unde negant redire quemquam.
At vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis.

⁵²⁰ Cfr. *Antologia Palatina*, VII, nn. 189-216. Segnalo il recente contributo (2021) di Green, «Lesbia's Controversial Bird: Testing the Cases for and against Passer as Sparrow», che analizza il pensiero romano sugli uccelli, in particolare il posto rivestito dai passeri nella cultura degli animali domestici e i diversi significati potenziali della parola *passer* per determinare quali uccelli rientrano nel suo ombrello descrittivo.

O factum male! o miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.
(Cat. 3)

Marziale imita i carmi del passero in **Mart. I, 109**, dove, come in VI, 34, comprime i due carmi di Catullo in uno⁵²¹. Sostituisce il passero di Lesbia (o piuttosto di Catullo) con il cagnolino di un certo Publius:

Issa est passere nequior Catulli,
Issa est purior osculo columbae,
Issa est blandior omnibus puellis,
Issa est carior Indicis lapillis,
Issa est deliciae catella Publi. 5
Hanc tu, si queritur, loqui putabis;
sentit tristitiamque gaudiumque.
Collo nixa cubat capitque somnos,
ut suspiria nulla sentiantur;
et desiderio coacta uentris 10
gutta pallia non fefellit ulla,
sed blando pede suscitatur toroque
deponi monet et rogat leuari.
Castae tantus inest pudor catellae,
ignorat Venerem; nec inuenimus 15
dignum tam tenera uirum puella.
Hanc ne lux rapiat suprema totam,
picta Publius exprimit tabella,
in qua tam similem uidebis Issam,
ut sit tam similis sibi nec ipsa. 20
Issam denique pone cum tabella:
aut utramque putabis esse ueram,
aut utramque putabis esse pictam.

⁵²¹ Gaisser ha trattato il rapporto tra Marziale e Catullo sul tema del *passer* in cit., pagg. 233-254.

Nei vv. 1-5 Marziale segue lo schema del c. 2 presentando una lista delle bellezze della cagnolina, poi all'improvviso stravolge la morte e il lamento del c. 3 sostituendoli con un chiaro complimento al padrone (vv. 17-20). Così il tono sentimentale del c. 3 è spazzato via, e l'*epicedion* di Catullo apre la strada a un carne di un genere più appropriato al mondo di Marziale, l'elogio di un oggetto d'arte di un patrono. Come si può vedere in **Mart. III, 35**:

Artis Phidiacae toreuma clarum
pisces aspicias: adde aquam, natabunt.

E in **Mart. III, 40** :

Inserta phialae Mentoris manu ducta
lacerta uiuit et timetur argentum.

Invece nei suoi due *epicedia* (**V, 34 e XI, 13**) Marziale rievoca il c. 3 di Catullo senza distorsioni: in Mart. V, 34 lamenta la morte della piccola schiava Erotion; sebbene Catullo non sia citato direttamente, tuttavia Erotion è presentata con la stessa espressione dell'animale da compagnia: *deliciasque meas*, 2, e il riferimento al suo viaggio di morte nell'oltretomba (vv. 3-4 e 7-8) evoca quello del passero di Catullo (vv.11-15).

Hanc tibi, Fronto pater, genetrix Flaccilla, puellam
oscula commendo **deliciasque meas**,
paruola **ne nigras horrescat Erotion umbras**
oraque Tartarei prodigiosa canis.
Impletura fuit sextae modo frigora brumae, 5
uixisset totidem ni minus illa dies.
Inter tam ueteres ludat lasciua patronos
et nomen blaeso garriat ore meum.
Mollia non rigidus caespes tegat ossa nec illi,
terra, grauis fueris: non fuit illa tibi. 10
(Mart. V, 34)

In XI, 13 Marziale cita il primo verso del c. 3 nel suo epitafio per Paride, il famoso danzatore di pantomima ucciso da Domiziano:

Quisquis Flaminiam teris, viator,
 noli nobile praeterire marmor.
 Urbis **deliciae** salesque Nili,
 ars et gratia, lusus et voluptas,
 Romani decus et dolor theatri
 atque omnes **Veneres Cupidinesque**
 hoc sunt condita, quo Paris, sepulchro.
 (Mart. XI, 13)

La citazione arrega una nota di insolito *pathos* e nello stesso tempo gareggia in *aemulatio* con il modello⁵²².

Sembra che Marziale chiamasse il libro polimetrico di Catullo il *Passer* e forse il titolo era in uso normalmente, infatti spesso la gente tende a chiamare un'opera letteraria dai componenti di apertura, e, dopo la dedica, *passer* è la prima parola che appare nel testo catulliano. Ma potrebbe essere anche una burla seguendo un preziosismo alessandrino di definire i componenti «usignoli», così Marziale si sarebbe divertito parodiando la pretensione callimachea. Indipendentemente dalla sua origine, il termine diventa così consueto che venti anni dopo Plinio il giovane adottò non solo il termine *passer* ma anche *columba* come clichés per poesia. Infatti promise di inviare versi al suo compagno soldato Pomponio Mamiliano⁵²³.

Infatti Mart. in IV, 14, 14 invia la sua poesia come dono durante i Saturnalia al poeta epico Silio Italico con la scusa: *Sic forsitan tener ausus est Catullus / magno mittere Passerem Maroni*. E in I, 7, 1-3, paragona la *columba* del suo patrono Stella (presumibilmente un carne o un'opera) al *passer* di Catullo: *Stellae delictum mei columba, / Verona licet audiente dicam, / vicit, Maxime, passerem Catulli*. Si è molto discusso sui temi della poesia di Stella e la maggior parte della critica concorda nel ritenere che i versi fossero di natura erotica seguendo lo stile catulliano⁵²⁴. I carmi spediti a Silio Italico a loro volta furono certamente osceni: Marziale li presenta come licenziosi Saturnalia, descrivendoli come *lascivis madidos iocis libellos* (Mart. IV, 14, 12), e chiede a Silio di leggerli con l'indulgenza appropriata al periodo. Si è spesso pensato che la *columba* di Silio fosse un *epicedion* per l'animale di compagnia di sua moglie, una colomba; recentemente gli studiosi

⁵²² *Ibidem*, pagg. 237-238.

⁵²³ Gaisser, cit., pag. 11-12: *Tu passerculis et columbulis nostris inter aquilas vestras dabis pennas, si tamen et tibi placebunt; si tantum sibi, continendos cavea nidove curabis. Vale.* (Plinio, *Ep.* 9, 25, 3). Ricordiamo inoltre che la colomba è l'uccello caro a Venere e che odia tutto ciò che è volgare e senza grazia.

⁵²⁴ *Ibidem*.

ritengono che assumesse anch'essa un senso osceno⁵²⁵. La loro interpretazione dipende dall'intertestualità di altri due carmi sul passero: Mart. XI, 6 e VII, 14. Mart. XI, 6, un altro carne per i Saturnalia, è la più nota e controversa evocazione del *passer* di Catullo:

Unctis falciferi senis diebus,
regnator quibus inperat fritillus,
versu ludere non laborioso
permittis, puto, pilleata Roma⁵²⁶.
Risisti; licet ergo, non vetamur.
Pallentes procul hinc abite curae;
quidquid venerit obvium loquamur
morosa sine cogitatione.
Misce dimidios, puer, trientes,
quales Pythagoras dabat Neroni,
misce, Dindyme, sed frequentiores:
possum nil ego sobrius; bibenti
succurrent mihi quindecim poetae.
**Da nunc basia, sed Catulliana:
quae si tot fuerint quot ille dixit,
donabo tibi Passerem Catulli.**
(Mart. XI, 6)

Mart. VII, 14 rievoca sia Catullo 3 che la *columba* di Stella (Mart. I, 7):

Accidit infandum nostrae scelus, Aule, puellae;
amisit lusus **deliciasque** suas:
non quales teneri ploravit amica Catulli
Lesbia, nequitiis passeris orba sui,
uel Stellae cantata meo quas fleuit Ianthis, 5
cuius in Elysio nigra columba uolat:
lux mea non capitur nugis neque moribus istis

⁵²⁵ Howell, *A Commentary*, pagg. 121-4; R. W. Hooper, «In Defence of Catullus "Dirty Sparrow"», pagg. 162-78, entrambi citati da Gaisser, cit., pag. 390, nota 140.

⁵²⁶ Roma indossa il suo cappello della libertà (*pilleata*) come segno di licenza. Il *pilleus* era guadagnato dagli schiavi manomessi e appare sulle monete raffiguranti la dea *Libertas*, ed era uno speciale dono dei Saturnalia, quando le convenzioni normali del buon comportamento erano sospese. Cfr. Kay, *Martial Book XI*, 71-2.

nec dominae pectus talia damna mouent:
bis denos puerum numerantem perdidit annos,
mentula cui nondum sesquipedalis erat
(Mart. VII, 14)

Non sembrano sussistere molti dubbi sul fatto che in Mart. XI, 6 il *passer* di Catullo nell'ultimo verso assuma un significato osceno. Ogni cosa nel carne cospira per garantire ciò: lo scenario (Saturnale e simbolico), la richiesta di Marziale alla *pilleata* Roma di permettere versi ludici, il riferimento al ragazzo di Nerone, Pitagora (che l'imperatore sposò in una formale cerimonia di matrimonio⁵²⁷), e infine i baci stessi. Perciò Marziale sarebbe «troppo inetto come poeta», come sostiene Poliziano⁵²⁸, se presentasse il ragazzo solo attraverso l'immagine di un uccello da compagnia. Un terzo significato fu proposto da Alessandro Guarino, che indicò l'uso del *passer* di Marziale per intendere il carne stesso, come in IV,14 (*sed remissa / lasciuis madidos iocis libellos. / Sic forsitan tener ausus est Catullus / magno mittere Passerem Maroni*, vv.11-14), e sostenne lo stesso senso dell'XI,6: *Pollicetur... se tale carmen in eius gratiam scripturum, quale Catullus de passere Lesbiae...*⁵²⁹. Questa teoria ha trovato moderni sostenitori ed è supportata da riferimenti letterari nel carne (i simposi costituivano l'occasione sia per poetare che per fare sesso), ma risulta piatta come l'uccello da compagnia. Secondo Gaisser sicuramente il significato migliore comprende un doppio, o triplo senso, uccello, carne, pene, con l'ultimo senso dominante⁵³⁰.

La situazione risulta in qualche modo più difficile in Mart. VII,14: il carne è esso stesso osceno, ma i riferimenti al passero di Lesbia e alla colomba di Ianthis potrebbero essere innocenti, creando un contrasto piuttosto che un parallelismo con il perduto animale da compagnia della ragazza di Marziale. Allo stesso modo, anche Mart. I, 7 sulla *columba* di Stella dovrebbe essere innocente. Presi insieme comunque i due carmi presentano lo stesso triplo senso che si è rilevato per XI, 6. Il comune legame nei due epigrammi è l'idea della dimensione: in I, 7 la *columba* di Stella batte il *passer* di Catullo: *Tanto Stella meus tuo Catullo / quanto passere maior est columba*, vv. 4-5. In VII,14 ci sono tre termini a confronto, posti in ordine ascendente: *passer, columba, mentula ... sesquipedalis*⁵³¹. Secondo Marziale, quindi, Lesbia, Ianthis e la sua anonima ragazza sperimentarono tutte e tre lo stesso lutto (tenendo conto della differenza nella scala d'importanza), e

⁵²⁷ La storia è raccontata da Tacito in *Annales* 15, 37. L'analogia è imperfetta, visto che Nerone prese il ruolo di sposa nel matrimonio (anche se sembra che Pitagora fosse un eunuco); ma il contesto del matrimonio (che costituiva il climax del più noto banchetto del regno di Nerone) fornisce un divertente parallelo con il simposio dei Saturnalia di Marziale (Gaisser, cit., pag. 391 nota 143: discutono la questione sia Kay, cit., pagg. 71-6, che Hooper, cit., pagg. 168-70).

⁵²⁸ Cfr. A. Poliziano *Miscellanea*, 1. 6, in *Opera* 1. 230-1: [...] *Nimis enim foret insubidus poeta (quod nefas credere) si Catulli passerem denique ac non aliud quidpiam, quod suspicor, magis donaturum se puero post oscula diceret.* [...].

⁵²⁹ Guarinus, *Expositiones*, B 2v.

⁵³⁰ Gaisser, cit., pag. 391.

⁵³¹ Si veda Hooper, cit., pagg. 171-2.

i carmi di Catullo e di Stella, come il VII,14, commemorarono la perdita. Se questa sia stata veramente la situazione è una questione a parte: Marziale sicuramente si è sentito libero di fingere quello che gli piaceva sul significato della poesia di Catullo e di Stella. La sua allusione non è intrinsecamente improbabile (antichi poeti hanno scritto in relazione alla propria impotenza, e le inclinazioni erotiche del passero e della colomba erano note⁵³²). Fin dall'antichità il comportamento di certi uccelli era interpretato in chiave umana per indicare nell'arte amorosa una natura che poteva declinarsi nella più tenera affezione o nella più trasgressiva lascivia. I piccioni in generale e in particolare le colombe hanno avuto la reputazione di possedere entrambe le nature fino all'estremo. «The dove was the bird of Ishtar and of Venus; indeed at times it was itself a symbol of a female goddess»⁵³³. Perella mostra la connessione tra la colomba e il bacio riferendosi anche agli usi linguistici stessi, rimasti nella lingua inglese, per cui il «columbine kiss» deriva proprio dal latino *columba* e va ad indicare un particolare tipo di bacio appassionato. Prove di questo legame vanno riscontrate già nella trattatistica scientifica latina, infatti Plinio il Vecchio nel libro X della sua *Naturalis Historia* illustra il comportamento delle colombe, nell'uso di baciarsi prima del coito, *Columbae proprio ritu osculantur ante coitum*⁵³⁴, nella fedeltà di questo uccello al compagno scelto fino alla morte, e deprecia invece la gelosia e il carattere dispotico dei maschi che ingiustamente puniscono le femmine ferendole col becco, ma poi riparano le loro colpe ottenendo la pace attraverso i baci. Questa rappresentazione del comportamento delle colombe viene traslitterata nel contesto poetico e associata nella lirica d'amore al bacio tra due amanti, puro e lascivo allo stesso tempo, in particolare nella poesia elegiaca, ma anche epigrammatica: Ovidio ritrae un bacio tra amanti proprio evocando il bacio della colomba, *osculo dat cupido blanda columba mari*⁵³⁵, e nell'insegnare le arti di seduzione spiega che il bacio è lo strumento per l'uomo innamorato di placare l'ira e le lacrime dell'amata gelosa, quindi un bacio come strumento di pace, come il bacio illustrato da Plinio, *Osculo da flenti; Veneris da gaudia flenti; / pax erit; hoc uno solvitur ira modo*⁵³⁶; infatti nei versi successivi per dimostrare come il bacio suggelli la pace dopo la lotta amorosa Ovidio istituisce un'analogia con il comportamento delle colombe *Quae modo pugnarunt, iungunt sua rostra columbae, / quarum blanditias verbaque murmur habet*⁵³⁷; Marziale imitando il carme del *passer* di Catullo elogia Issa, cucciola di cane, definendola *Issa est passere nequior*

⁵³² Per l'impotenza si veda Tibullo, I, 5, 39-40; Ovidio, *Amores*, 3,7; per la colomba si veda Plinio, *Naturalis Historia*, 10, 58.

⁵³³ Nicolas J. Perella, *The kiss sacred and profane*, Berkeley and Los Angeles, 1969, pag. 255.

⁵³⁴ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, X, 79, 158 e 52, 104: *Ab iis columbarum maxime spectantur simili ratione mores. inest pudicitia illis plurima et neutri nota adulteria. Coniugi fidem non violant communemque servant domum. Nisi caelebs aut vidua nidum non relinquit. et imperiosos mares, subinde etiam iniquos ferunt, quippe suspicio est adulterii, quamvis natura non sit: tunc plenum querela guttur saevique rostro ictus, mox in satisfactione exosculatio et circa veneris preces crebris pedum orbibus adulat.*

⁵³⁵ Ovidio, *Amores*, II, 6, 56.

⁵³⁶ Ovidio, *Ars amatoria*, II, 459-460.

⁵³⁷ *Ibidem*, vv. 465-466.

Catulli, / *Issa est purior osculo columbae*⁵³⁸, ma la colomba è citata anche quando il contesto è espressione di un desiderio sessuale, infatti i baci in una notte d'amore sono come quelli delle seduttive colombe *basia me capiunt blandas imitata columbas*⁵³⁹ o *Amplexa collum basioque tam longo / blandita, quam sunt nuptiae columbarum*⁵⁴⁰.

Ma tornando all'epigramma di Marziale VII, 4 è difficile avere certezze sull'interpretazione allegorica dato che il poema di Stella è andato perduto. In questo caso il raffronto dei cc. 2, 3 di Catullo con Marziale potrebbe essere istruttivo: i suoi carmi sul passero, come si è visto, sono così chiaramente ambigui che spingono il lettore a cercare significati oltre la superficie apparente⁵⁴¹.

Gaisser sviluppa un'accurata analisi di Mart. XI, 6⁵⁴², così da mostrare come il passero sia solo una parte di una imitazione ed emulazione di Catullo meticolosamente strutturate: il carme contiene due sezioni di uguale lunghezza (versi 1-8 e 9-16) ciascuna delle quali è costituita da una domanda e da un'esortazione rivolta a qualcuno, seguita da una reazione del poeta, che è espressa attraverso una citazione di Catullo. Infatti, nella prima sezione la domanda di Marziale rivolta a Roma, *versu ludere non laborioso / permittis*, e la risposta *Risisti; licet ergo, non vetamur*, sono seguite dalla risoluzione del poeta di dire qualsiasi cosa gli venga in mente e tale risoluzione inizia con un'eco di Cat. 27, un altro carme conviviale (cf. *hinc abite curae*, Mart. XI, 6, 6 e *hinc abite, lymphae*, Cat. 27, 5). Dato che il contesto in Catullo è un'esortazione rivolta al ministro del vino (*Minister vetuli puer Falerni / inger mi calices amariores*, 27, 1-2), l'eco di Marziale anticipa o forse introduce i suoi stessi ordini a Didimo nella seconda sezione del testo. Dove Marziale chiede il vino con una scusa che inizia con toni sia sessuali che letterari e finisce con una nota dai predominanti toni letterari (*possum nil ego sobrius; bibenti succurrent mihi quindecim poetae*, XI, 6, 12-13). Il seguito a questa richiesta, ovviamente, è la nota conclusione dell'epigramma (*da nunc basia, sed Catulliana* [...] XI, 6, 14-16), che cita Catullo 2 e 5. L'effetto prodotto formalmente da Marziale è di creare l'impressione della spontaneità, di un casuale verso conviviale composto *morosa sine cogitatione*, ma ovviamente l'impressione è falsa⁵⁴³. L'epigramma è scritto con cura letteraria come ogni neoterica produzione e ogni elemento è disposto ad arte per condurre agli ultimi tre versi, che costituiscono un epigramma separato o almeno separabile, che Marziale finge di aver composto lì per lì, un po' ubriaco, e sotto l'ispirazione dei quindici poeti. Il suo soggetto è ovvio e familiare, ma l'improvvisa apparizione del passero di Catullo alla fine dell'ultimo verso (*donabo tibi Passerem Catulli*) segue un cliché attraverso la sorprendente *contaminatio* dei temi di

⁵³⁸ Marziale, I, 109, 1-2.

⁵³⁹ *Ibidem*, XI, 104, 9.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, XII, 65, 7-8.

⁵⁴¹ Gaisser, cit., pag. 240.

⁵⁴² *Ibidem*, pag. 241.

⁵⁴³ *Ibidem*, pag. 241.

Catullo, rappresentando sicuramente il più influente contributo di Marziale agli annali della poesia del bacio di Catullo. Anche se quindici poeti prima di lui hanno imitato il passero e i baci di Catullo⁵⁴⁴, Marziale ebbe il merito di congiungere i due temi. Forse fu anche il primo a chiamare un suo carme *passer* o *columba*, ma è difficile dimostrarlo⁵⁴⁵. Certamente fu il primo a costituirli come termini tecnici per la poesia indecente. Infatti, nella successiva generazione Plinio il Giovane definì i suoi versi *passerculi* e *columbuli*⁵⁴⁶, e lo stesso fecero gli imitatori rinascimentali. La lettura allegorica sembra calzare perfettamente su ogni dettaglio dei carmi catulliani e nessuno ha argomentato in modo convincente contro di essa⁵⁴⁷.

2.4. Il bacio inteso come fusione delle anime

Il tema del bacio non induce soltanto a un'interpretazione allegorica di impronta erotica e parodica, ma anche a una rappresentazione sensuale e sentimentale nello stesso tempo di compenetrazione delle anime degli innamorati. Una particolareggiata analisi è sviluppata in merito da Nicolas Perella⁵⁴⁸ che dimostra come di fatto quest'immagine risulti un topos letterario comune alla letteratura classica, medievale e rinascimentale, ambiti su cui orienta la sua indagine: il momento del bacio tra due amanti si carica di una valenza sacra e profana nello stesso tempo, i due piani spesso si sovrappongono, poiché attraverso le labbra le anime trasmigrano nel corpo dell'altro fondendosi in un'unità, che tende a vincere anche la morte e a eternizzarsi nell'estasi dell'amore⁵⁴⁹.

La maggior parte degli scrittori rinascimentali, soprattutto poeti e soprattutto nella letteratura d'amore, pensava che il *locus classicus* della migrazione e scambio delle anime degli amanti o della trasformazione dell'amante nell'amato/a fosse di origine e significato neoplatonico⁵⁵⁰, poiché implicava temi come la morte e la resurrezione degli amanti e aveva esercitato una notevole

⁵⁴⁴ Stella è stato sicuramente un imitatore del c. 3: alcuni includono anche l'*epicedion* di Ovidio per il pappagallo di Corinna in *Amores*, 2, 6.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pagg. 241-242.

⁵⁴⁶ Plinio il Giovane, *Ep.* 9, 25, 3: *Tu passerculis et columbulis nostris inter aquilas vestras dabis pennas, si tamen et tibi placebunt; si tantum sibi, continendos cavea nidove curabis. Vale.*

⁵⁴⁷ Gaisser, cit., pagg. 240-41.

⁵⁴⁸ Nicolas J. Perella, cit., pag. 156.

⁵⁴⁹ Ai fini della presente trattazione citerò le conclusioni di Perella relative alle scelte adottate dai poeti rinascimentali.

⁵⁵⁰ Secondo Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, 1958, pagg. 130-134, la frequente rappresentazione nell'arte figurativa del XVI secolo, in particolare nei sarcofagi romani, di scene d'amore tra dei e uomini è segno dell'influenza neoplatonica: gli umanisti pensavano che gli antichi concepissero Amore come dio della morte e dell'amore, in quanto la morte mortale era un abbraccio del dio, pertanto chi muore è amato dal dio e prende parte attraverso di lui alla beatitudine eterna. Per questo motivo tutte le scene raffigurano un bacio tra gli amanti, segno dell'unione, della fusione tra l'anima e la divinità.

influenza nel periodo umanistico grazie al commento di Marsilio Ficino al *Symposium* di Platone⁵⁵¹. Ficino esorta a non spaventarsi di fronte alla morte dell'amato/a poiché l'animo, pur essendo morto nel proprio corpo, continua a vivere nel corpo di chi l'ha amato⁵⁵². L'amore secondo Ficino può essere semplice o reciproco: quando è semplice chi ama e non è ricambiato muore senza possibilità di rinascita, perché il suo animo non passa nel corpo dell'amato, dato il rifiuto di quest'ultimo. Al contrario, quando l'amore è reciproco, ogni amante appartiene all'altro e la vita di ciascuno è nell'altro, pertanto la morte è compensata da un'immediata resurrezione della vita, poiché colui che muore vive egli stesso nell'altro ed è sostenuto dall'anima dell'amato che è venuta in lui, ovvero l'amante muore dentro di sé, ma trova una nuova vita nell'amato, vivendo attraverso di lui. Sicché avviene una mutua trasformazione, un reciproco scambio di anime, per cui i due amanti diventano uno e ognuno di loro due⁵⁵³.

I neoplatonici italiani continuarono a sostenere da una parte l'idea che il bacio, quando dato tra casti o platonici amanti, fosse un reale mezzo di mescolanza o reciproca fusione di anime, denunciando pertanto l'amore carnale; dall'altra che l'amore corporale, dal momento in cui le anime dimorano nel corpo, fosse il mezzo per permettere alle stesse di unirsi appunto tramite la commistione dei corpi e che il bacio rappresentasse prima di tutto proprio questa unione⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ N. J. Perella, cit., pag. 158. L'influenza platonica è percepibile anche attraverso l'epigramma erotico dedicato ad Agathone, distico attribuito al filosofo greco e che troviamo nell'*Antologia greca* (V, 78) e nelle *Bíoi kai γνώμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων* (*Vite e dottrine dei filosofi illustri*) di Diogene Laerzio: «Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον / ἦλθε γὰρ ἢ τλήμων ὡς διαβησομένη». L'epigramma venne traslato da Ficino nella sua descrizione dell'amore, esplicito attraverso il bacio tra creature, invece venne interpretato da Pico della Mirandola come un'allegoria del mistico desiderio dell'amante di ricongiungersi con la divinità e quindi a differenza di Ficino l'amore è contemplato tra uomo e divinità: una morte che sarebbe stata vissuta da Platone come una estasi intellettuale e, dato che il nome Agatone significa «bene», il bacio sancirebbe l'estrema morte corporale, ovvero la liberazione dell'anima dal corpo e la sua unione con il dio: cfr. Perella, cit., pagg. 174-175. Walter Ludwig, «Catullus Renatus- Anfänge und frühe Entwicklung des catullischen Stils in der neulateinischen Dichtung», in L. Braun-W.-W. Ehlers-P. G. Schmidt-B. Seidensticker, eds., *Litterae Neolatinae, Schriften zur neulateinischen Literatur* (Munich, 1989), pag. 183, dimostra che questa è la fonte di Pontano e dei suoi imitatori, Giovanni Secondo e du Bellay. Dello stesso autore segnalo inoltre «The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry», in P. Godman-O. Murray, eds., *Latin Poetry and the Classical Tradition*, Oxford 1990, pagg. 183-197, e «The Beginnings of Catullan Neo-Latin Poetry», in A. Dalzell-Ch. Fantazzi-R. J. Schoek, eds., *Acta Conventus Neo-Latini Torontonensis*, Binghamton, N. Y., 1991, 449-456: il secondo e il terzo degli articoli citati sono una sintesi del primo, che è il più importante. In esso Ludwig traccia, a partire dalla riscoperta di Catullo all'inizio del XIV secolo, le linee generali dell'evoluzione della poesia neocatulliana nel Quattrocento italiano, incentrata soprattutto sulle figure di Landino, Pontano e Marullo. Considera la figura del Panormita un chiaro precedente, ma ignora quella del Brunì. Offre infine alcuni dati sullo sviluppo di questo movimento poetico nel XVI secolo. Si tratta di un'opera essenziale, di riferimento obbligato, soprattutto nel caso di Pontano, che viene giustamente indicato come il più importante precursore del neocattolianesimo in autori come Giovanni Secondo, Joachim du Bellay e Jean Bonnefons.

⁵⁵² M. Ficino, *Convivium Platonis sive de amore*, Oratio secunda, caput VIII: *Neque vos illud deterreat, quod de amante quodam Platonem dixisse ferunt. Ille, inquit, amator animus est proprio in corpore mortuus, in alieno corpore vivens*. Cfr. Perella, cit., pagg. 158 ss, dove l'autore si sofferma sui motivi per cui Ficino non cita il bacio come mediatore del passaggio delle anime e *topos* nella tradizione letteraria sia profana che sacra medievale.

⁵⁵³ Perella, cit., pag. 161; l'autore, nella prima parte del suo saggio pagg. 12 ss, ritiene che su Ficino abbia esercitato una notevole influenza soprattutto il misticismo cristiano (per cui il credente desidera morire per poter vivere in Cristo o per essere infuso della vita dell'amato, Cristo, cioè dello Spirito Santo), ma anche la poesia medievale (in particolare il ciclo arturiano, nello specifico le vicende di Tristano e Isotta o di Lancillotto e Ginevra).

⁵⁵⁴ Perella, cit., pagg. 183-188.

I poeti neolatini si servirono ampiamente dell'immagine del bacio più per influenza della poesia greco-latina che della filosofia neoplatonica, infatti si riscontra la maggiore incidenza dei più illustri poeti d'amore, ovvero Catullo, Tibullo, Propertio e Ovidio. Pertanto sotto l'egida dei maestri della poesia amorosa gli emulatori rinascimentali crearono un genere di poesia conosciuta come quella del *basium* in cui sono celebrati tutti i reali o immaginari piaceri del bacio⁵⁵⁵. Un bacio che diventa preludio dell'atto sessuale lo riscontriamo negli *Amores* di Ovidio, dove i baci lottano con le cupide lingue⁵⁵⁶, o ancora nella stessa opera i baci sono *improba* perché *tulerit cupido mollis amica viro*⁵⁵⁷; o in Tibullo i baci sono umidi per le lingue combattenti⁵⁵⁸.

Un'altra immagine ricorrente nella figura emulativa del bacio nel Rinascimento si riscontra nella dichiarazione della morte dell'amante, che diventa metafora dell'esperienza estatica nel momento del piacere sensuale frutto del bacio o del coito⁵⁵⁹, riscontrabile nei versi di Petronio, *Satyricon*, LXXIX, 8:

Qualis nox fuit illa, di deaque,
quam mollis torus! Haesimus calentes
et **transfudimus hinc et hinc labellis**
errantes animas. Valet curae
mortales. Ego sic **perire coepi**.

Si noti come in questi versi l'unione sensuale degli amanti porti alla fusione non solo dei corpi ma anche delle stesse anime, che erranti trasmigrano attraverso le labbra, l'una nel corpo dell'altra⁵⁶⁰.

E con lo stesso valore erotico anche in Propertio vediamo l'amico Gallo morire nel piacere dell'amplesso:

cum te **complexa morientem**, Galle, puella 5

⁵⁵⁵ Perella, pagg. 189-190, osserva che nei poeti neolatini il bacio come passaggio dell'anima viene posto in relazione col bacio in cui viene esaltato il gioco erotico della lingua, motivo che si riscontra nella lingua inglese dove un bacio profondo attraverso la stimolazione della lingua è definito «tongue kiss», «soul kiss» o nell'espressione più comune «French kiss».

⁵⁵⁶ Ovidio, *Amores*, III, VII, 7-10: *illa quidem nostro subiecit eburnea collo / brachia, Sithonia candidiora nive, / osculaque inseruit cupidis luctantia linguis / lascivum femori supposuitque femur*.

⁵⁵⁷ *Amores*, II, V, 24-26: *improba tum vero iungentes oscula vidi / (illa mihi lingua nexa fuisse liquet) / qualia non fratri tulerit germana severo, / sed tulerit cupido mollis amica viro*.

⁵⁵⁸ Tibullo, *Carmina*, I, VIII, 37-38: *Et dare anhelanti pugnantibus umida linguis / oscula et in collo figere dente notas*.

⁵⁵⁹ Perella, *ibidem*.

⁵⁶⁰ Il passo sembra aver ispirato anche nella letteratura italiana T. Tasso che nel canto XVI della *Gerusalemme liberata*, ottava 19 descrive l'amore tra Armida e Rinaldo: «S'inchina, e i dolci baci ella sovente / liba or da gli occhi e da le labra or sugge, / ed in quel punto ei sospirar si sente / profondo sí che pensi: "Or l'alma fugge / e 'n lei trapassa peregrina. [...]».

vidimus et longa ducere verba mora⁵⁶¹.

Eppure la fusione delle anime di chi si ama in una sola non è solo appannaggio della lirica d'amore, ma anche della prosa e non solo dell'amore sensuale, ma anche dell'*amicitia*: Cicerone nel *Laelius, de amicitia* esalta questa condizione comune a qualsiasi creatura vivente: *Quod nisi idem in amicitiam transferetur, verus amicus numquam reperietur: est enim is, qui est tamquam alter idem. [...] qui et se ipse diligit et alterum anquirit, cuius animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus*⁵⁶².

Nel Rinascimento il bacio, come abbiamo visto, si declina attraverso diverse simbologie, come il passero o la colomba, inoltre in linea con le attestazioni rilevate da Perella ricorre l'immagine della bocca come porta dell'anima o dello spirito e quindi del bacio come mezzo per una fusione di due in uno fino al desiderio della morte.

Ne possiamo riscontrare ricorrenze in **Giovanni Pontano** (1426-1503)⁵⁶³:

Basia cum **strictis** offers mihi clausa **labellis**,
deque tuo **nullus spiritus** ore venit,
nescio quid tum triste animum subit, ipsaque nostro
frigescunt tacito basia in ore situ.
At cum rapta sonant mordacibus oscula labris, 5
mistus et alterno spiritus ore coit,
meque color, meque et sensus animusque relinquunt,
inque tuo iaceo languidus ipse sinu.
At tu, cum dederis mihi suavia, consere linguam 10
inter labra, meo semper et ore fove,
ne pateant animo egressus, ne frigida **lingua**
torpeat, ipse tuo deficiamque sinu.

Ritengo di particolare interesse il modo in cui Pontano ha alternato la parola *spiritus* con *animus*⁵⁶⁴ per indicare il principio di vita dell'uomo di cui le labbra strette nel bacio impediscono la

⁵⁶¹ Properzio, *Elegiarum libri*, I, X, 5-6.

⁵⁶² Cicerone, *Laelius De amicitia*, XXI, 80-81.

⁵⁶³ G. Pontano, *Eridanus*, II, 10 *Ad Deianillam*.

⁵⁶⁴ *Animus* ricorre in Catullo 27 volte, *anima* 3, mentre *spiritus* è assente nel *liber*. Cfr. Ernout-Meillet, *Dictionnaire* cit., pag. 34: *Animus* corrisponde al gr. θυμός e designa il principio pensante opponendosi a corpo da una parte e a *anima* dall'altra. «Les anciens s'efforcèrent de distinguer les deux mots, du moins à l'origine, ainsi Acc. *Trag.* 296. On voit que *animus*, principe supérieur, est mâle; *anima*, qui lui est soumis, est féminin. *Animus* est souvent joint à *mens* (*mens animi*), à *cogitatio*». Designa lo spirito, si applica soprattutto alle disposizioni di questo, al cuore, indicando le

fuoriuscita; eppure questi baci travolgono il poeta facendogli perdere ogni sentimento vitale e riducendolo a giacere languido sul petto della sua donna. Il carne ha palesi impronte catulliane e.g. nella fenomenologia dell'amore, in particolare nei versi 4, 7 e 12, echi del c. 51, e nella terminologia stessa espressione del bacio in tutte le sue varianti *basia*, *oscula*, *suavia*, vv. 1, 4, 5, 10, e delle labbra nella sua forma primitiva e derivata: *labris*, v. 5, *labra*, v. 11 e *labellis*, v. 1; ma adotta anche stilemi cattuliani attraverso il chiasmo del v. 2, l'espressione *nescio quid* del v. 3, i giochi fonetici dominanti in ogni verso attraverso l'uso dell'allitterazione (e. g. di particolare intensità il v. 3, *Nescio quid tum triste animum subit, ipsaque nostro*, v. 4 *Frigescunt tacito basia in ore situ* e 7 *Meque color, meque et sensus animusque relinquunt*, dove domina l'allitterazione di nasali, liquide e sibilanti); la ripetizione (vv. 5 e 11 *labra* e *labris* e v. 7 *meque*, vv. 10 e 12 *lingua*, vv. 9 e 13 *sinu*: di quest'ultime coppie in entrambi la ripetizione è in *excipit* così da intrecciare l'immagine della lingua a quella del grembo in cui sensualmente giace l'amante⁵⁶⁵), la figura etimologica *frigescunt / frigida*, vv. 4 e 12.

E ancora nella poesia di Pontano ho riscontrato l'occorrenza del topos delle labbra, attraverso la cui unione avviene la mescolanza degli spiriti e la sopravvivenza dell'amore anche nella morte, l'*Orcus*, che anzi li vede uniti in una sola anima e una sola ombra⁵⁶⁶:

Illa, uxor, memini nunc, oscula prima fuere;
 nostra tuis, tua labra meis haesere, diuque 20
spiritus alterno huc illuc se miscuit ore.
 Tunc Orcus si nos **una** rapuisset, amantum
una futura anima, una etiam simul umbra futura⁵⁶⁷.

Questa concezione del bacio come estrema forma d'amore che lega gli amanti al di là della morte (*Tunc Orcus si nos una rapuisset ... una anima ... una umbra*), certamente eco dantesca, non si può escludere che voglia alludere al v. 6 del c. 5 di Catullo, *nox est perpetua una dormienda*, così

passioni, il coraggio, il desiderio. C'è spesso la tendenza ad usare *anima* nel senso di *animus*, ma non il contrario, come riscontriamo in Catullo. *Spiritus* indica il soffio, l'aria, il respiro; comme il gr. πνεῦμα indica il soffio divino, lo spirito divino, l'ispirazione, da cui deriva il senso di spirito, anima (Ernout-Meillet, cit., pag. 642).

⁵⁶⁵ Immagine che non può non evocare la sensualità dell'abbraccio lucreziano tra Venere e Marte: *De rerum natura* I, vv. 31-40: *nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reiicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto. Circum fusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem.* L'adozione stessa del termine *sinus* al posto del lucreziano *gremium* attesta ulteriormente l'influenza di Catullo, nella cui poesia il termine ricorre 7 volte, 5 nell'accezione di grembo: c. 2, 2; 37, 11; 44, 14; 61, 53; 63, 43).

⁵⁶⁶ Evidente eco dantesca della *Commedia*, *Inferno*, c. V, vv. 103-106, come ricorda anche Perella, cit., pag. 193.

⁵⁶⁷ G. Pontano, *Eclogae*, I, vv. 18-22.

che il verso catulliano potrebbe illustrare l'unione dei due amanti nella perpetuità della morte, accrescendo di una più sottile simbologia quella della brevità della vita.

Inoltre altri echi catulliani li riconosciamo nell'adozione del chiasmo al v. 20, con l'anafora in poliptoto di *tuis / tua*, nell'espressione del v. 21 *alterno huc illuc* evocativa del saltellio del *passer* del c. 3, 9, la ripetizione di *una* nei vv. 22-23.

Di particolare rilievo mi pare anche la lirica dedicata al principe Alfonso di Calabria⁵⁶⁸, che offre un'ulteriore immagine della visione pontaniana del bacio, in particolar modo del bacio catulliano:

Ni te **plus oculis meis amarem**,
 Alfonse, Aonidum novella cura,
 ni te **plus oculis suis amarent**
 cum nymphis Charites, Amor, Voluptas, 5
 urbs tota, et iuvenes quique et puellae,
 et quae te nimium coquit premitque
 fletu turgidulos habens ocellos,
illa inquam tua, quae ciet movetque,
urit pectora, conficit medullas; 10
quum te lumine spectat, intuetur
seu tristi aut hilari, ruis et liquescis,
et magno rapidus tremore palles,
mistus sic calor et gelu recursant
per cordis penetrabile, per recessus, 15
sic ut deliquium repente finit;
 non ferrem misere **ah**, nec **ah** dolenter
 ut te conficeres, tenelle lector,
 inter Virgilios Horatiosque,
 inter et numeros propertianos; 20
 quod quies **tibi** nulla, quod voluptas,
 quod semper tetricae vaces Minervae,
 nec ullam **tibi** nec reponis horam
 tot tot qua vigilem premas lucernam.
 Sit tandem positae modus Thaliae, 25

⁵⁶⁸ *Ibidem*, *Carminum appendix*, I, 18.

Alfonse, et studiis vaca severis,
aetas quum riget, albicant capilli.
Nunc te dum cupide illa et illa et illa
optat et tenero fovere sinu,
surrige et **basiolis catullianis.** 30
Hispanos fuge quae secuta amores,
et novam tibi compara puellam;
laeva sit liceat et superba, fiet
attutu facilis tuisque amatrix,
dones dummodo **passerem Catulli.**

Infatti, pare modellata su diversi carmi del poeta latino sia per quanto riguarda la fenomenologia dell'amore, vv. 9-16, eco del c. 51 e del c. 45, ma anche attraverso l'esplicita citazione dei baci e del passero catulliani, vv. 30 e 35: il c. 3 è ripreso in più momenti del componimento attraverso l'espressione dei vv. 1 e 3: *plus oculis meis amarem / amarent*⁵⁶⁹ (Cat. 3, 5: *quem plus illa oculis suis amabat*), del v. 8: *fletu turgidulos ... ocellos* (Cat. 3, 18: *flendo turgiduli rubent ocelli*), v. 9: *quae ciet movetque* (Cat. 3, 8: *sese gremio illius movebat*), v. 18: *tenelle lector* (Cat. 3, 16: *miselle passer* di cui varia il lessico ma mantiene la stessa lunghezza sillabica). Così come i vv. 19-26 riprendono l'atmosfera neoterica del c. 50, dove Catullo dialoga con l'amico Licinio ricordando il *ludus* letterario in cui i due poeti si erano dilettrati il giorno precedente, *hesterno die*, un gioco che, come abbiamo indicato nell'analisi dello stile catulliano, ricalca molte espressioni del c. 3. Pontano riproduce lo stesso effetto nel suo carme rivolto ad Alfonso, pertanto sembra non solo esortare il principe a dedicarsi alla passione amorosa, ma lo pone anche sullo stesso piano di Licinio e, quindi, lo assorbe nella sfera della comunità poetica⁵⁷⁰. Nello stesso tempo i versi 9-15 danno voce alla fenomenologia dell'amore, l'irradiarsi travolgente dell'amore rappresentata da Catullo nel descrivere la sua passione per Lesbia, nel c. 51, come quella travolgente di Arianna, suo *alter ego*, per Teseo, nei vv. 91 ss del c. 64, in particolare i vv. 91-93: *non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis.*

⁵⁶⁹ Si noti l'anafora in poliptoto cara a Catullo: e. g. c. 30, 11 *di meminerunt, meminit Fides* (verso in cui è significativo anche il chiasmo); c. 61, 136 *abstinere, sed abstine* e 156 *omnia omnibus*; c. 62, 28 *pepigerere ... pepigerunt*; c. 64, 55 *visit visere*.

⁵⁷⁰ I versi 30 e 35 sembrano evocare anche l'epigramma XI, 6, vv. 14-16 di Marziale, che potrebbe essere rimasto nell'orecchio di Pontano visto che riprende proprio la stessa citazione dei *basia Catulliana* nella forma diminutiva e del *passer*.

Nello stesso tempo i versi 7 (*iuvenes quique et puellae*) e 27 (*Aetas quum riget, albicant capilli*) riprendono sia lessicalmente nel primo caso, che concettualmente nel secondo, il c. 62, vv. 39-58, laddove infatti il poeta esorta la fanciulla a godere dell'amore, dato il procedere a passi lesti della vecchiaia. Inoltre, vediamo il ricorso agli stilemi che spesso Catullo accumula in un solo componimento per accrescere l'enfasi del messaggio: l'indeterminazione (vv. 6, 21, 23, 24); la comparazione (v. 3); la ripetizione (spesso in parallelismo come nei vv. 1 e 3; v. 15: *per cordis ... per recessus*; vv. 19-20: *Inter ... inter*) attraverso l'anafora di *ah*⁵⁷¹ nel v. 17, di *quod* nei vv. 21-22, di *tibi* nei vv. 21 e 23, di *tot* nel v. 24, di *illa* nel v. 28; la diminuzione (v. 2 *novella*; v. 8 *turgidulos ... ocellos*; v. 18 *tenelle*; v. 30 *basiolis*); molto significative, poiché occupano ben 4 versi, le clausole con coppie lessicali in questo caso coppie verbali (vv. 7, 9, 11, 12) legate attraverso la congiunzione *et* o *-que*, di cui possiamo trovare riscontro in Catullo c. 11, 17: *vivat valeatque* (seppure non in clausola), c. 22, 11: *abhorret ac mutat*, c. 23, 22: *teras fricesque*, c. 25, 9: *reglutina et remitte*, c. 29, 5 e 9: *videbis et feres?*, c. 51, 4: *spectat et audit*, c. 67, 16: *sentiat et videat*, c. 73,4: *taedet obestque magis* (in questo caso la clausola è accresciuta dall'avverbio), c. 74, 2: *diceret aut faceret*, c. 76, 16: *non pote sive pote*, c. 81, 6: *audes et nescis* (in *incipit* anziché in *excipit*), c. 83, 4: *gannit et obloquitur* e 6: *uritur et loquitur*, c. 85, 2: *sentio et excrucior*. Questo stilema ricorre in particolar modo nei polimetri e negli epigrammi, che sono le parti di maggior impronta neoterica e maggiormente imitati nel Rinascimento⁵⁷². Pontano recepisce del modello anche la funzione retorica del binomio, volta a esprimere, attraverso il climax, l'intensificazione crescente dell'immagine da esso formulata (e.g. Cat. c. 29, 5 e 9 e Pontano, v. 11: *spectat, intuetur*) oppure due piani concettuali che si fondono e si sovrappongono (e.g. Cat. c. 83, 6 e Pontano, v. 12: *ruis et liquescis*)⁵⁷³.

⁵⁷¹ Segnalo che in questo caso Pontano differisce dalla preferenza catulliana dell'interiezione *a!* aggiungendo *-h* che «représente une notation de la longue ou une prononciation emphatique», Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck 2001, pag. 1. Inoltre l'associazione dell'interiezione con l'aggettivo *miser* è frequente in Catullo: con *a* in c. 63, 61 *Miser a! Miser*, c. 64, 70 *A! misera*, con *o* in c. 3, 16 *o miselle passer*, c. 68, 20 *O misero frater adempte mihi* (dove l'interiezione è legata a *frater* pur essendo vicina al dativo *misero* concordato con il pronome personale riferito al poeta). Pontano varia lo stilema catulliano associandolo alla forma avverbiale dell'aggettivo determinato dal verbo *fero*.

⁵⁷² Infatti nei *carmina docta* notiamo l'occorrenza di *gemunt, iuerint* in c. 66, 18, che non presenta l'enclitica, anzi mette sullo stesso piano le due azioni per enfatizzare le *falsis lacrimulis* del v. 16. L'unica occorrenza della formula in clausola è presente nel c. 67, 16: *sentiat et videat* come che si caratterizza per avere un argomento licenzioso più vicino ai toni dei polimetri o degli epigrammi. Si osservi anche la scelta catulliana di preferire o lo stesso numero di sillabe o una sillaba in più nel secondo elemento (anche attraverso il ricorso dell'enclitica *-que*) per rallentare maggiormente il ritmo in clausola. Scelta stilistica che Pontano recepisce appieno. Ritengo pertinente segnalare anche il c. 45, 20: *amant amantur* dove la clausola dell'endecasillabo si conclude con un'anafora in poliptoto che rende l'immagine della reciprocità dell'amore attraverso la diatesi attiva e passiva del verbo e rafforzata dall'aggettivo *mutuis*.

⁵⁷³ Ritengo non si debba tralasciare l'episodio di Narciso nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, vv. 339-510, per l'enfasi che la *iunctura* verbale assume nella rappresentazione dell'*error*, v. 431, di Narciso: v. 425: *qui probat, ipse probatur*; v. 426: *petit et petitur ... accendit et ardet*; v. 430: *quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo*. Il gioco ovidiano tra diatesi attiva e passiva e tra dimensioni sensoriali produce l'effetto di rappresentare l'autoerotismo nefasto del giovane Narciso.

Altri stilemi catulliani riscontrati sono: il ricorso a nomi mitologici; la clausola plurisillabica vv. 19-20 *Virgilios Horatiosque, numeros propertianos* (coppie lessicali che dominano il verso rallentando il ritmo), v. 30 *basiolis catullianis* e 35 *passerem Catulli*; il v. 15 è dominato dalla *geminatio* sillabica di *-pe* che insieme all'allitterazione della «r» realizza attraverso l'effetto fonico il sentimento di gelo e calore che attraversa tutto il corpo⁵⁷⁴.

Un altro carme di Pontano (*Hend. I, 16*) è rivolto al duca Alfonso di Calabria, dove nei vv. 1-6 emerge ancora il tema della fusione delle anime:

Carae mollia Drusulae labella
cum, dux magne, tuis premis labellis,
uno cum geminas in ore linguas
includis simul et simul recludis,
educisque animae beatus auram, 5
quam flat Drusula pectore ex anhelu,

Il bacio si fa più sensuale attraverso la citazione delle lingue che confluiscono in una sola bocca: *uno cum geminas in ore linguas* (v. 3) che il chiasmo dei versi successivi esplica attraverso la precisazione dell'aura dell'anima che crea beatitudine nel duca. La centralità data nel chiasmo all'avverbio in anafora *simul et simul* marca la contemporaneità della fusione. Nello stesso tempo il modello ritorna ad essere Catullo del c. 45, per la presenza dei diminutivi, *labella*, *medullis*, *languiduli*, *fessuli*, che accentuano la sensualità dell'amore che avvolge i due amanti, nonché gli stilemi catulliani, quali il chiasmo e le ripetizioni in poliptoto⁵⁷⁵.

Abbiamo pertanto mostrato che adottando tutti questi stilemi catulliani, Pontano sembra condividere il fine del suo modello, ovvero enfatizzare il significato del carme, in questo caso la sensualità della scena: il bacio qui rappresentato ha senza dubbio una sfumatura erotica, sicché pare che Pontano interpretasse i baci del passero catulliano secondo questa ottica⁵⁷⁶.

Anche in **Michele Marullo Tarchaniota**⁵⁷⁷ (1453-1500) riscontriamo il *topos* del bacio rubato alla donna amata, attraverso il quale l'anima del poeta è rimasta sulle labbra di Neera e non è

⁵⁷⁴ Cfr. in Catullo il frequente ricorso alla *geminatio* nei seguenti carmi: c. 29, 16-17; c. 34, 17-18; c. 35, 3, 18; c. 36, 1, 20; c. 56, 3, 5; c. 59, 1; c. 62, 12-15; c. 61, 126; c. 61, 155-156, 204; c. 63, 24, 31, 37, 44; c. 62, 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. 78^b, 1 e 2, c. 81, 6; c. 99, 4; c. 110, 4; c. 110, 1.

⁵⁷⁵ Per un approfondimento degli stilemi catulliani si veda *infra* nella trattazione degli *Hendecasyllabi* di Pontano.

⁵⁷⁶ Si veda *infra* nella sezione dedicata alla poesia di Pontano l'analisi degli altri componimenti relativi al tema del bacio e del *passer*.

⁵⁷⁷ Per un approfondimento sull'imitazione catulliana operata da Marullo segnaliamo alcuni contributi più recenti: Lamers (2009), «Marullo's Imitations of Catullus in the Context of His Poetical Criticism», in Susanna de Beer-Karl A. E. Enenkel-David Rijser, eds., *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, Leuven, pagg. 191-213; Piras (2018), «Reminiscenze catulliane negli epigrammi di Michele Marullo», *Paideia* 73, pagg. 1803-1830; Voce (2019), «Catullo (e Petrarca) negli Epigrammi di Michele Marullo: segmenti di un'eredità poetica», *Paideia* 74, pagg. 373-393.

più possibile per il poeta recuperarla; è diventata possesso dell'amata e anche il cuore è stato catturato dai suoi vaghi occhi, al punto che il poeta sarebbe morto se il bacio non avesse risvegliato in lui una fiamma d'amore. *Topoi* che sono cari a tutta la tradizione lirica provenzale e stilnovistica, a cui Marullo fa riferimento e che in Catullo appaiono nell'evocativo carme di Settimio e Acme, c. 45, 20 (*mutuis animis amant amantur*) soprattutto sotto l'aspetto della reciprocità dell'amore che unisce in una sola due anime:

**Suaviolum invitae rapio dum, casta Neaera,
imprudens vestris liqui animam in labiis,
exanimusque diu, cum nec per se ipsa rediret
et mora lethalis **quantulacunque** foret, 5
misi **cor** quaesitum animam; sed **cor** quoque blandis
captum oculis **nunquam** deinde mihi rediit.
Quod nisi **suaviolo** flammam quoque, casta Neaera,
hausissem, quae me sustinet exanimum,
ille dies misero, mihi crede, supremus amanti 10
luxisset, **rapui** cum tibi **suaviolum**.
(M. Marullo, *Epigrammaton libri*, II, 4)**

Questo epigramma evoca molti stilemi catulliani, sia lessicali che stilistici, ricorrenti nel carme 99 dedicato all'amato Giovenzio: come Catullo, Marullo apre e chiude il suo epigramma evocando il bacio rubato adottando le stesse espressioni: v. 1 (*Suaviolum invitae rapio dum, casta Neaera*) e 11 (*rapui cum tibi suaviolum*) di Cat. 99, 1-2 *Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi, / suaviolum*⁵⁷⁸ e 16 *numquam iam posthac basia surripiam*; ma anche il v. 10 con la scelta di *misero, mihi crede* evoca un aggettivo che ripetutamente Catullo ha riferito a se stesso nella sua opera⁵⁷⁹ e che appare 2 volte nello stesso c. 99, 15 riferito ad *amori* e v. 11 *miserum me*.

Ho riscontrato inoltre la ripetizione a cornice di *exanimus*⁵⁸⁰ vv. 4 e 9, che ritroviamo in Catullo 67, 10 e 14 *culpa mea est* (in *incipit*) ... *culpa tua est* (in *excipit*), con *variatio* dell'aggettivo possessivo per porre in risalto l'antitesi; la ripetizione in poliptoto di *redeo* (v. 4

⁵⁷⁸ Notiamo che mentre Catullo ripete *suaviolum* due volte in *incipit* e in *excipit*, Marullo aggiunge una terza occorrenza in posizione centrale del carme, come a rimarcare la funzione di parola chiave che il diminutivo riveste.

⁵⁷⁹ Aggettivo che ricorre nel *liber* catulliano per 31 volte e 10 volte riferito a se stesso (c. 8, 1 e 10; c. 51, 5; c. 30, 5; c. 50, 9; c. 76, 12, 19; c. 77, 3-4; c. 99, 11 e 15).

⁵⁸⁰ L'aggettivo non ricorre in Catullo né in Marziale, invece ho riscontrato 8 occorrenze in Virgilio, tutte nell'*Eneide*, tra le quali la più influente sembra l'episodio di Eurialo e Niso, Virg. *Aen.* IX, 441-445 *instat non setius ac rotat ensem / fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore / condidit adverso et moriens animam abstulit hosti. / Tum super exanimum sese proiecit amicum / confossus, placidaque ibi demum morte quievit*, dato il profondo legame di amore che lega i due eroi.

rediret, v. 7 *rediit*); l'espressione *ille dies* evocativa del c. 68, 152 (*atque illa dies atque alia atque alia*), che attraverso la *variatio* della vocale mi sembra espressione di una fine imitazione retorica del modello da parte di Marullo, poiché rispetta l'assonanza della *e* dominante nel suo verso, così come la *a* era dominante nel verso catulliano; il ricorso agli indefiniti v. 5 *quantulancunque* e v. 7 *numquam*. Anche in questo caso l'accumulo degli stilemi catulliani espleta la funzione di enfatizzare il bacio rubato, come aveva fatto Catullo stesso nel c. 99.

Un grande interprete del XVI secolo della poesia di Catullo è **Giovanni Secondo Everaerts** (1511-1535), nella cui poesia amorosa ricorre frequentemente il *topos* del bacio attraverso diverse manifestazioni: nel suo valore sensuale della fusione di due anime attraverso il bacio in *Basia*, X, dove, dopo aver enumerato i baci sensuali sul corpo della sua donna, parla della mescolanza e dello scambio delle anime tramite la bocca e la lingua, in un'esperienza di svenimento mortale e di estasi d'amore:

Non sunt certa meam moveant quae **basia** mentem,
uda labris **udis** conseris, **uda** iuvant;
nec sua **basiolis** non est quoque gratia **siccis**,
fluxit ab his tepidus saepe sub ossa vapor.
Dulce quoque est **oculis nutantibus oscula** ferre, 5
auctoresque sui demeruisse mali:
sive genis totis, totive incumbere collo,
seu niveis umeris, seu sinui niveo,
et totas livore genas, collumque notare,
candidulosque humeros, candidulumque sinum; 10
seu labris **querulis titubantem sugere linguam**,
et miscere duas iuncta per ora animas,
inque peregrinum diffundere corpus utramque,
languet in extremo cum moribundus amor.
Me breve, me longum capiet, laxumque, tenaxque, 15
seu mihi das, seu do, lux, tibi **basium**.
Qualia sed sumes, nunquam mihi talia redde:
diversis varium ludat uterque modis.
At quem deficiet varianda figura priorem,
legem submissis audiat hanc **oculis**, 20
ut, quot utrimque prius data sint, tot **basia** solus

dulcia victori det, totidemque modis.

Tutto il carne risulta impregnato di echi catulliani e modellato sullo stile del poeta latino, a cominciare dalle scelte lessicali: *basiium* nella sua forma positiva e nella sua forma diminutiva *basiolum* e *osculum* sono ripetuti 6 volte⁵⁸¹; connesso alla sfera semantica del bacio è l'anafora di *labris*, che troviamo associato a *udis* nel v. 2 e a *querulis* nel v. 11, scelta che Secondo adotta distanziandosi dal modello, poiché Catullo preferisce il diminutivo *labellus*, ricorrente 7 volte⁵⁸² a fronte di una sola occorrenza di *labrum*, c. 80, 8 *labra notata*. Ciononostante, se Secondo preferisce la forma positiva a quella diminutiva, mostra di ricorrere comunque a quest'ultima nel resto del carne per enfatizzare il carattere amoroso e sensuale dell'incontro dei due amanti, come si può vedere appunto dalla ripetizione di *basiolum* al v. 3 e al 16 e *candidulosque ... candidulumque* al v. 10⁵⁸³. Interessante il fatto che questo aggettivo in diminutivo sembra realizzare un climax ascendente, poiché riprende la stessa espressione del v. 8 *niveis umeris ... sinu niveo*, caratterizzato da un ritmo veloce rispetto al ritmo lento delle due coppie lessicali del v. 10. Mi pare pertanto che il v. 10 attraverso questo rallentamento orienti l'attenzione sul momento culminante del carne rappresentante la fusione estatica dei due amanti, vv. 11-14.

Il v. 2 indugia sull'anafora in poliptoto dell'aggettivo *udus*, ricorrente in Catullo una sola volta nel c. 64, 131 proprio associato alla bocca, *udo ... ore*, una bocca però bagnata dalle lacrime di Arianna abbandonata, scena ben lontana dal trasporto erotico del carne di Secondo.

Nel v. 5 Secondo associa ad *oculis* il participio *nutantibus*, ricorrente in Catullo 2 volte, di cui nella stessa forma dell'ablativo nel c. 66, 53 insieme a *pennis*; ritengo però che l'adozione sia stata determinata soprattutto per la funzione retorica che assume nel verso grazie al rallentamento ritmico che una parola plurisillabica in parte centrale del verso crea e che intensifichi ulteriormente l'assonanza e consonanza di *oculis ... oscula*.

⁵⁸¹ Il v. 3 *basiolis ... siccis* sembra evocare l'*ore sicco* del c. 43, 3 (ovviamente con tutt'altro significato, visto che in Secondo assume una connotazione sentimentale, mentre in Catullo l'elogio della sua donna prende forma attraverso il rovesciamento parodico del confronto con Ameana). Inoltre la presenza dell'aggettivo *siccus* marca l'antitesi con *udus*.

⁵⁸² Cfr. *labello* (c. 61, 213 e c. 64, 104); *labella* (c. 80, 1, c. 8, 18 e 99, 7); *labellis* (c. 63, 74 e c. 64, 316).

⁵⁸³ Molto significativo di questo verso ellittico l'adozione dello stilema catulliano dell'anafora in poliptoto e dell'enclitica *-que*. L'aggettivo *candidus* ricorre in Catullo 15 volte, ma mai nella forma diminutiva: 2 volte riferito a Lesbia nel c. 35, 8 *candida puella*, c. 68, 70 *candida diva* (c. 13, 4 *candida puella*, ma non riferito alla donna amata), e nelle altre occorrenze esprime lo splendore delle vesti, di oggetti o la luminosità del giorno. Il candore del corpo dell'amata, i suoi omeri e il suo seno, è enfatizzato anche attraverso l'uso dell'attributo *niveus* (*niveis umeris ... sinu niveo* v. 8), ripreso infatti concettualmente nel v. 10. Al contrario l'aggettivo *niveus* che in Catullo ricorre 8 volte, prevale associato a luoghi: c. 64, 240 e 309 o a oggetti come 58^b, 4 *nivae ... bigae*, c. 64, 303, o animali c. 68, 125 *niveo ... columbo*, e solo in tre casi al corpo femminile in c. 64, 364 *niveos ... virginis artus* e c. 61, 9-10 *niveo... pede* c. 63, 8 *niveis ... manibus*. Considerando l'origine etimologica dei due attributi la scelta di *niveus* si orienta laddove il poeta voglia enfatizzare il biancore simile alla neve, mentre quella di *candidus* quando voglia far risaltare sia una bellezza fisica, richiamando lo splendore della luce, che spirituale "d'un blanc éclatant; splendide; et «pur, candide»: Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 2001, pag. 92.

Anche la scelta lessicale di *dulcis*, v. 5 *dulce est* e v. 21-22 *basia ... / dulcia* risponde a un gusto catulliano, infatti è aggettivo ricorrente 26 volte nel *liber*⁵⁸⁴, Secondo l'ha, inoltre, reiterato in *incipit* e in entrambi i casi in associazione al bacio.

Dal punto di vista stilistico ho rilevato la ricorrenza di diversi stilemi catulliani, la cui accumulazione si è dimostrato in precedenza che assume la funzione di amplificare il significato del componimento: la ripetizione, attraverso le frequenti anafore, di cui evidenzio, oltre ai termini già commentati, quella del *seu / sive*, vv. 7, 8, 11, 16 (eco del c. 11, 2, 5-9), del *me* v. 15 in poliptoto *mihi* nei vv. 16-17 in antitesi con *tibi*, v. 16⁵⁸⁵, del verbo *do*, vv. 16, 21, 22 e 17 nel composto *redde*, unito a *basium*, evidente eco del c. 5; l'indeterminazione che domina l'intero componimento attraverso il ricorso di aggettivi o pronomi indefiniti spesso in anafora e in poliptoto (vv. 7, 8, 12, 13, 17, 18, 21); la comparazione *priorem* del v. 19; il **chiasmo**, vv. 7-8; il ritmo alternato di monosillabi /bisillabi rispetto ai polisillabi; il ricorso all'enclitica *-que* v. 10 e v. 15, in questo verso a creare una clausola plurisillabica; il gioco fonico determinato dall'uso di allitterazioni, assonanze e consonanze, e.g. vv. 2, 8, 10, ma comunque dominante in tutto il carme. Stilemi che rispecchiano la tendenza catulliana di porre in rilievo il soggetto del componimento, nel caso di Secondo l'imitazione stilistica racconta la fusione perfetta ed estatica dei due amanti.

Nel *Basium XIII* dai due corpi degli amanti fluisce un unico soffio vitale (v. 22 *unica de gemino corpore vita fluet*) e attraverso le labbra e il bacio lo spirito dell'amante trasmigra nel corpo dell'amata che ne prende possesso (v. 13 *Pars animae, mea Vita, tuae hoc in corpore vivit* e vv. 19-20 *Ergo age, labra meis innecte tenacia labris, / assidueque duos spiritus unus alat*)⁵⁸⁶, inoltre i versi centrali, vv. 5-12, sono evocativi dell'altro aspetto che il topos del bacio riveste nel panorama letterario, ovvero la morte dell'amante attraverso il bacio per cui il suo spirito come un'ombra vaga negli inferi:

Languidus e dulci certamine, Vita, iacebam
exanimis, fusa per tua colla manu.
Omnis in arenti consumptus spiritus **ore**⁵⁸⁷
flamine non poterat cor recreare novo.

⁵⁸⁴ Cfr. cc. 30, 2; 32, 1; 45, 11; 46, 9; 51, 5; 61, 212; 64, 120, 157, 175, 210; 65, 3; 66, 6, 13, 33; 67, 1; 68, 7, 18, 24, 61, 96, 106, 160; 78, 3; 99, 2 (2 v. *dulci* e *dulcius*); 100, 4.

⁵⁸⁵ Verso particolarmente enfatico vista l'anafora in poliptoto anche di *do / das* e la *clausula* con il diminutivo *basium*, che acquisisce un particolare rilievo proprio perché è clausola polisillabica in un verso dominato da monosillabi e bisillabi. Pertanto il ritmo veloce si interrompe bruscamente nell'*excipit* per enfatizzare la lunghezza del bacio.

⁵⁸⁶ Perella, cit., pagg. 194-95 riconosce l'influenza de *Il libro del cortegiano* di B. Castiglione, vista la pubblicazione precedente al carme in esame, proprio nell'immagine secondo la quale ogni corpo ha due anime, che al momento del bacio sono infusi di un'unica anima.

⁵⁸⁷ Il concetto viene ripetuto anche nel v. 8, *siccis ... labiis* con *variatio* lessicale della *iunctura* per porre in rilievo l'aridità delle labbra ormai prossime alla morte.

Iam Styx ante oculos, et regna carentia sole, 5
 luridaque annosi cymba Charontis erat:
 cum tu **suaviolum** educens pulmonis ab imo
 afflasti **siccis** irriguum **labiis**:
suaviolum Stygia quod me de valle reduxit,
 et iussit **vacua** currere nave senem. 10
 Erravi, **vacua** non remigat ille carina,
 flebilis ad manes iam natat umbra mea.
Pars animae, mea Vita, tuae hoc in corpore vivit,
et dilapsuros sustinet articulos;
quae tamen impatiens in pristina iura reverti 15
saepe per arcanas nititur aegra vias.
 Ac, nisi dilecta per te foveatur ab aura,
 iam **collabentes deserit articulos.**
Ergo age, labra meis innecte tenacia labris,
assidueque duos spiritus unus alat; 20
 donec, inexpleti post taedia sera furoris,
unica de gemino corpore vita fluet.

Il componimento di Secondo sembra impregnato di stilemi catulliani: oltre alle scelte lessicali che ho riscontrato in altri carmi dello stesso autore⁵⁸⁸, il poeta riproduce il gioco fonico di Catullo attraverso le ripetizioni, anafore nella stessa posizione metrica⁵⁸⁹, il parallelismo tra il v. 14 *dilapsuros sustinet articulos* e il v. 18 *collabentes deserit articulos*⁵⁹⁰, in cui i tre termini presentano la stessa lunghezza sillabica e funzione morfologica (il primo è un verbo in forma participiale, mentre il secondo è un verbo nella forma dell'indicativo presente) e il terzo elemento è in anafora in *excipit*; il chiasmo dei vv. 21 e 22 è sempre associato a un effetto fonico secondo l'uso catulliano; le allitterazioni, consonanze e assonanze, che dominano ogni verso del componimento: e. g. nei vv. 10

⁵⁸⁸ Il lessico è afferente al tema del bacio e comunque alla sfera semantica dell'amore: l'anafora di *labrum* in poliptoto al v. 19 e l'espressione *siccis labiis* (anticipata dall'espressione *in areni ore* del v. 3) variata rispetto ai *basiolis siccis* del *Basium X* e più vicina, insieme al v. 3, all'*ore sicco* del c. 43, 3 di Catullo; *suaviolum* ripetuto nel primo emistichio del verso sia nel v. 7 che 9, eco del catulliano c. 99, 2 e 14; l'espressione *mea Vita*, v. 13, che rievoca soprattutto il c. 45, 13 e il 109, 1, tuttavia riferita all'amata la riscontriamo anche nei c. 68, 155 e c. 104, 1.

⁵⁸⁹ Oltre ai vv. 7 e 9 si veda anche l'anafora di *vacua* vv. 10-11.

⁵⁹⁰ Diminutivo di *artus* che ricorre in Catullo nel c. 99, 8, carne che Secondo dimostra di avere particolarmente in mente, dato il ricorso ai due diminutivi (*suaviolum* e *articulus*) che sono marco del carne di Giovenzio. Mi sembra interessante notare che Secondo appare citare l'epigramma catulliano attraverso l'adozione degli stilemi catulliani, rovesciando però il contenuto del carne, poiché se nel modello il poeta si scusava per un bacio rubato e il tormento del suo animo era determinato dalla *saevitia* del giovinetto, nel testo dell'umanista il bacio è travolgente, reciproco tra i due amanti, sintesi di una perfetta comunione di anime.

(*geminatio* della sillaba *-cu-* in *vacua currere*), 11 (allitterazione della «r»), 12 (assonanze e allitterazione della nasale), 13 (il gioco fonetico delle sillabe *-mae* e *mea*, con inversione vocalica, di *animae* e *mea* e allitterazione delle dentali), 15 e 19, 21, 22 (allitterazione di dentali, nasali e liquide) e il 20 che aggiunge anche l'allitterazione della *s* per enfatizzare l'evanescenza degli *spiriti* che confluiscono in *unus*.

Preciso inoltre che la scelta dei diminutivi da parte di Secondo nei suoi carmi proprio nel momento in cui ritrae l'ardore della passione amorosa mi pare riconducibile a un'imitazione del modello catulliano, come ho potuto riscontrare e. g. nel c. 61, dove frequentemente Catullo utilizza diminutivi proprio nei quadretti amorosi che così enfatizzano il primo sensuale abbandono all'amore da parte dei fanciulli.

I versi 5-12 non possono che richiamare alla mente lo struggente passo del mito di Orfeo rappresentato da Virgilio in *Georg.* IV, vv. 499-506, soprattutto per le scelte lessicali e per il *pathos* che la scena trasmette in entrambi i casi: l'*umbra* erra tra le tenebre dell'oltretomba e la metafora dell'anima che nuota è evocata dalla *cumba Charontis*, inquietante immagine dell'ineluttabilità della morte⁵⁹¹.

Ho ritrovato un'ulteriore sfumatura nella rappresentazione del *topos* del bacio-anima in **Basium II**, dove la fusione dei due amanti attraverso il bacio risulta completa poiché supera la morte stessa e unisce in un eterno abbraccio le anime che rimangono legate anche nell'oltretomba, nello specifico nei Campi Elisi. Perella⁵⁹² riconosce come modello l'elegia tibulliana, I 3, ma si chiede se non abbia prevalso in Secondo il desiderio di gareggiare con il sommo poeta e il suo Paolo e Francesca⁵⁹³:

Vicina quantum vitis lascivit in ulmo,
 et tortiles per ilicem
 braccia proceram stringunt immensa corymbi,
 tantum, Neaera, si queas
 in mea nexilibus proserpere colla lacertis; 5
 tali, Neaera, si queam
candida perpetuum nexu tua colla ligare,
iungens perenne basium;

⁵⁹¹ Si vedano le corrispondenze lessicali in Virgilio v. 506 *illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba* e in Secondo, v. 6 *cymba Charontis* e v. 12 *flebilis ad manes iam natat umbra mea*. Notiamo che l'*umbra* in Virgilio è *frigida*, il freddo irrimediabile della morte, mentre l'umanista sceglie *flebilis* per enfatizzare l'evanescenza dell'anima che perde ogni sua forza vitale. Significativa inoltre è l'espressione di Secondo *regna carentia sole*, v. 5, evocativa del verso virgiliano 472 *simulacraque luce carentum*, che a sua volta riprende il modello lucreziano v. 44 del L. IV del *De rerum natura*.

⁵⁹² Perella, cit., pagg. 195-196.

⁵⁹³ Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, V vv. 73-108.

tunc me nec Cereris, nec amici cura Lyaei,
soporis aut amabilis, 10

**vita, tuo de purpureo divelleret ore:
sed mutuis in osculis
defectos, ratis una duos portaret amantes
ad pallidam Ditis domum.**

Mox per odoratos campos, et perpetuum ver, 15
produceremur in loca,
semper ubi, antiquis in amoribus, Heroinae
Heroas inter nobiles,
aut ducunt choreas, alternave carmina laetae
in valle cantant myrtea; 20
qua violisque, rosisque, et flavicomis narcissis
umbraculis trementibus,
illudit lauri nemus, et crepitante susurro
tepidi suave sibilant
aeternum Zephyri, nec vomere saucia tellus 25
fecunda solvit ubera.
Turba beatorum nobis assurgeret omnis;
inque herbidis sedilibus
inter Maeonidas prima nos sede locarent;
nec ulla amatricum **Iovis** 30
praerepto cedens indignaretur honore,
nec nata Tyndaris **Iove.**

La similitudine dei primi versi è ricalcata sul c. 61, vv.106-109, ho notato, inoltre, l'uso di rallentare il ritmo concentrando il verso in due parole plurisillabiche allitteranti tra loro, eclatante nel v. 22, ricorrente nel c. 61, 30, 105, 130, per citarne alcuni esempi, e l'abbondanza di nomi mitologici. Oltre a ciò è marcata la cura dell'effetto fonico tramite il ricorso di parole fortemente allitteranti fra loro dominante tutto il carne o grazie ad assonanze; le clausole plurisillabiche non solo di tre sillabe ma anche di quattro, v. 10, 22, 28; l'anafora in poliptoto in clausola, vv. 30 e 32. Segnalo al v. 8 l'espressione *candida colla*, che richiama l'uso catulliano.

2.5. Il *topos* dell'indifferenza della donna amata

Un *topos* ricorrente in tutta la lirica umanistica, non solo tra gli imitatori di Catullo, riguarda la sofferenza dell'innamorato determinata dall'indifferenza della donna amata. Catullo sicuramente vive un amore tormentato con Lesbia per due essenziali ragioni: la prima perché la donna lo tradisce con chiunque, come si evince e.g. dal c. 58, la seconda perché ella è crudele tanto che rifiuta e allontana l'amante, come si riscontra nel c. 60.

Le origini di questo *topos* risiedono nella visione sociologica degli sposi che venne assorbita dalla tradizione letteraria: nella riluttanza della donna convergono due ragioni, da una parte l'abbandono della protezione materna⁵⁹⁴, dall'altra l'inquietudine, determinata ad un tempo da timore e pudore, che le produce la perdita della verginità⁵⁹⁵ sopraggiunta per un salto brusco dall'adolescenza alla vita matrimoniale⁵⁹⁶. Secondo Serrano Cueto nel matrimonio confluisce l'immagine stereotipata della cultura greca che vede la donna mite, irrazionale, priva del controllo di sé e senza dote e l'uomo duro, razionale, con autodomínio e dote, attitudini precise utili su due fronti di battaglia, quello militare e quello politico. «Se traslada así al ámbito de la literatura nupcial la tradicional concepción de los dos sexos como fuerzas contrapuestas: la novia es la fuerza pasiva y el novio, la activa»⁵⁹⁷.

La forma più comune è l'espressione della separazione della fanciulla dal grembo materno (*gremium*), motivo presente in Saffo (frag. V, 104a)⁵⁹⁸, che ritorna in Catullo nel verso citato del c. 64 oltre all'epitalamio c. 61, 3-4, *qui rapis teneram ad virum / virginem*, e soprattutto c. 62, 21-22:

qui natam possis **complexu avellere matris,**
complexu matris retinentem **avellere** natam,

⁵⁹⁴ A questo proposito mi sembrano di particolare rilevanza esemplificativa il c. 64 di Catullo laddove Arianna, conscia dell'abbandono, ripercorre nella mente le prime radici dell'amore dannato per Teseo, quando *virgo regia* ancora protetta dal seno materno ha sentito le sue *medullas* ardere della fiamma d'amore, *virgo / regia, quam suavis exspirans castus odores / lectulus in molli complexu matris alebat* (vv. 86-88) e l'ode di Orazio, I, 23, dove il poeta esorta Cloe a lasciare la madre e a concedersi all'uomo-marito ora che ha l'età giusta per farlo, *tandem desine matrem / tempestiva sequi viro*, 11-12. Questo *topos* dell'attaccamento alla madre è già stato rappresentato dai poeti greci come Anacreonte, Saffo e Archiloco e in tutta la poesia della letteratura romanza.

⁵⁹⁵ L'antecedente letterario di questo *topos* risiede nei canti delle donne che perdono la verginità perduta nella poesia greca di Archiloco, Saffo e Alceo.

⁵⁹⁶ Serrano Cueto, «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuad. Fil. Clás. Est. Lat.*, vol. 23, núm. 1 (2003), pag. 156. Dello stesso autore segnalo una recente monografia dedicata all'epitalamio nel Rinascimento: *El epitalamio neolatino. Poesía y matrimonio en Europa (siglos XV-XVI)*, 2019.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, pag. 157.

dove lo stilema tipico della ripetizione enfatizza il dramma della separazione e la riluttanza della figlia, *retinentem natam, iunctura* marcata dall'iperbato e dal polisillabismo. La dolorosa separazione viene accompagnata dalle lacrime, motivate non solo per la separazione dalla madre, ma anche e soprattutto per il timore della perdita della verginità, come si evince dal ricorso al lessico del pudore e della castità: c. 62, 23 *et iuveni ardenti castam donare puella*⁵⁹⁹. Di fronte alla resistenza della sposa a perdere la castità e a sottomersi al marito, attitudine che nasce nella casa familiare e persiste fino al letto nuziale, il dovere principale dello sposo è vincere questo ostacolo. Per questo lo sposo fa spesso appello all'aiuto divino, in particolare quello di Venere o di Imeneo. «Como es de suponer, el momento del acto sexual es muy temido por la novia, por lo que en la “batalla nupcial” empeños masculinos se enfrentan a lágrimas femeninas»⁶⁰⁰. A questo sentimento si accompagna il desiderio da parte della vergine del matrimonio e dell'unione sessuale, come si nota in Catullo c. 61, 32-35 *coniugis cupidam novi / mentem amore revinciens, / ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans*, desiderio potenziato dalla sensuale similitudine dell'edera, e in c. 62, 37 *quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?* dove viene messo in rilievo questo atteggiamento contraddittorio. Nel c. 62, nel coro maschile che esorta Vespero a giungere, *Vesper Olympo / expectata diu vix tandem lumina tollit*, 1-2, appare l'immagine dello sposo ardente e desideroso che giunga il giorno delle nozze. In particolare confluisce sia l'ardore che la castità/riluttanza della *puella* nel v. 23 *et iuveni ardenti castam donare puellam*, motivo della *pudicitia* verginale che Catullo sviluppa in seguito con l'immagine del *flos*, a cui connette il tema della brevità della giovinezza, per esortare i giovani all'amore. Serrano Cueto pone in risalto il fatto che l'insistenza sull'ardore maschile, sul vigore del giovane sposo, affonda le radici nella tradizione dell'epitalamio stesso⁶⁰¹, in quanto parte della *oratio nuptialis* davanti al talamo. Infatti per il giovane distinguersi nel rapporto sessuale rappresenta una questione di onore davanti alla famiglia e alla società, dato che dipende dalla sua riuscita la discendenza familiare. D'altra parte «el “ardor nupcial” del novio, con connotaciones sexuales evidentes, es la traslación al lecho del ardor guerrero. No en vano la tradición literaria adorna la unión sexual con imágenes propias de los lances militares»⁶⁰². A questo ardore si aggiunge l'impazienza dell'unione, accompagnata dall'inesperienza tradizionale del giovane per il *primus amor*, che porta con sé il timore del

⁵⁹⁹ In relazione a questo tema Serrano Cueto, cit., pag. 158, cita due versi di Claudiano, *Epitalamio a Honorio y María*, in *carmin. Min.* 10. 2231-232, *maternos bibit mores exemplaue discit / prisca pudicitiae Latios nec volvere libros*, dove ricorre un'immagine molto amata dai romani, per cui la matrona inculca le sue virtù alla figlia, quali la *pudicitia* uno dei principali obblighi della futura sposa.

⁶⁰⁰ Serrano Cueto, cit., pag. 158.

⁶⁰¹ In merito a questo tema Serrano Cueto cita Menandro il Retore, *Sobre los discursos epidícticos*, cfr. nota 29, pag. 160.

⁶⁰² *Ibidem*, pag. 160. Infatti si può vedere in tutta la tradizione letteraria non solo classica, ma anche vernacolare quello che è diventato un *topos* dell'amore come una guerra. Mostrerò nel corso dell'analisi quanto sia frequente anche nelle poesie latine degli umanisti.

fallimento e la relazione di causa-effetto tra il richiamo dell'amore e l'ansia del matrimonio⁶⁰³. Sicché secondo Serrano Cueto si arriva a una mescolanza di desiderio e timore nel giovane che non è tanto differente da quello che si osserva nella donna. Questo modello di rappresentazione diventa topico nell'Umanesimo non solo nell'adozione del genere epitalamico stesso, ma anche nella ricorrenza dei *topoi* che lo caratterizzano. Traendo la sua origine nella lirica arcaica greca ed evolvendosi verso la poesia epidittica, l'epitalamio si convertì in *laudatio* di personalità e re di cui il matrimonio era la circostanza e l'elogio il nucleo centrale del carme. Una tendenza diffusa in un'epoca dove il mecenatismo era alla base della sopravvivenza e diffusione delle opere letterarie: per questo si accentua il carattere politico dell'epitalamio, che diventa anche un canale per considerazioni morali. Un esempio di questa linea poetica è costituito da Pontano che nel suo *De amore coniugale* fa confluire diversi epitalami dove vengono implicati soprattutto i sentimenti del poeta, persino la sua vita e la sua famiglia, sicché il matrimonio di personaggi illustri sembra costituire il pretesto per una riflessione personale e morale. Pontano si fa *magister amoris*, usando diversi *topoi* propri del genere, come l'esortazione a donarsi all'amore perché la giovinezza sfiorisce presto e inserendo novità come la figura del padre accanto a quella tradizionale della madre e del suo grembo⁶⁰⁴. Diversi sono i richiami catulliani negli epitalami pontaniani: nell'*Epithalamium in nuptiis Eugeniae filiae* Pontano sonda i sentimenti della sposa, specialmente il suo desiderio segreto, che viene represso nel cuore e celato da un volto che non lascia trasparire sentimenti, come si vede nei vv. 39-40:

Atque oculis animum fas est atque ore fateri,
gaudia neu **tacito**, virgo, reconde **sinu**.

Ecco che il *tacito sinu* vuole esprimere le ansie più intime della *puella* imitando il catulliano *tacita mente* del c. 62, 14, però in questi versi c'è anche il richiamo ad alcuni passaggi di Lucrezio e dei poeti elegiaci latini attraverso il termine *gaudia* che «parece aludir al goce sexual del coito»⁶⁰⁵.

⁶⁰³ Serrano Cueto su questo punto riconosce una maggiore influenza di Stazio, *Silvae* e Claudiano, *Epitalamio de Honorio y María*, pag. 160-161, così come li ritiene modelli principali per gli epitalami di epoca umanistica.

⁶⁰⁴ L'umanista come *magister amoris* è ruolo ricorrente nelle raccolte poetiche del Rinascimento, pertanto, secondo l'analisi di Cueto trae le sue origini dal genere epitalamico, dall'*oratio nuptialis* e non solo, quindi, dal *magister amoris* per eccellenza, ovvero l'Ovidio dell'*Ars amatoria*. Ne indicherò vari esempi in Landino e nello stesso Pontano.

⁶⁰⁵ Serrano Cueto, cit., pag. 163: riporta un'altra occorrenza dell'aggettivo nell'*Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae*, 75-76 *Sic tacitos in corde fovens nova nupta calores, / optato refici coniugis ore petit*, dove la fanciulla ha definitivamente abbandonato il legame familiare desiderando soltanto l'abbraccio del marito. Negli epitalami di Pontano appare la ripetizione del participio *optatus* per enfatizzare il desiderio di entrambi i novelli sposi, concetto su cui insiste molto Catullo: c. 62, 30 *quid datur a divis felici optatus hora?*; c. 64, 22, 31, 328 in merito alle nozze di Peleo e Teti o 64, 141, 372, per le desiderate nozze che Teseo aveva promesso ad Arianna; e sempre in riferimento agli imenei, c. 66, 79.

Anche se il valore di *gaudia* in senso erotico ci sembra che si possa cogliere anche in Catullo nel c. 61, 110:

O cubile, [...]
Candido pede lecti,
quae tuo veniunt ero,
quanta **gaudia**, quae vaga
nocte, quae medio die
gaudeat! Sed abit dies:
prodeas nova nupta.

Versi trasudanti di significato poiché in essi traspare la purezza della fanciulla, *candido pede*, il letto nuziale a cui aspirano gli sposi *cubile ... lecti*, e la notte alleata dei *gaudia*, *vaga nocte* e *abit dies*. La figura etimologica *gaudia / gaudeat* rende l'allusione esplicita, dato che il poeta insiste sui piaceri che si possono cogliere sia di notte che di giorno, per poi affermare la sua preferenza nella notte con l'esortazione *prodeas nova nupta*: che la giovane sposa tragga giovamento dal matrimonio appena il giorno se ne sarà andato.

Il poeta accentua il pianto e il pudore della fanciulla per esaltarne la virtù, infatti è frequente il riferimento al *pudor* e alla *pudicitia*⁶⁰⁶, tema infatti ricorrente nell'epitalamio di Catullo, c. 61, 79 e 217⁶⁰⁷:

in partemque viri cessit pudor, uritur ille
hac sibi permissi condicione tori.

(Pontano, *Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae*, 11-12)

Un altro grande imitatore dell'epitalamio catulliano è Giovanni Secondo, che ha composto un *Epithalamium lasciuum* contenuto nell'opera *Silvae*: in esso viene ripreso il tema della fanciulla strappata dal grembo materno ad opera di Imeneo, che la consegnerà tra le braccia bramose dello sposo, secondo il modello del c. 61 di Catullo⁶⁰⁸:

⁶⁰⁶ I due termini vengono usati in modo equivalente pur non avendo etimologicamente e culturalmente la stessa valenza dato che *pudor* è una delle *virtutes* del *mos maiorum* e implica, nella sua accezione originaria, il rispetto delle norme, la volontà di non delinquere: cfr. ThLL vol. 10.2.2 col. 1971-2798 pag. 2492.

⁶⁰⁷ Catullo, poi, mi sembra particolarmente efficace nella resa lessicale di tale pudore femminile, poiché non nega, ma anzi coesiste con il desiderio naturale che accompagna l'imeneo e sprona la fanciulla a sposarsi finché è giovane, come si evince dalla *iunctura* dei vv. 36-37 *integrae / virgines*, a cui segue nel v. 41 *libentius*. Inoltre lega appunto al *pudor* il pianto 79-82: *ingenuus pudor. / Quem tamen magis audiens, / flet quod ire necesse est. / Flere desine.*

⁶⁰⁸ Cfr. Catullo, c. 61, 46- 60:

Nec qui floridulas Hymen puellas

raptas e gremio tenace matrum

inoluit cupidis uiri lacertis.

(G. Secondo, *Epithalamium lasciuum*, 12-14)

Di particolare effetto soprattutto per l'imitazione stilistica mi sembra il *carmen nuptiale* di Antonio Agustín (1517-1586), arcivescovo di Tarragona, che imita il c. 62 di Catullo⁶⁰⁹:

O Hymenaeae, Deum quis te **crudelior** alter,

qui **matres natis** possis **divellere caris**,

caris invitas **matres divellere natis**,

quique viris teneras uxores tradere duris ?

(A. Agustín, *Carmen nuptiale*, 14-17)

Ho riscontrato che Secondo non solo riprende il tema catulliano, ma ne imita lo stile in modo sapiente e originale infatti gioca sulle ripetizioni a incastro in modo da enfatizzare il violento strappo della sposa dalle braccia familiari: l'anafora della formula *matres nati* in *incipit* del v. 15 e in *excipit* del v. 16, con l'aggiunta di *divellere* ripetuto in posizione excipitaria nei due versi e marcato dalla ripetizione in clausola e in *incipit* di *caris*; inoltre per enfatizzare la crudeltà di Imeneo si serve della comparazione *crudelior* e dell'indeterminazione *alter*, oltre a creare in clausola dei versi una sorta di rima per l'assonanza tra *caris* / *natis*.

quis deus magis est amatis petendus amantibus?

quem colent homines magis
caelitum, o Hymenaeae Hymen,
o Hymen Hymenaeae?

te suis **tremulus parens**

invocat, tibi virgines
zonula solvunt sinus,
te timens cupida novos
captat aure maritus.

**tu fero iuveni in manus
floridam ipse puellulam**

**dedis a gremio suae
matris**, o Hymenaeae Hymen,
o Hymen Hymenaeae.

⁶⁰⁹ La citazione è di Serrano Cueto, cit., pagg. 164-165, il quale insiste sul *pudor*, dato che l'arcivescovo si rivolge alla sorella Isabel in occasione del suo matrimonio.

Secondo Serrano Cueto la tradizione letteraria dell'epitalamio perpetua la vecchia immagine contrapposta dei due sessi, ma allo stesso tempo porta a scoprire che i due sposi vivono un cammino comune che li porta al letto nuziale, per l'inesperienza che li accomuna, tanto che la fanciulla soffre per la separazione dal grembo materno e teme la vita coniugale desiderandola nello stesso tempo e il giovane non sopporta l'attesa e arde di desiderio pur temendo il fallimento della prima volta. Cosa che diminuisce da una parte la reticenza della donna dall'altra l'ardore dell'uomo⁶¹⁰.

L'analisi di Serrano Cueto risulta molto interessante per le prospettive che offre in merito al *topos* della ritrosia della donna, per cui si può intendere una reticenza determinata dal pudore verginale che induce la fanciulla a non cedere all'insistenza dell'amante, pur desiderando l'incontro amoroso, legittimato comunque in seguito dal matrimonio. Infatti il *topos* si sacralizza tramite le nozze e l'epitalamio ne diventa il genere prescelto per enfatizzare lo stato d'animo degli innamorati e *optati* sposi soprattutto sul talamo nuziale. Ciononostante Catullo ha influenzato questo *topos* in una prospettiva nuova, poiché il suo amore per Lesbia è sacro in quanto sancito da un *foedus* come quello nuziale, ma comunque atipico per la morale romana corrente, essendo al di fuori del matrimonio vero e proprio. Per questo è un rapporto «moderno», come «moderna» è Lesbia, libera di scegliere l'uomo con cui *gaudere*. La crudeltà della donna, pertanto, deriva anche da questa nuova prospettiva: non possedendo quella *pudicitia* verginale che la renderebbe fedele sposa, può volutamente abbandonare un amante per l'altro. D'altro canto, l'atteggiamento racchiude in sé anche un'arte seduttiva: il lasciarsi desiderare e mostrarsi reticente è un'esortazione che Ovidio nella sua *Ars amatoria* rivolge ripetutamente sia all'uomo che alla donna. Pertanto, questa modernità ha sicuramente affascinato gli umanisti, che hanno ritratto spesso amori adulteri nei loro componimenti, calcandone, come Pontano, l'erotismo e il desiderio. D'altra parte nella poesia umanistica latina confluisce anche la poesia in lingua romanza medievale erede sì di Catullo e degli elegiaci latini, ma anche della lirica cortese in lingua d'oc, dove la donna è «petra» per un pudore cristiano che la rende reticente o per quello stesso pudore ereditato dagli epitalami classici.

2.6. Il c. 16: la difesa di Catullo di fronte alle accuse di lascivia

Il c. 16 di Catullo rimase la base del programma catulliano, in quanto esplicita dichiarazione di poetica, infatti divenne ispiratore della poesia latina di tanti umanisti tra cui, come illustrerò, il Pontano e prima di lui il Panormita per il *pruritus* che risveglia i sensi del lettore, soprattutto quello vecchio e *pilosus*, come proclama il poeta latino nei vv. 9-11 (*quod pruriant incitare possunt, / non*

⁶¹⁰ Serrano Cueto, cit., pag. 170.

dico pueris, sed his pilosis / qui duros nequeunt movere lumbos). Ma i successori di Pontano inclusero anche l'altra metà della dichiarazione di Catullo (il suo diniego di una connessione tra il carattere del poeta e la natura dei suoi versi (*nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est*, c. 16, vv. 5-6). Questa scusa, o piuttosto la sua distorsione propugnata da Marziale⁶¹¹ e da Plinio, ebbe il più ovvio uso di una giustificazione per l'oscenità poetica. Certamente una generazione precedente il *Pruritus*, Panormita e Guarino da Verona, entrambi invocarono il c. 16 in difesa dell'*Hermaphroditus*⁶¹² e Pontano se ne servì per proclamare la natura erotica delle sue creazioni giovanili. Ma per la maggior parte dei poeti imitatori del neocatullianesimo inaugurato da Pontano l'oscenità richiedeva una scusa, poiché oltre ad offendere la sensibilità individuale, essa violava gli insegnamenti della Chiesa; eppure il catulliano diniego avrebbe potuto non rispondere alle severe obiezioni morali e nessuno se lo aspettava⁶¹³. L'*Hermaphroditus* fu bandito da un furioso papa dopo una decade di stravagante popolarità e i suoi lettori furono minacciati di scomunica. La reale funzione della scusa era puramente letteraria. Nel corso del Rinascimento il poeta catulliano era colui che se ne serviva e che sottoscriveva i principi della poesia catulliana stabiliti da Pontano. Poi, Pierre Ronsard poteva annunciare il programma catulliano delle sue francesi *Folastries* (1553)⁶¹⁴ semplicemente citando il c. 16, 5-6. Successivamente anche Salmon Macrin (1490-1557) uno di primi poeti catulliani in Francia, usò il c. 16 nel carne programmatico della sua prima collezione di versi erotici:

Nam legem tulit hanc Catullus olim,
 princeps Hendecasyllabôn Catullus,
 ut castus foret, integerque vates,
 vatis carmina non item, lepore
 quae tum praecipue suo placerent
 si essent mollicula, et parum severa.
 (Macrin, *Carminum libellus*, 1528, I, vv. 9-14)

I carmi lascivi di Macrin, che celebrano il suo fidanzamento e il suo matrimonio, sono sentimentali piuttosto che sensuali (*parum severa*, v. 14) solo in comparazione ai suoi precedenti

⁶¹¹ Cfr. Marziale, I, 4, 8: *lasciua est nobis pagina, uita proba*, che a sua volta è stato probabilmente influenzato da Ovidio, *Tristia*, 2, 353-354: *Crede mihi, distant mores a carmine nostro / (uita uerecunda est, Musa iocosa mea)*.

⁶¹² Gaisser, cit., pag. 228. Inoltre sempre Gaisser pagg. 21-22. Ricordo anche il recente lavoro della stessa autrice «Excuses, Excuses: The Fortunes of Catullus 16 from Martial to Johannes Secundus» (2019), pagg. 1325-1360. Dell'*Hermaphroditus* segnalo l'edizione: Beccadelli, Antonio, *The Hermaphrodite*, ed. and trans. Holt Parker, 2010, Cambridge Mass. and London; inoltre a proposito della famiglia Guarini ricordo l'apporto di PIACENTE, «Catullo a casa Guarini» (2018), in cui l'autore ricostruisce gli studi sull'opera catulliana nella famiglia Guarini.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ Gaisser, cit., pag. 149-150.

soggetti devozionali. Nel v. 14 Macrin evoca il v. 4 del c. 16 (*quod sunt molliculi, parum pudicum*) ma perde l'enfasi antitetica insita nel binomio catulliano *molliculus / pudicus*, optando per un aggettivo, *severus*, che sembra subire maggiormente la pressione psicologica esercitata dalla morale ecclesiastica sul poeta.

La natura epitalamica della raccolta è annunciata nel carme programmatico, seguendo la «legge catulliana»⁶¹⁵:

Dum carmen tibi nuptiale, proles
o regum inclyta, Caesarumque sanguis
honorate dico, levesque nugas
volui abs te nimis impudenter insto:
frontem exporrige blandus ad iocosa
festi delicias Thalassionis [...]
(Macrin, *Carminum libellus*, 1528, I, vv. 1-6).

Pontano ha definito la poesia catulliana come lasciva e stuzzicante. Qualche volta lo fu davvero (come nel caso delle *Folastries* di Ronsard), ma nei casi in cui non lo fu la scusa tratta dal c. 16 offrì il requisito audace, il *color catulliano*⁶¹⁶.

Tuttavia il programma catulliano, pur con la sua scusa, non rimase incontestato, anche durante la vita di Pontano: nel tardo 1480 esso fu attaccato due volte in breve successione, prima dal carmelitano Battista Spagnoli, meglio conosciuto come il Mantovano (1447-1516) e poi da uno stesso amico e studente di Pontano, Michele Marullo (1453-1500), che criticò le posizioni sia di Pontano che del Mantovano.

Il carme di Mantovano *Contra poetas impudice loquentes carmen*⁶¹⁷ (composto tra il 1487 e il 1489) è una diatriba contro non solo la poesia oscena, ma contro qualsiasi poesia erotica, e rifiuta la scusa di Catullo. È scritto in distici elegiaci e rappresenta una reazione alle poesie erotiche e catullane di alcuni suoi contemporanei. In un certo senso, diventa una dichiarazione dei suoi principi, che aveva già sostenuto nella sua opera giovanile, le *Eclogae*⁶¹⁸:

⁶¹⁵ *Ibidem*, pag. 229.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ Si veda la fondamentale edizione di Madrid Castro, «Baptistae Mantuani, “Contra poetas impudice loquentes”», *Humanistica Lovaniensia* (1996). Per una biografia del carmelitano Battista Spagnoli, il Mantovano, rimando allo stesso Madrid Castro, pagg. 96-97.

⁶¹⁸ Madrid Castro, cit., pag. 97 (*Ecl.* 5, 148-152):

ipsi ad delicias reges et ad otia versi
quod celebrant laudari Optant; hinc carmina manant
perdita de studio Veneris, de scurrilitate,
de ganea, de segnitie, de infamibus actis

Vita decet sacros et pagina casta poetas:

castus enim vatuum spiritus atque sacer.

Si proba vita tibi lascivaque pagina, multos

efficis incestos in veneremque trahis.

(Mantovano, *Contra poetas*, Parigi, 1490, vv. 19-22)

Non sorprende che Mantovano parli di peccato e di dannazione, arguendo che il poeta erotico, anche se casto in sé, induce gli altri al peccato e alla morte. La castità non è per lui, come invece lo fu per Catullo: sorge la questione non solo di evitare incontri degradanti, ma anche di essere modelli di una assoluta purità sessuale: «Casta Dei genetrix, castus regnator Olympi, / mens capit ambrosias non nisi casta dapes»⁶¹⁹. I versi 21-22 sono la chiave del pensiero dell'autore di *Contra poetas*: tutto ciò che è associato a Venere non può essere affatto *castum*. Egli completa questo concetto, che successivamente amplierà, con un altro riferimento all'influenza corruttrice di Bacco, il dio spesso lodato dagli antichi come fonte di ispirazione: vv. 79-80 *Vina Mimalloniae vobis dant Cretica Bacchae / et vetat infundi sordida Thyas aquam*⁶²⁰.

E ancora:

Pierides castae, castae Libethrides undae.

Tota pudicitiam vera poesis amat.

Est Helicon virgo, virgo Peneia Daphne.

Castalides aiunt virgine matre satas.

Ite procul Veneris vates Heliconis ab amne.

Virgineus vestro laeditur ore liquor.

(Mantovano, *Contra poetas*, vv. 39-44)

La vera poesia ama la pudicizia: ne sono prova lo stesso Elicona, proprietà delle vergini Muse; per questo esorta i poeti a non macchiare le proprie labbra con il nettare di Venere. Le caste acque dell'Elicona, inoltre, sono l'unica bevanda del poeta (*Castalium veri potant non vina poetae*: v. 83), da quando i piaceri di Bacco hanno avvicinato il vino all'odiosa Venere:

Qui bibit assidue gelidis de fontibus undam

quae castum capitale nefas celebrare poetam

⁶¹⁹ Mantovano, *Contra poetas*, vv. 35-36, e Gaiser, cit., pag. 230.

⁶²⁰ Madrid Castro, cit., pag. 100.

et vitrio siccam diluit amne sitim
carmina casta facit, Veneris commertia vitat,
nec movet ad versus ora pudica leves.
Vina iocosque canunt Veneris Bacchique poetae.
Quod latet in vapido pectore carmen, olet.
(Mantovano, *Contra poetas*, vv. 85-90)

Un poeta che meriti tale appellativo sdegherà tali trivialità in favore di più meritevoli soggetti, che il Mantovano elenca in modo dettagliato: il vero Dio, la creazione, le stelle e il loro corso, l'Inferno e le sue punizioni, il mondo e le sue creature, la filosofia, la legge, la matematica, la storia, i martiri dei Santi, l'agricoltura, e la navigazione (*Contra poetas*, vv. 117-46).

Questa opinione contro qualsiasi tipo di letteratura che tratti il motivo dell'amore, sia in modo sfacciato che solo per accenni, fa apparire Mantovano come un misogino. Anche la poesia senza allusioni dirette alla sfera sessuale —come quella di Marullo— ha, secondo lui, un elemento contaminante che porta alla bassezza carnale. In generale, Mantovano rifiuta fundamentalmente il regno dell'erotismo: il poeta dovrebbe cantare della natura, della scienza, della storia, sicché conclude il suo poema con le condizioni per l'iniziazione e la consacrazione poetica⁶²¹:

Tunc Helicon bibes castisque rigabere lymphis
si Venus in versu non erit ulla tuo.
(Mantovano, *Contra poetas*, vv. 155-156).

Secondo Madrid Castro⁶²² questo atteggiamento, tuttavia, non gli impedisce di apprezzare l'eredità greco-latina. Per lui, come per molti altri umanisti, l'antichità parla un linguaggio cristiano. Tutto era già stato detto al tempo dei Greci e dei Romani: la realtà autentica è sempre la stessa, prima e ora. Anche le divinità pagane (ad esempio le Muse) possono essere dotate di caratteristiche cristiane come la castità e la purezza, che garantisce loro la discendenza da una vergine. Tuttavia, non è l'unico ad attaccare il peccato della lussuria nella sua opera letteraria. Già in tutto il Medioevo questo motivo viene usato molto spesso, spesso in relazione alla misoginia. Inoltre Mantovano non è l'unico nella sua epoca a trattare il tema dell'amore in modo negativo: o lo disprezzano o lo sconsigliano come obiettivo della vita. Ma questa tendenza è particolarmente evidente in Spagnuoli: a suo avviso, si dovrebbe preferire ignorare l'impulso dell'amore. L'unico amore meritevole è

⁶²¹ Madrid Castro, cit., pagg. 100-101.

⁶²² *Ibidem*, pagg. 101-102.

l'honestus amor di un rapporto spirituale più che corporeo del matrimonio; in tutti gli altri casi, l'amore sporca tutto ciò che tocca.

I motivi che spingono l'autore ad attaccare in questo modo il genere erotico —nel quale, d'altra parte, egli stesso sembra essere molto ferrato come si può dedurre dalle corrispondenze formali ricorrenti nella sua opera, sia nelle *Eclogae* che nel *carmen*, con i poeti erotici latini⁶²³— sono molteplici, probabilmente legati alla sua persona. Infatti l'autore scrive: *semel insanivimus omnes*, 25 (in *Ecl.* 1, 118) il che potrebbe far pensare a un'esperienza sfortunata. Un'altra ragione potrebbe essere la sua presunta situazione di padre illegittimo o il suo aspetto non piacevole⁶²⁴.

Secondo Madrid Castro, il carme *Contra poetas impudice loquentes* è una diatriba contro il genere della poesia erotica latina, in particolare contro Pontano e Marullo, e in primo luogo contro Pontano in quanto protagonista di questo movimento. L'idiosincrasia descritta di Battista Mantovano lo porta, per così dire, necessariamente ad attaccare questo tipo di poesia latina⁶²⁵. È chiaro che la nuova tendenza letteraria citata era il suo immediato punto di attacco; tuttavia, dobbiamo ricordare la protezione estetica e scientifica di cui godevano gli umanisti nell'imitare i classici. Se il carmelitano voleva mettere in pratica i suoi piani, doveva anche attaccare la causa del problema, cioè l'antichità. A tal fine, si rifà ai tempi biblici, presi come modello, che l'antichità classica, punto di partenza dell'*impudice loquentes*, non può reggere. Parla di Geremia e Isaia e poi —a un livello più basso— racconta della tradizione greco-latina: del poeta Orfeo⁶²⁶.

Se i severi versi di Mantovano furono diretti contro il *Pruritus* e il *Parthenopeus* di Pontano, ebbero comunque uno scarso effetto, poiché nella successiva decade Pontano riprese la sua poesia catulliana con gli *Hendecasyllabi*, proclamando se stesso più energicamente che mai come «il poeta di Venere e di Bacco» e cantando di «vino e scherzi». Secondo gli standard di Mantovano Pontano fu inadatto ad assaporare le acque dell'Elicona, anzi le aveva già disprezzate: anche nel *Parthenopeus* lui aveva rifiutato la sorgente Castalia e la sua adesione alla poesia seria⁶²⁷. Negli *Hendecasyllabi*, forse in risposta al Mantovano, Pontano suggerì un *locus* di competizione per l'ispirazione poetica, presentando l'amorosa Baia come rivale del verginale Elicona:

Et fontis calidos amant Camenae
et Musae calidis aquis lavantur
(Pontano, *Hendecasyllabi*, II, 1, vv. 1-2)

⁶²³ Madrid Castro, pagg. 97-98.

⁶²⁴ *Ibidem*, pag. 97.

⁶²⁵ *Ibidem*, pag. 99.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ In *Parth.* I, 28, vv. 15-24. Cfr. Gaisser, cit., pag. 231.

L'amico di Pontano, Michele Marullo, ebbe un'ulteriore visione del poeta d'amore e delle sue fonti di ispirazione e di autorità. In *Ep.* I, 62 rispose ad entrambi, sia a Pontano che a Mantovano, rifiutando la scusa catulliana, ma anche rivendicando, anche come poeta d'amore, il diritto a bere alla fonte Castalia. L'*Ep.* I, 62 si apre richiamando e ribaltando Mart. I, 35: l'avversario di Marziale ha obiettato all'indecenza dei versi del poeta, l'obiezione di Marullo è verso la loro castità:

Quod nimium castus liber est nimiumque pudicus,
displicet; ingenium, Quintiliane, probas.
(Marullo, *Ep.* I, 62, vv. 1-2)⁶²⁸

L'allusione è solo la prima delle tre polemiche menzioni a Marziale, ciascuna confutando o invertendo vicendevolmente uno dei suoi argomenti per la poesia oscena⁶²⁹. Infatti nei vv. 9-12 Marullo asserisce che il ricorso alla lista di Marziale dei modelli osceni non lo indurrà a scrivere per chi ha rozzi gusti:

Tu licet huc Marsumque feras doctumque Catullum
et quoscunque alios Martia Roma legit,
non tamen efficies, ut Phrynae scribere malim,
quam tibi vel turbae, Laodamia, tuae⁶³⁰
(Marullo, *Ep.* I, 62, vv. 9-12)

Poiché Phryna fu una famosa prostituta (vv. 11-12) Marullo risponde all'asserzione di Marziale che scrive per il pubblico dei Floralia (dove le prostitute si esibivano nude sulla scena) e nei vv. 21-22 rovescia la legge poetica di Marziale:

Sic iuvat in tenui legem servare pudori
et quae non facimus dicere facta pudet.

L'attacco di Marullo non è diretto contro Marziale in sé, ma contro quel Marziale considerato come l'autorità per il moderno programma poetico del suo critico, «Quintilianus», che potrebbe essere Pontano stesso o Sannazaro (entrambi i poeti deridevano Marullo per la modestia

⁶²⁸ Non è sicuramente una casualità che Marullo preferisca il distico elegiaco all'endecasillabo (*molliculus versus*).

⁶²⁹ Gaisser, pagg. 231-232.

⁶³⁰ Cf. Mart. *Praef.* I: *sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedito, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur.*

dei suoi versi) o forse solo un uomo di paglia che favorisce la poesia catulliana di Pontano⁶³¹. Il v. 22 potrebbe intendersi come una critica al poeta umbro, che Marullo accusa di non vergognarsi di proclamare nei suoi versi azioni, ovviamente oscene, che in realtà non compie⁶³².

Marullo cita nei vv. 4-8 l'appello di Mantovano alle Muse nel *Contra poetas* (vv 39-42):

Gratulor ingenio quantum sinis, heus age, sed dic:
cur tibi non adeo carmina casta placent?
Casta placent Phoebos, castissima turba sororum est,
casta pios vates Pieriosque decent:
nos quoque casta movent, quamvis distamus ab illis,
et vetat ingenuus verba inhonesta pudor.
(Marullo, *Ep.* I, 62, vv. 4-8)

Ma la castità su cui egli insiste è lontana da quella di Mantovano tanto quanto da quella di Catullo: non la divina purezza della Vergine Maria, ma semplicemente l'assenza di un'oscena licenza, come afferma il poeta nei successivi vv. 15-16:

Sit procul a nobis obscoena licentia scripti:
ludimus innocuae carmina mentis opus.

Tale definizione, contrariamente a quella di Mantovano, non esclude la poesia d'amore, che anzi Marullo rivendica come un soggetto legittimo in una sua *recusatio* secondo lo stile dei poeti augustei. Infatti nella sua *recusatio* egli rifiuta entrambi i soggetti proposti dal Mantovano e il programma di Catullo, ribaltando e riformulando la vecchia legge poetica di Marziale:

Utque nec arma virum nec magni orientia coeli
signa nec immensum mundi aperimus opus
(quid pluat, unde homines, quae vis maria inficit alta,
an Deus, an Manes, an Flegethontis aquae),
sic iuvat in tenui legem servare pudori

⁶³¹ Gaisser, cit., pag. 232.

⁶³² L'onestà delle azioni di Pontano potrebbe risiedere nella sua fedeltà alla moglie. Cosa che appunto rafforzerebbe l'idea che il tema lascivio sia, come per Catullo, un motivo artistico, che non corrisponde alla natura in sé del *castus poeta*.

et quae non facimus dicere facta pudet.
 Sit satis auratos crines laudare Neerae,
 sit satis in duram multa queri dominam
 et facere iratum saevo convitia Amori,
 nec nisi de Scythica credere rupe satum:
 caetera Thespiadum prohibet chorus. Haec ego: Phoebus
 annuit et sanctis ora rigavit aquis.
 (Marullo, *Ep.* I, 62, vv. 17-28)

La *recusatio* termina con un breve sommario dei temi da lui scelti (i capelli dorati di Neera, la sua crudeltà, la nascita del selvaggio Amore dalla rupe Scizia) tutti meritevoli di essere trattati, come ha dimostrato, in accordo con la sua nuova costituita legge⁶³³. La sua casta poesia d'amore riceve l'approvazione dello stesso Apollo (*Phoebus / annuit et sanctis ora rigavit aquis: 27-28*), una consacrazione che riecheggia e risponde alla promessa dell'*excipit* del *Contra poetas* di Mantovano, vv. 155-156:

Tunc Helicon bibes castisque rigabere lymphis
 si Venus in versu non erit ulla tuo.

Ma, secondo Gaisser, lo sforzo di Marullo di riformare il programma catulliano fu inefficace tanto quanto il tentativo di Mantovano di eliminarlo e la poesia catulliana continuò la sua strada senza essere rigenerata o impressionata dall'autorità dell'Elicona e delle sue caste Muse, anche se il dibattito non si concluse. Infatti i poeti continuarono a discutere i limiti della sensualità e dell'oscenità, carne dopo carne e tema dopo tema, usando come ammonizione sia la loro stessa poesia sia la loro interpretazione di Catullo, e derivando i loro motivi da una mescolanza di considerazioni morali, filologiche, sentimentali e polemiche⁶³⁴. Dichiarare di avere una musa libertina e difenderla, allineandosi quindi con Catullo, è più importante che averla davvero. «What we are dealing with in this respect is not a style (licentious or otherwise), but a trope or motif derived from a style —a licentious style. This makes the position thoroughly artificial and super-belletristic»⁶³⁵.

⁶³³ *Ibidem*, pag. 233.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ A. Wong, cit., pag. 36-37.

CAPITOLO III

I PRIMI IMITATORI DI CATULLO NEL RINASCIMENTO

3.1. GLI HENDECASYLLABI DI LEONARDO BRUNI

L'analisi appena svolta dello stile catulliano ha messo in luce il fatto che le scelte stilistiche e lessicali rispondono a esigenze metriche o che l'adozione di stilemi ricorrenti come comparazione, indeterminazione, diminuzione, ripetizione, un certo tipo di lessico, ricorsi fonetici e retorici assumono una precisa funzione: quella di enfatizzare fino all'esagerazione il soggetto del carme. 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.

L'endecasillabo falecio è il verso maggiormente ricorrente nella poesia catulliana⁶³⁶ e per questo motivo quello che ha maggiormente stimolato gli umanisti nell'imitazione. Leonardo Bruni (Arezzo, 1° febbraio 1370-Firenze, 9 marzo 1444)⁶³⁷ ha inaugurato l'imitazione di Catullo nell'Umanesimo 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*⁶³⁸ 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 1421⁶³⁹, e gli *Endecasillabi contro Galla*, che appunto rappresentano il primo tentativo rinascimentale, rispetto all'antichità, di imitare Catullo. Poiché il carme 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 paternità⁶⁴⁰. Il primo manoscritto fu copiato nel 1421, ma Hankins colloca la data di composizione

⁶³⁶ 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^b; fr. 3. Quindi 42 componimenti su 116, per una percentuale del 36%. Si veda in merito lo studio di Thomas Cutt, cit., *supra*.

⁶³⁷ Per una biografia dell'autore si veda G. Griffiths-J. Hankins-D. Thompson, trans., *The Humanism of Leonardo Bruni: Selected Texts*, Binghampton, NY, 1987, 3-50.

⁶³⁸ 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 J. Hankins, «The Latin Poetry of Leonardo Bruni», *Humanistica Lovaniensia* 39, 1990, pagg. 1-39. Hankins offre l'edizione critica degli endecasillabi di Leonardo Bruni tenendo conto sia dei manoscritti che attribuiscono i versi a Bruni sia di quelli che presentano il nome di Cornelio Gallo. Ignora però l'articolo di R. Fabbri, «A proposito degli endecasillabi pseudogalliani (e di Leonardo Bruni)», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze morali e Lettere* 135, 1976-1977, pagg. 115-127.

⁶³⁹ Hankins, cit., pag. 19.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pag. 25, dove viene riportata la tradizione dei manoscritti bruniani secondo due gruppi: uno che attribuisce il carme al Bruni e l'altro allo pseudo-Gallo. Della *redactio bruniana* sono N (Neapol. Bibl. Nat. cod. VIII G 45, f. 103^{r-v}), n (Neap. Bibl. Nat. cod. V E 18, f. 201^{r-v}), S (Hispal. Bibl. Capit. et Columb. cod. 7-1-36, ff. 28^v-29^v), B (consensus lectionum in N, n, S); i mss della *redactio pseudogallana* sono L (Florent. Bibl. Mediceo-Laurentiana Aedil. 203, f. 185^{r-v}) e M (Caesen. Bibl. Malatestiana S XXIX 19, f. 123^{r-v}).

del componimento tra il 1405 e il 1415⁶⁴¹. 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 carme 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 1400⁶⁴². 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 carme 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 moralista⁶⁴³. 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 gareggiare con il poeta latino, tentando di imitarne lo stile e i temi.

Sulla paternità del carme sono, però, presenti alcuni ostacoli: il primo è rappresentato dalla circolazione di una seconda redazione 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 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

⁶⁴¹ Considerato il carme 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 concubinaggio di quest'ultimo. L'arringa moralista del poeta avrebbe forse determinato il diffondersi del carme scritto in periodo giovanile a dimostrazione che anche il moralizzatore aveva compiuto lo stesso peccato di cui rimproverava l'amico (Hankins, cit., pag. 24).

⁶⁴² Per la storia dei manoscritti di Catullo si veda Gaisser, cit., pagg. 18-23: Catullo emerge 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 (cfr. Gaisser, cit., pag. 201).

⁶⁴³ Gaisser, cit., pag. 211.

secolo⁶⁴⁴. 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'Egitto⁶⁴⁵. 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 secolo⁶⁴⁶.

Di fatto il carme risulta per la maggior parte un'invettiva molto oscena modellata su Catullo 41-43, che sono trasmessi come parte di un blocco più ampio che si estende dal 40 al 48⁶⁴⁷, con l'eco anche di Catullo 11 e 34, Giovenale 1, 26 e forse dei *Priapea*⁶⁴⁸. Mariotti sostiene che i carmi 40-42 fossero separati dal resto del blocco solo nella prima edizione del 1472. I componenti 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 carme, 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 bellezze⁶⁴⁹.

⁶⁴⁴ S. Mariotti, *Cornelii Galli Hendecasyllabi* in *Tra latino e volgare: Per Carlo Dionisotti*, ed. G. Bernardoni Trezzini et al., Padova, 1974.

⁶⁴⁵ 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 carme 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, cit., pagg. 22-24.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, pag. 23. Si veda la nota 42 pag. 23 per ulteriori riferimenti alle varianti manoscritte.

⁶⁴⁷ Gaisser, cit., pag. 214.

⁶⁴⁸ Hankins, cit., pag. 20.

⁶⁴⁹ Gaisser, cit., pagg. 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 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

cum tu, concubias vagata noctes,
 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 probatur⁶⁵²,
 recte nos alios nil⁶⁵³ esse ducis,
 quos tanta inguina non habere nosti.
 Desine aspicere ac videre lucem!

Gli endecasillabi di Leonardo Bruni presentano tre occorrenze dell'interiezione *o*⁶⁵⁴: la prima, vv. 2-4 (*O mei procul ite nunc amores*)⁶⁵⁵, vede la formula esclamativa espressa attraverso l'uso

⁶⁵² 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.

⁶⁵³ Segnalo il significativo gioco fonico: il suono riprodotto è lo stesso *-nl-*.

⁶⁵⁴ Ross, cit., pagg. 49-53 illustra le occorrenze delle interiezioni *o!* e *a!* nel *liber* catulliano a dimostrazione delle diverse tradizioni seguite da Catullo nei polimetri e nei *carmina docta* rispetto agli epigrammi. Ma ora, per analizzare l'*aemulatio* dello stile catulliano da parte di Bruni, declinerò tutte le occorrenze di *o!* nei vari metri.

⁶⁵⁵ 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),

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 Arezzo⁶⁵⁶ (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 l'interiezione *o* ricorre soprattutto 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 ritrovato 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*)⁶⁵⁷, 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 saeclorum 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 aspiciete et, [...] / eripite*), 26 (*o di, reddite mi*

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 concordato con il possessivo in un forte iperbatò (ovvero le due parti risultano poste 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 si trova associato ad una connotazione qualificativa: c. 64, 372 *optatos ... amores*, c. 68, 69 *communes ... amores*, 76, 13 *longum ... amorem*, 109, 1 *iucundum ... amorem*. Pertanto Bruni opta per una *iunctura* fortemente catulliana.

⁶⁵⁶ Interpretazione sull'origine del barbiere suggerita, come si è visto *supra*, da Hankins, cit., pag. 21, anche se non chiaramente esplicitato dal Bruni.

⁶⁵⁷ 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 poetastro.

hoc pro pietate mea), distico elegiaco, il tono del componimento è amoroso⁶⁵⁸. Dei 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 neoteriche⁶⁵⁹. Tra questi carmi solo il 36 assume un tono invettivo: perciò mi sembra deducibile che sia una costruzione preferita da Catullo in contesti d'amore, di amicizia, di carattere biografico affettivo⁶⁶⁰.

Per quanto riguarda la seconda formula di Bruni del v. 8 (*O scelestas, 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 pronome indefinito con genitivo partitivo, c. 9, 10 *o quantum est hominum beatiorum*, endecasillabo, e nel secondo caso all'interiezione segue il pronome interrogativo, c. 31, 7 *o quid solutis est beatius curis*, coliambo⁶⁶¹. 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, carne 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

⁶⁵⁸ Ricordo che Ross, cit., pagg. 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.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, pagg. 49-53.

⁶⁶⁰ Di questi, comunque, soltanto due carmi, il 3 e il 76, appartengono al ciclo di Lesbia.

⁶⁶¹ Si noti che il c. 9, 10 e il c. 31, 7 adottano la stessa espressione con *quid* e la scelta del pronome 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.

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 pertanto 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, v. 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 parodico⁶⁶²; 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*⁶⁶³, endecasillabo, carne di tono invettivo; c. 43, 8 *o saeclum 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*⁶⁶⁴, 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 sembra 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 scelesta, potes pati hec nefanda?* appare maggiormente evocare il verso 7 del c. 8, 15 *Scelesta, 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

⁶⁶² 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.

⁶⁶³ Per l'influenza di questa espressione sugli endecasillabi bruniani si veda *infra*.

⁶⁶⁴ 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.

potes pati sembra chiaro richiamo sia del c. 29, 1 *quis potest pati*⁶⁶⁵, 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 evidenzierò 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 l'*incipit* e l'*excipit* di verso, attraverso l'uso, in questo caso, di due aggettivi trisillabici assonanti, *scelesta...nefanda*, al fine di costituire un chiasmo morfologico (aggettivo/verbo-verbo/aggettivo), tutti stilemi ricorrenti in Catullo⁶⁶⁶, effetto allitterante che scorgiamo anche nel v. 32 *Salve Penelope et pudica Dido* (allitterazione interna della *p* oltre che della *d*)⁶⁶⁷, con la stessa

⁶⁶⁵ 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.

⁶⁶⁶ **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, meminit 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 Stymphalia 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*).

⁶⁶⁷ 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.

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 sostantivo⁶⁶⁸ (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 verso⁶⁶⁹, 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*⁶⁷⁰, 20 *nunc Galliae timetur et Britanniae*⁶⁷¹). Ho riscontrato che la clausola plurisillabica risulta una formula molto frequente nella poesia catulliana, non solo nell'endecasillabo: 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 assonanze e di allitterazioni, sicché la loro adozione influisce sul messaggio del componimento.

⁶⁶⁸ Caratteristica dello stile omerico e quindi proprio dell'esametro epico, come evidenziato da C. Conrad, cit., pagg. 195-258.

⁶⁶⁹ Per quanto riguarda il plurisillabismo in clausola dell'endecasillabo si veda lo studio di Cutt, cit., pagg 26 e 34 ss (come illustrato *supra*).

⁶⁷⁰ 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*.

⁶⁷¹ 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.

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 expolitur?*, 5 *iam tum cum ausus es unus Itolorum*, 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* (rilevo questo verso come particolarmente significativo in quanto l'*enjambement* lega l'*excipit* e l'*incipit* di due versi caratterizzati da parole plurisillabiche allitteranti⁶⁷²), 6 *persequamur eam et reflagitemus*, 10 *circumsistite eam, et reflagitate*, 11 «*moecha putida, redde codicillos*», 12 «*redde, putida moecha, codicillos!*»⁶⁷³; c. 45, 9 e 18 *dextra sternuit approbationem*, 13 '*sic*' *inquit 'mea vita Septimille*, 14 *huic uni domino usque serviamus*, 22 *mavult quam Syrias Britanniasque* (formula

⁶⁷² 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*.

⁶⁷³ 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 *magistrum / dare virginibus*, 39-40 *colloquamur / suis qui*, 41-42 *imminet propinque / cura*, con una *variatio* dello stilema catulliano poiché il verso presenta un *excipit* polisillabico ma un *incipit* bisillabico.

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)⁶⁷⁴.

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 *exilure* 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 *adludebant*, 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 *alitibusque*, 205 *contremuerunt*, 255 *infectentes*, 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 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 *adiurarit*, 44

⁶⁷⁴ 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 Lesbica nostra comparatur?*. Nei suddetti versi il tema espresso viene esaltato anche dall'insistenza dell'allitterazione.

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 *improbis*, 138 *caelicolum*, 150 *officiis*⁶⁷⁵; 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 enfatizzato), 4 *fraternum 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 enfatizzato il tono parodico in entrambi i carmi dato l'uso di una formula la cui totale assenza in prosa mostra che era interamente percepita

⁶⁷⁵ Si vedano anche le occorrenze dei due distici elegiaci: il c. 65, 2 *virginibus*, 9 *loquentem*, 10 *amabilior*, 16 *Battiadae*, 22 *excutitur* e il c. 67, 20 *attigerit*, 28 *virgineam*, 36 *adulterium*, 42 *flagitia*, 44 *auriculam*, 46 *supercilia*, 48 *puerperium*.

come un artificioso manierismo poetico, per nulla colloquiale)⁶⁷⁶; 6: *usque ad Hyperboreos et mare ad Oceanum?*⁶⁷⁷.

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 Cutt⁶⁷⁸, 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 *tu stetisse 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 Salisubsali 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 puro⁶⁷⁹; c. 30, 1 *Alfene immemor atque unanimes false sodalibus*, 2 *iam te nil miseret, dure, tui dulcis amiculi?*, 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*, coliambo⁶⁸⁰.

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, per creare una connotazione fonetica, infatti su

⁶⁷⁶ Per l'analisi delle enclitiche nell'opera catulliana si veda Ross, cit., pag. 26 ss.

⁶⁷⁷ 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 laetitia* (ancora eclatante l'insistenza dell'allitterazione).

⁶⁷⁸ Cutt, cit., pag. 13 ss.

⁶⁷⁹ Carme di estrema rilevanza per la frequente occorrenza di clausole polisillabiche e che è stato sotto diversi aspetti imitato da Bruni.

⁶⁸⁰ 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.

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, 46⁶⁸¹; la preferenza del Bruni, 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 segnalò 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.

⁶⁸¹ 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 Bruni riprende l'espressione *O ... Veneres Cupidinesque*⁶⁸², 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 Bruni 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*⁶⁸³ 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*⁶⁸⁴, esorta l'amore ad abbandonarlo proprio perché rifiuta ogni sentimento a fronte dell'irrimediabile tradimento. Con *procul ite* Bruni 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 al 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 monosillabiche⁶⁸⁵. Delle 69 occorrenze di *procul* nell'opera virgiliana 35 sono in *incipit* di verso e precedute da monosillabi o bisillabi, 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.

⁶⁸² La clausola in *-que* ricorre in c. 3, 1; c. 31, 1; c. 45, 22; c. 57, 2.

⁶⁸³ Ricordo a proposito di questo aggettivo quanto ho riportato in merito all'analisi dello stile catulliano relativamente alle osservazioni mosse da Ross, cit., pagg. 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.

⁶⁸⁴ In relazione a *procul*, sul Th. L. L. vol. 10. 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*.

⁶⁸⁵ 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.

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 Bruni 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 carme, 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 carme 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 carme stesso, dove si allude alla piccola dimensione della *mentula* dell'autore rispetto a quella del barbiere aretino scelto dall'amata⁶⁸⁶. 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 Pompilio⁶⁸⁷, di cui i suoi carmi non sono privi, (III, 69, 4 *at mea luxuria pagina*

⁶⁸⁶ 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, cit., pagg. 233-239, vedi *supra* pag. 155. Infatti, come si è illustrato, 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. Giovanni Gioviano Pontano *Baiae*, trans. Rodney G. Dennis, Harvard, 2006, pag. xv, *Introduction*).

⁶⁸⁷ Una parola antica, che risale alle origini di Roma e che bisogna usare senza eufemismi in *Ep.* XI, 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.

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 dimostrativi⁶⁸⁸. 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»⁶⁸⁹). 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»⁶⁹⁰. 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 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 lessicale⁶⁹¹. E a questo contesto ritengo afferisca l'uso di Bruni, la cui scelta di imitare

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. III, 81, 5 e VII, 30, 5), alle satire (e.g. Hor. *Serm.* I, 2, 26 e I, 2, 116; Giovenale I, 41), fino alla poesia alta (Virg. *Georg.* III, 281 e Ovid. *Metam.* XIV, 640) e all prosa colta (Svet. *Tib.* 44, 1, *Nero* 29): cfr. J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982, pag. 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, pagg. 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*). Segnalo anche l'interessante lavoro sull'osceno e la sessualità nella letteratura latina di Amy Richlin, *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1992.

⁶⁸⁸ Adams, cit., pagg.10 e 62: per le occorrenze con pronomi e aggettivo neutro si veda e. g. Catullus, c. 67, 27 *nervosius illud*; Petronius, *Sat.* 134, 11 *nisi illud tam rigidum reddidero quam cornu*; per le occorrenze con aggettivi femminili Cat. c. 56, 7 *rigida mea cecidi* e c. 80, 6 *grandia te medii tenta vorare viri*; Mart. IX, 47, 6 *in molli rigidam clune libenter habes*.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, pag. 10. In Marziale ricorre 48 volte e 26 volte nel *Corpus Priapeorum*, *ibidem* pag. 12.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, pag. 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.

⁶⁹¹ *Ibidem*, pag. 12.

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*⁶⁹²: *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 utilizzato⁶⁹³: 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 referente⁶⁹⁴. 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 segnalo 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*. In questo modo Bruni 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

⁶⁹² 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 concumbendo cum eo, qui vir eius non est, etiam si ille non habeat uxorem, profecto -us est et vir habens uxorem concumbendo cum ea, quae uxor eius non est, etiam si illa non habeat virum».

⁶⁹³ Cat. 16, 8-9 *si sunt molliculi ac parum pudici / et quod pruriant incitare possunt*. Anche Marziale attribuisce la stessa funzione alla sua poesia in XI, 16 e III, 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 stotatum / 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*).

⁶⁹⁴ *Ibidem*, pag. 133.

fides da parte dell'amico Alfenio, utilizzando quel lessico dell'*amicitia* che Ross⁶⁹⁵ 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 Bruni, che infatti definisce la donna *impudica*⁶⁹⁶, priva di *pudicitia*, concetto ampiamente ribadito nei versi 9 *nec videre pudet*⁶⁹⁷ *diem atque lucem*, 12 *impudentia*, 21-22 *nec ora / munda*⁶⁹⁸, 24 *nec mundo pede nec manu pudenti*⁶⁹⁹, 25 *tuum pudorem*⁷⁰⁰ (usato in senso ironico come nel v. 32), 29 *pudore misso*, 30 *nimum impudica mecha*, 32-33 *Salve Penelope et pudica Dido / ac*⁷⁰¹ *Lucretia castitatis instar*⁷⁰²; 43-44 *neque iam tenetur ullo / pudore in patria provintiaque*. I versi 20-24, 44-45 sono chiara eco del c. 43⁷⁰³, di cui vedo ripresi diversi stilemi e il lessico stesso, anche se il tono del 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 *pudicitia* e la loro *castitas*⁷⁰⁴. L'apostrofe ricorda il c. 31, 12⁷⁰⁵, e soprattutto il 43,1 per il comune tono parodico. Inoltre, vista l'enfasi attribuita all'*impudicitia* di Galla e al tradimento

⁶⁹⁵ Ross, cit., pagg. 83 ss.

⁶⁹⁶ 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, notiamo 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.

⁶⁹⁷ Il verbo *pudet* ricorre in Catullo una sola volta nel c. 6, 5 *hoc pudet fateri*.

⁶⁹⁸ 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 *munditiem*) e c. 97, 3 e 4. Significativa anche la ripetizione dell'aggettivo in poliptoto, secondo l'uso catulliano di enfatizzare il concetto.

⁶⁹⁹ 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 ... sceleste, culpam* diffusa nella Roma repubblicana (si veda a tale proposito E. Cantarella, *Secondo natura*, 2020⁴, pag. 157).

⁷⁰⁰ *Pudor* ricorre solo una volta in Catullo in c. 61, 79 *tardet ingenuus pudor*. L'aggettivo *ingenuus* significa innato, nativo, nato da genitori liberi, in opposizione a *libertinus* e di conseguenza «digne d'un homme libre, franc, ingénu», cfr. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 2001, pag. 271.

⁷⁰¹ Per il ricorso bruniano alle congiunzioni *ac / atque* e *nec / neque*, stilemi catulliani, si veda Ross, cit., pagg. 45-46.

⁷⁰² 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, cit., pagg. 26 ss. Possono costituire eco di questa apostrofe i carmi 31, 12 e 67, 1-2.

⁷⁰³ 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 *sceleste* (come nello stesso Bruni).

⁷⁰⁴ 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.

⁷⁰⁵ Solo dal punto di vista formale, poiché il contesto è totalmente diverso.

dell'*amicitia*, come non ricordare anche il carme catulliano 110 ad Aufillena?⁷⁰⁶ Questa ricorrenza lessicale mi pare essere espressione del *mundus significans*⁷⁰⁷ 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 Bruni 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 ... proh superi*.

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, *Tristia* I 2, 59 e in *Metamorfosis* VI, 472. *Proh* non ricorre mai nei versi catulliani⁷⁰⁸, così come *superi*; non sono attestate occorrenze dell'invocazione *o superi* o *proh superi* in Marziale; nell'opera vergiliana essa ricorre solo due volte: senza interiezione in *Aen.* VI, 871 *superi* e con interiezione in *Aen.* VIII, 572 *o superi* e quindi solo in un contesto epico; in Orazio ricorre soltanto

⁷⁰⁶ Un'ulteriore spia dell'imitazione di questo carme 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.

⁷⁰⁷ T. M. Greene, cit., pag. 38.

⁷⁰⁸ Ernout-Meillet, cit., pag. 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 *φῆ* 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.

in *Carmina* IV, 7, 18 *di superi*⁷⁰⁹ senza interiezione, proprio il carne che sappiamo essere tra i più imitati ed amati nel Rinascimento. Ci 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 illustrato essere adottato spesso in Catullo nel trasferire un lessico proprio dell'epica a un contesto parodico-invettivo, per amplificarne la carica denigratoria⁷¹⁰. 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*⁷¹¹, ripresa del catulliano verso 3, variato in *moecha putida* ai vv. 11-12, 19-20, o negli appellativi offensivi dei vv. 14-18 (Cat. vv. 9, 13), che però in Bruni acquisiscono un maggior rilievo e un più incisivo effetto denigratorio, poiché occupano cinque versi ellittici attraverso un'enumerazione⁷¹² 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 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 beatiusve*; c. 13, 10 *suavius elegantiusve est*; c. 38, 4 *minimum facillimumque est*⁷¹³; c. 45, 15 *maior acriorque* clausola di endecasillabo⁷¹⁴. 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 Bruni riprende nei vv. 21-24, mentre nei

⁷⁰⁹ Orazio preferisce la formula completa espressa dal sostantivo unito al suo aggettivo *di Superi* che indicano «“les dieux d'en haut” par opposition à *di Inferi*», Ernout-Meillet, cit., pag. 668.

⁷¹⁰ 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.

⁷¹¹ 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*.

⁷¹² 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 *mih*) 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.

⁷¹³ 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*).

⁷¹⁴ Questa clausola sembra rispecchiare maggiormente la scelta di Bruni dell'aggettivo in *-ior*.

vv. 14-18 preferisce l'incalzante ritmo degli appellativi denigratori, che in questo modo sembrano gridati:

«Scortum vulgare, putidum lupanar,
publice stabulum et cloaca gentis, 15
vas urine olidum, vorago penum,
sordido meritorie taberne
scorto putidior lutosiorque,
ten ego aspiciam? te amare possim?
Bella tu amplius mihi videare, 20

I vv. 14-18 presentano una varietà di appellativi, che in alcuni casi riportano il lessico osceno in altri semplicemente sono perifrasi allusive⁷¹⁵: l'anafora in *incipit* di *scortum ... scorto*, 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 attuato⁷¹⁶.

Di particolare rilievo fonico è il chiasmo dominante in questi versi del Bruni: nel v. 14 dove i due aggettivi in posizione centrale hanno lo stesso numero di sillabe, condizione che si ripete nel v. 15⁷¹⁷, 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*⁷¹⁸ in cui ai due estremi, l'*incipit* del v. 17 *sordido* e l'*excipit* del v. 18 *putidior lutosiorque* 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 nel catulliano c. 50, 8. Infine l'omoteleuto di *putidum ... stabulum ... olidum ... penum* accresce l'enfasi dell'enumerazione⁷¹⁹.

⁷¹⁵ Nei vv. 15 *Publice stabulum*, 16 *vas urinae olidum, cloaca gentis*, 17 *sordido meritorie taberne*.

⁷¹⁶ 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, cit., pagg. 85-89.

⁷¹⁷ Infatti si noti che la seconda parola, *stabulum*, si fonde in aferesi con *et*.

⁷¹⁸ Ho trovato un altro chiasmo in *enjambement* ai vv. 21-22: *pares oculos ... ora / munda*.

⁷¹⁹ L'omoteleuto e l'omeototo predominano i suddetti versi, sicché l'accumulo di espedienti stilistici amplifica l'attacco denigratorio nei confronti della donna.

Il chiasmo in *enjambement* in più con forte allitterazione dei vv. 17-18, *sordido meritorie taberne / scorto*, è stilema catulliano come notiamo e. g. in c. 4, 6-7 *negat minacis Adriatici / negare*⁷²⁰, c. 5, 2-3 *rumoresque senum severiorum / omnes*⁷²¹, c. 6, 9-10 *pulvinusque peraeque et hic et illic / attritus*⁷²², c. 11, 15-16 *pauca ... meae puellae / non bona dicta*, c. 14^b, 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 videare...?* Evocative del c. 8, 15-18 *quae tibi manet vita? Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?*⁷²³ *Quem nunc amabis? Cuius esse diceris? Quem basiabis? Cui labella mordebis?* e comunque stilema frequente nel *liber* catulliano⁷²⁴. 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*⁷²⁵; 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 aspicerere ac videre lucem*, nel v. 12 e 21 *ora* in clausola e in *enjambement* nel v. 21, nei vv. 22 e 24 *munda ... mundo*, 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

⁷²⁰ 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.

⁷²¹ 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.

⁷²² 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.

⁷²³ Il v. 16 è evidente modello per il v. 20 di Bruni *Bella tu amplius mihi videare*.

⁷²⁴ 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.

⁷²⁵ In cui riscontro 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.

ricorrente in Catullo⁷²⁶ e sembra che il 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*⁷²⁷ 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 III, 93, v. 26; V, 61, v. 9; VI, 40, vv. 1-2; VII, 69, 7; con allusione a Catullo X, 78, 15-16 (*Nec multos mihi praeferas priores, / uno sed tibi sim minor Catullo*); XII, 49, 6. In questo caso pertanto la scelta di Bruni 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 aspicere 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 consonante⁷²⁸ e nel v. 49 dall'imperativo in *incipit*, che dal punto di vista formale sembra eco del c. 73, 1, *Desine...*⁷²⁹, 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 «smettiti 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 Bruni crea nel verso conclusivo degli endecasillabi un innalzamento di stile, attraverso un augurio di morte nascosto in una perifrasi di enfasi aulica, stabilendo pertanto un richiamo a cornice dei versi iniziali⁷³⁰. Inoltre, il poeta aretino abbraccia uno stilema catulliano, che riveste un ruolo importante nell'urbana tendenza

⁷²⁶ 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 ripetuta 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^b, 1 e 2, c. 81, 6; c. 99, 4; c. 110, 4; c. 110, 1.

⁷²⁷ *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.

⁷²⁸ Cfr. Ross, cit., pagg. 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.

⁷²⁹ Con ribaltamento dell'uso catulliano in quanto Bruni lo riferisce alla donna traditrice.

⁷³⁰ Mescolanza di stili, parodico e aulico, tipico dell'uso catulliano, per enfatizzare ulteriormente la carica invettiva dei versi.

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 riscontrato 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 verso⁷³¹.

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 intellettuale⁷³², 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, 10⁷³³.

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 invidia⁷³⁴. Del resto tale spavalda ostentazione è tipica di ambienti goliardici prettamente maschili, potremmo dire riscontrabile in qualsiasi epoca. Nei suoi versi il Bruni riprende un 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! Audiatur 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

⁷³¹ Per un approfondimento dell'analisi dei connettivi *ac* / *atque* nel *liber* catulliano si veda Ross, cit., pag. 26 ss.

⁷³² Ernout-Meillet, cit., pag. 639, sotto la voce **specio*.

⁷³³ Per quanto riguarda la *iunctura* in clausola del verbo servile *possum* preceduto dall'infinito si veda quanto osservato *supra* nella nota 300 di pag. 85.

⁷³⁴ Si veda Adams, cit., pagg. 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 *cunnus*», 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 E. Cantarella, *Secondo natura*, cit.

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*, notiamo 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 prosa⁷³⁵. 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*. In Catullo segnalo 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 Ov. *Metamorfosi* 6, 465 *effreno ... amore*, a segno della cieca libidine che assale Tereo, e in Virgilio, *Georg.* III, 382 *gens effrena*. Attraverso questi ricorsi lessicali Bruni potenzia 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 Bruni 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

⁷³⁵ Come si può vedere in ThLL vol. 01 col 0725-1410, pag. 1348. Anche per quanto riguarda l'uso di *propinqui* 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).

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*⁷³⁶, 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.

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 agli endecasillabi ritengo che si possa parlare di *aemulatio* dello stile di Catullo.

Bruni 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 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 l'umanista insulta con impropri la donna amata per la sua infedeltà, cosa che Catullo evita: a Lesbia il poeta latino non rivolge mai un lessico osceno, non è lei la *moecha* ma *moechi* sono coloro con cui ella si sollazza (cfr. c. 11, 17: *Cum suis vivat*

⁷³⁶ Cfr. Cutt, cit., pagg. 45-46 e Ross, cit., pag. 56.

valeatque moechis)⁷³⁷ 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 Bruni manifesti soprattutto la predilezione per l'enumerazione, ricorrente, come ho illustrato, nel carme 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.

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 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»⁷³⁸.

⁷³⁷ 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 iambo* che lei lamenta esserle rivolti (c. 36, 5) non cadono mai nell'osceno.

⁷³⁸ F. Arnaldi, «Introduzione», in *Poeti latini del Quattrocento a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia*, Milano-Napoli, pag. IX.

3.2. CRISTOFORO LANDINO E LA SUA OPERA CATULLIANA: LA XANDRA

Cristoforo Landino⁷³⁹ nasce a Firenze nel 1424 da una famiglia di modeste condizioni⁷⁴⁰, che per la scarsità di denaro e di conoscenze riuscì a collocarlo a dieci anni presso un notaio perché imparasse il diritto. Che non traesse piacere da questo apprendistato lo cogliamo da una delle prime redazioni⁷⁴¹ della *Xandra* **er21**, 3-6: *En mala paupertas sacras me linquere Musas / cogit et invitum discere iura fori. / Me miserum! Nostras hem sic, Bernarde, Camenas / mittere compellar delitiasque meas!*. In questi tre versi ho notato che Landino per riferirsi all'attività poetica che fu costretto a lasciare utilizza le due metonimie *Musas* e *Camenas*⁷⁴², solo apparentemente usate in modo sinonimico, poiché ne esprime la diversa connotazione associando alle Muse l'aggettivo *sacras*, sicché omaggia la poesia di tradizione greca, e alle Camene il possessivo *nostras* per affermare la sua identità italica e il suo orgoglio tutto italiano di appartenenza a un genere lirico prettamente latino. A questo proposito è interessante notare che l'esclamazione *Me miserum!* nonché l'espressione *delitias meas* di netta impronta catulliana proclamano una imitazione del poeta veronese, ma anche dei poeti elegiaci e di Orazio come dimostrano le occorrenze del termine stesso, *Camena*⁷⁴³.

⁷³⁹ Il testo di Landino è citato dall'edizione *Cristoforo Landino, Poems*, trans. Mary P. Chatfield, in *I Tatti Renaissance Library* di Harvard University Press, 2008, da cui sono tratte anche le notizie biografiche.

⁷⁴⁰ Anche se Landino in un carme indirizzato a Bartolomeo Scala, *Xandra* I, 24, decanta con orgoglio tra i suoi antenati un avo che combattè nella battaglia di Campaldino, poi come illustre zio Francesco Landini, il famoso compositore e organista, e lo zio Gabriele, un conosciuto monaco camaldolese.

⁷⁴¹ D'ora in poi, ogni volta che si citeranno componimenti afferenti le prime redazioni della *Xandra* si riporterà la dicitura *er* scelta dall'edizione de *I Tatti*, e l'abbreviazione *X.* rimanderà al titolo stesso (*Xandra*).

⁷⁴² L'Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique* cit., pagg. 89-90 alla voce *Camēnae*, *-ārum* afferma che sono le antiche dee delle fonti e delle acque. Gli antichi poeti latini, Livio Andronico, Nevio, si sono serviti del nome *Camena* per rimpiazzare il nome delle Muse; l'equivalente era volgare perciò Ennio, seguito dai suoi successori, ha trascritto semplicemente il termine greco *Mūsae*. Livio Andronico comincia il suo poema con *virum mihi, Camena, in sece versutum*, invece Ennio con *Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olumpum*. Ripreso in seguito dalla poesia di epoca imperiale, che tese a banalizzare *Musae*. L'uso di *Camena* è unicamente poetico. Catullo non usa mai *Camena*, mentre *Mūsae* ricorre 5 volte: c. 35, 17; 65,3; 68, 7, 10; 105, 2.

⁷⁴³ Sono presenti tre occorrenze in Tibullo, *Elegiae* III, 7, 24 *at quodcumque meae poterunt audere camenae*, 191 *non te deficient nostrae memorare camenae* e nelle *Sulpiciae Elegidia*, XIII, 3 *Exorata meis illum Cytherea Camenis / attulit*; numerose sono le occorrenze in Orazio: 5 nelle odi C. I, 16, 38 *spiritum Graiae tenuem Camenae*; C. III, 4, 21 *Vester, Camenae*; C. IV, 6, 27 *Dauniae defende decus Camenae*; C. IV, 9, 8 *graves Camenae* e nel *Carmen saeculare*, 62 *novem Camenis*; 4 nelle epistole Epl. I, 18, 47 *inhumanae senium deponere Camenae*; *Ars Poetica*, 275 *ignotum tragicarum genus invenisse Camenae*; Epl. I, 1, 1 *prima dicte mihi, summa dicende Camena*; Epl. I, 19, 5 *vina fere dulces oluerunt mane Camenae* e una occorrenza nelle satire S. I, 10, 45 *Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae*; un'unica occorrenza in Virgilio nelle *Bucolica*, III, 59 *amant alterna Camenae* proprio nell'amebeo che proclama, per bocca di Palemone, l'alterno canto dei pastori ispirato e preferito dalle Camene, a cui segue la risposta di Damoeta *Ab Iove principium Musae*, 60, che sembra sovrapporre i due appellativi, ma, laddove viene usato il termine *Musa*, ad esso è attribuito un valore divino, sacrale, infatti a Giove spetta la cura dei carmi del pastore *illi mea carmina curae*, 61. La poesia bucolica virgiliana è la poesia di cui godono le Camene come ricorda infatti Orazio nelle sue satire: *Sermones*, I, 10, 45. Le occorrenze dell'appellativo in Virgilio e Orazio sembrano alludere a una poesia di stile medio, una sorta di *Musa silvestris*, per citare Virgilio stesso, che sembra possedere una sua originalità rispetto ai modelli greci e che viene ispirata pertanto dalle muse di conio latino. Probabilmente alla stessa originalità allude Landino in *X.* **er21**, 5.

Completato il suo obbligato corso di legge nel 1439, Landino ritornò a Firenze e iniziò a studiare letteratura presso lo studio fiorentino sotto la guida di Marsuppini⁷⁴⁴, di Leonardo Bruni e di Poggio Bracciolini, traendo la sua ispirazione poetica dalla letteratura italiana del passato, in particolare da Dante e Petrarca e dalla poesia elegiaca latina, celando dietro lo pseudonimo di Xandra la sua donna amata. Nel 1441 prese parte a un concorso di poesia vernacolare, il *Certame coronario*, recitando un carme che vinse il premio, composto per il suo mecenate Francesco d'Altobianco degli Alberti. Allo stesso dedicò un altro carme, *er48, 1 Magnanime Alberta clara de stirpe create*, elogiandone le virtù morali e dichiarando l'influenza intellettuale da lui ricevuta. Carme che impressionò la famiglia Alberti, tanto che portò all'amicizia con Leon Battista Alberti e al matrimonio con Lucrezia di Alberto di Aldovardo degli Alberti nel 1459, da cui ebbe sette figli. A seguito della cattedra di retorica e latino assunta nello studio fiorentino fu tra gli umanisti più pagati, a dimostrazione della fama conseguita con la pubblicazione nel 1481 del suo *Commento sopra la Comedia di Dante*. Diventò anche un grande amico di Bernardo Bembo, il grande diplomatico veneziano e bibliofilo che partecipò attivamente al circolo intellettuale creato dalla famiglia Medici.

I tre libri della raccolta di poesie *Xandra*, che costituì il fulcro dell'opera poetica di Landino, furono completati nel 1460 e i componimenti fanno spesso riferimento ad eventi che ne hanno determinato la composizione; il resto dell'opera poetica di Landino consiste di carmi che furono omessi dalla collezione quando cambiò la dedica del primo libro da Alberti a Piero de' Medici e di altri scritti durante gli anni in cui rivestì la cattedra presso lo studio fiorentino. Sei di questi furono scritti a Bernardo Bembo tra il 1475 e il 1480 quando Bembo risiedette a Firenze durante la sua seconda ambasciata da Venezia e testimoniano la somiglianza di interessi e di temperamento. I corsi che tenne come professore di retorica e di latino furono dedicati soprattutto a Orazio, Virgilio, Dante e Petrarca⁷⁴⁵. Questi corsi lo resero «the academic authority *par excellence* in literature for almost forty years»⁷⁴⁶, come dimostra la caratura dei suoi allievi, tra cui ricordiamo Marsilio Ficino e Lorenzo de' Medici. Durante la sua carriera accademica Landino cercò di rivestire cariche pubbliche, grazie al favore ottenuto presso i Medici, riuscendovi nel 1467 con la nomina di cancelliere del partito guelfo e nel 1483 di segretario della cancelleria, posizione che ricoprì fino al

⁷⁴⁴ Marsuppini era conosciuto come un maestro universale, in quanto diede letture di retorica, poesia, sia greca che latina, e filosofia. Alla sua morte nel 1453 la sua cattedra fu oggetto di contesa tanto che fu necessaria una spartizione: nel 1455 Giovanni Argyropoulos prese la cattedra di filosofia, Francesco da Castiglione quella di greco e Landino quella di retorica e di latino. Landino però non occupò la sua cattedra fino al 1458. Diversi altri candidati erano stati proposti, tra cui Francesco da Castiglione e Bernardo Nuti, che risulta dedicatario di diversi componimenti: X. I, 11; I, 29 e II, 12.

⁷⁴⁵ Il suo primo biografo, Angelo Maria Bandini, lo definì *summus interpres et illustrator* degli autori toscani, quali Dante, Petrarca, Boccaccio, Bruni e Alberti. Cfr. Angelo Maria Bandini, *Specimen Literaturae Florentinae saeculi XV in quo ... Christophori Landini gesta enarrantur*, Firenze, Rigaccius, 1747.

⁷⁴⁶ C. W. Kallendorf, «Cristoforo Landino», in *Centuriae latinae*, ed. Colette Nativel, Ginevra, Droz, 1997, pag. 478.

1498, quando si ritirò a Borgo alla Collina, un piccolo villaggio vicino alla città natale della sua famiglia Pratovecchio, dove morì il 24 settembre.

Come afferma Cardini⁷⁴⁷, Landino fu «il maggior teorico e critico di quella rifondazione su base umanistica della lingua e della letteratura italiana, che va sotto il nome [...] di umanesimo volgare». Inoltre nella sua opera traspare il periodo conflittuale vissuto dagli umanisti fiorentini di fronte all'affermazione del principato dei Medici e alla crisi delle libertà repubblicane, in essa traspare il tentativo di Landino di difendere l'uno e le altre⁷⁴⁸.

Il primo meticoloso lavoro di raccolta e collazione di tutte le poesie di Landino dai manoscritti alle fonti stampate fu realizzata dal filologo Alessandro Perosa⁷⁴⁹: il primo libro originario di *Xandra* comprese 53 carmi e fu iniziato nel 1443, come possiamo dedurre da X. I, 2, 15-17 *nam cum me lumina Xandrae / in silicem primum sic potuere novam, / ternis addideram lustris vix quattuor annos*⁷⁵⁰ e dovrebbe averlo completato intorno al 1444. Da questo volume, nel momento in cui decise di sostituire il carme dedicatorio a Leon Battista Alberti con quello a Pietro de' Medici, nonché inserire nel carme conclusivo del libro riferimenti al suo nuovo mecenate⁷⁵¹, Landino tolse poesie che andarono a confluire in una sezione separata rispetto alla collezione in tre libri contenuta in un manoscritto che circolò a partire dal 1460⁷⁵², data in cui il poeta completò l'ultima versione del primo libro⁷⁵³. Questi primi carmi sono dedicati molto spesso non solo a Xandra, ma anche ad altre donne quali Gnognia, Bice, Tubia e Lucrezia e vennero omessi soprattutto perché ricchi di riferimenti alla famiglia Alberti e a una presentazione di se stesso diversa rispetto a quella contenuta nei tre libri dedicati ai Medici. Infatti questi venti componimenti rappresentano la fase giovanile della sua esistenza, prima del matrimonio e della cattedra accademica e proprio per questo sono i più vicini a Catullo, al Catullo più parodico e dissacrante, di cui Landino si fa fedele imitatore⁷⁵⁴. Pertanto i tre libri di *Xandra*⁷⁵⁵ raccontano cronologicamente

⁷⁴⁷ Roberto Cardini, «Landino e Lorenzo», *Lettere italiane*, 3, 1993, pag. 361. Segnalo anche sui modelli latini di Landino lo studio di Paul Murgatroyd, «Landino's "Xandra" 3.3 and its ancient Latin models», *Renaissance Studies*, 11.2, 1997, pagg. 57-60.

⁷⁴⁸ Cfr. Cristoforo Landino, *Poems*, cit., *Introduction*, pag. XVII.

⁷⁴⁹ Alessandro Perosa, *Christophori Landini Carmina omnia*, Firenze, 1939.

⁷⁵⁰ Un uso molto oraziano di dare cenni biografici in riferimento all'età come possiamo vedere e. g. in *Epist.* I, 20, 26-28 *Forte meum si quis te percontabitur aeuum, / me quater undenos sciat impleuisse Decembris / collegam Lepidum quo duxit Lollius anno.*

⁷⁵¹ Cfr. X. I, 33, 4 *nec Medicos egrediare Lares* e 9 *si Maecenas te noverit.*

⁷⁵² Si evince la data di conclusione della redazione definitiva del primo libro dal carme dedicatorio X. I, 1, 2 *terna olim potuit lustra latere liber.*

⁷⁵³ Il secondo e il terzo libro di *Xandra* erano già in circolazione prima del ridedicato e più breve primo libro.

⁷⁵⁴ Mostrerò in seguito che anche la varietà del metro nel primo libro è testimonianza di questa fase di maggior sperimentazione letteraria, su diversi modelli latini. La prima redazione della *Xandra* infatti è una mescolanza di differenti stili e contenuti ed ha una sola cosa in comune: la *brevitas*, infatti solo tre carmi sono più lunghi di 40 versi, l'er40 (52 versi), il 46 (60 versi) e il 52 (42 versi), per questo è maggiormente imitativa di Catullo. Ciò non esclude comunque che Landino abbia perseguito il suo intento di imitatore di Catullo anche nella seconda redazione dell'opera, data la presenza di carmi brevi e satirici, come è testimoniato in particolare da uno dei più sorprendenti e sessuali

la vita, gli amori, le amicizie, gli interessi, le crescenti ambizioni politiche e la profonda devozione verso la sua città natale, esempio di libertà, della prima adolescenza fino alla metà dei trent'anni di Landino e illustrano «the ideas and the feelings that were to govern his thinking and teaching for the rest of his days»⁷⁵⁶. I piani spesso si sovrappongono e laddove Landino indugia nell'elogio della sua città, trova il pretesto per introdurre l'amore per la sua *puella*, X. II, 23, vv. 35 ss. o un altro encomio a Firenze diventa un perfetto preludio per lodare Cosimo de' Medici, X. III, 3, vv. 91 ss. L'unico carme che non contiene note autobiografiche è l'epitafio a Bruni⁷⁵⁷.

Come lui stesso fece durante la sua docenza, Landino fuse il mondo degli scrittori classici latini con quello della Firenze del quindicesimo secolo, «and makes the vernacular literature of the latter the natural heir of the great works of republican and Augustan Rome»⁷⁵⁸.

Nei 53 componimenti della *Xandra* del 1443-1444, secondo Gaisser, ci sono solo quattro imitazioni di Catullo stesso, e questi sono modellati soprattutto su due carmi, l'8 e l'11⁷⁵⁹: il lavoro di Landino, come quello di Bruni, differisce in modo significativo dai più tardi imitatori rinascimentali: la sua imitazione è basata su carmi di minore interesse e sono imitati direttamente da Catullo senza la mediazione di Marziale. Su quest'ultimo aspetto mi sento di dissentire poiché, come emerso dall'analisi dei carmi, Landino ha frequentemente attinto dagli epigrammi di Marziale, imitandone espressioni lessicali o contesti. Del resto Marziale è stato il primo imitatore di Catullo e quindi chiunque volesse ricalcare il poeta veronese è presumibile che si sia confrontato

componimenti di tutta la *Xandra*, II, 22, in cui un uomo, Paolo, diventa famoso grazie alla sua insolita morte: muore eiaculando.

⁷⁵⁵ I tre libri sono composti rispettivamente di 33, 30 e 19 componimenti.

⁷⁵⁶ *Introduction*, pag. XVIII in *Cristoforo Landino, Poems*, cit.

⁷⁵⁷ Cfr. Christoph Pieper, «Genre-negotiations. Cristoforo Landino's *Xandra* between elegy and epigram», in *The neo-latin epigram a learned and witty genre*, edited by Susanna De Beer-Karl A. E. Enenkel-David Rijser, *Supplementa Humanistica Lovaniensia* XXV, Leuven University Press, 2009, pagg. 165-190. Pieper, pag. 182-183, rileva una differenza strutturale tra la prima e la seconda redazione: mentre nella prima versione i testi epigrammatici sono dispersi in tutto il libro, nel primo e secondo libro della seconda versione troviamo gruppi di epigrammi che formano come una sorta di rilievo comico mentre gli altri trattano argomenti più seri, l'amore elegiaco e nuovi temi legati a Firenze e ai Medici: I, 8; I, 9; I, 10; I, 11; I, 12 e I, 31; I, 32; I, 33. E questa struttura non sarebbe casuale come mostrano i carmi I, 8-I, 12 che seguono il carme I, 7, che esprime il debito di Landino alla poesia volgare di Petrarca: con questo componimento si inaugura la parte del libro dedicata all'inizio dell'amore e alle sue pene, e per la prima volta il poeta contempla l'ipotesi di riconquistare la libertà perduta. Secondo Pieper questo ciclo di carmi racchiuderebbe un messaggio da parte del poeta, dato che il loro argomento sembra essere *contra naturam* e *contra morem*: visto che X. I, 12 allude all'*Hermaphroditus* di Beccadelli (vedi *infra*) allora «the little cycle can be read as a critique of the *Hermaphroditus* which is recalled by mentioning one of his prominent figures» (ovvero Alda), pag. 184. Sicché l'amore per *Xandra* che non è *contra naturam*, ma rappresenta la più nobile forma di amore che ogni uomo necessita per la salvezza, mostra che il modello del Landino è Petrarca e non il Panormita. Nello stesso tempo le allusioni all'amore platonico che rivestono un ruolo importante nella seconda redazione di *Xandra*, trovano la loro controparte nell'epigramma succitato di Paolo, II, 22, negazione dell'opportunità per l'uomo di trascendere le proprie umane restrizioni per ascendere alla sfera divina (*ibidem*). Pertanto la seconda redazione della *Xandra* può essere vista secondo Pieper come una «reinvention of elegy», ovvero un'adattamento del genere alle nuove circostanze della repubblica fiorentina e della cultura letteraria che è cambiata notevolmente attraverso la poesia in volgare e il suo nuovo concetto di amore. Così l'elegia umanistica appare come continuazione e rilettura di quella classica «always in direct contrast to the epigrammatic poems by Antonio Beccadelli» (*ibidem*).

⁷⁵⁸ *Ibidem*, pag. XXI, cit.

⁷⁵⁹ X. I, 30 imita il c. 11 e X. I, 6, X. I, 16 e X. I, 17 imitano il c. 8: Gaisser, cit., pag. 385, nota 80.

con chi vi è riuscito con unica maestria. Inoltre, la sua imitazione non si basa prevalentemente sugli endecasillabi, vista la presenza di solo due componimenti con tale metro, ma anche e soprattutto sugli epigrammi e sugli esametri, proprio per la sua preferenza per aspetti più sentimentali che erotici della poesia, in quanto studente e imitatore anche dell'elegia romana. Al contrario, come ho illustrato per Bruni, gli imitatori rinascimentali in generale tesero a evitare la complessità emotiva dei carmi dedicati a Lesbia in favore della loro erotica giocosità: una preferenza determinata sia come causa che come effetto della loro predilezione per l'endecasillabo, che Catullo usò per molti fini, ma difficilmente con lo scopo di esprimere le profonde implicazioni emozionali o di indagare il suo personale sentimento⁷⁶⁰. Dall'analisi del *liber* ho rilevato, pertanto, che Landino si fa imitatore sia del Catullo più epigrammatico, in particolare nella prima redazione di *Xandra*, sia, e soprattutto, di quello più elegiaco, il Catullo del c. 8, del c.76 e dei *carmina docta*. Infatti basta pensare, come esempio, ai carmi dedicati a Gnonia, una graziosa ragazza che ha solo un difetto: un nome orribile; dimostrazione della mescolanza dell'argomento amoroso con lo stile epigrammatico.

Questa oscillazione di Landino tra epigramma ed elegia corrisponde ad una tendenza comune nella poesia latina del Quattrocento, come rilevato da Christoph Pieper⁷⁶¹, proprio per la mancanza di un'antica definizione del genere e per la vastità della produzione epigrammatica durante il Medio Evo, che portò a una vastità di toni e contenuti che sembra avere giusto una cosa in comune: l'attitudine di una poesia apparentemente spontanea che non vuole entrare in comparazione con i *genera graviora*, specialmente con l'epica⁷⁶². La *Xandra* di Landino è stata classificata dalle letterature italiane del quindicesimo secolo come «the starting point of collections of love-elegies in Neo-Latin poetry»⁷⁶³, ma secondo Pieper, come ho poc'anzi rilevato, le due edizioni dell'opera presentano rilevanti differenze in forma e contenuto che mettono in discussione questa definizione. Landino stesso parla di *elegia* ed *epigramma* e si intende che non appartengono alla stessa categoria: l'elegia per lui rappresenta un genere poetico, mentre l'epigramma è visto come un possibile argomento di questo genere elegiaco ed è posto al livello degli *amatoria* e dei *convivia*⁷⁶⁴. Nei versi di Orazio l'accento è chiaramente posto sull'idea originaria dell'epigramma, l'iscrizione su un oggetto rituale in cui si lodano gli dèi per il loro aiuto; invece non sono menzionati

⁷⁶⁰ Gaisser, cit., pag. 217. «Even if it is obvious that most of the epigrammatic poetry of all times has never been composed *stans pede in uno* but with lots of rhetorical subtlety, the presentation of the texts as quickly written *nugae*, seem to be one important aspect of a definition of the genre».

⁷⁶¹ Cfr. C. Pieper, cit., pag. 165.

⁷⁶² *Ibidem*, pagg. 165-166.

⁷⁶³ *Ibidem*, pag. 167.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, pag. 172. Pieper riporta gli appunti di un famoso studente di Landino, Bartolomeo della Fonte, a proposito dei vv. 75-78 dell'*Ars poetica* di Orazio relativi all'elegia, commentati da Landino così: «nunc de elegia dicit [quam e verbo greco descendit *add. in marg.*] que significat sermonem que habeat misericordiam: est versus constans ex exametro et pentametro. [...] sequentibus autem temporibus etiam concessum est: ut res lete eodem carmine scriberentur: quemadmodum sunt res minores: ut res amatorie: epigrammata et his similia et convivia», pagg. 171-172.

per nulla gli amori e i banchetti che troviamo in Landino. Secondo Pieper il commento di Perotti a Marziale⁷⁶⁵ è utile per comprendere il fatto che nel Quattrocento il termine epigramma era usato nel senso di «epigramma ironico» e i carmi di *Xandra*, in cui si trovano spesso citazioni o allusioni dal testo di Marziale, mostrano che la tradizione satirica dell'epigramma era ovviamente ben conosciuta da Landino, come rivelano i componimenti più brevi contenuti nell'opera. Il fatto che Landino abbia tanto modificato il disegno iniziale della sua opera, omettendo l'impronta prettamente epigrammatica nella seconda redazione, rivela il cambiamento di poetica, come palesa il primo carme del secondo libro:

Publica si quando cessant tibi munera et audes
instaurare brevi seria longa ioco,
ne pudeat nostros percurrere, Petre, libellos⁷⁶⁶.

Xandra non deve più essere una collezione poetica di diverse cose, ma nei suoi primi due libri è principalmente un *canzoniere* dell'amore elegiaco e si sviluppa sempre più in un testo ufficiale in lode ai Medici come patroni di Firenze, la nuova Roma. Così che i testi umoristici sono inseriti come «little isle of relaxation», ma non sono più il centro di interesse⁷⁶⁷. Landino decide di sacrificare il suo tema originale, l'amore per *Xandra*, sull'altare della politica, come appare nel terzo libro, che secondo Pieper è il vero portatore di poetica, dato che il poeta vuole presentare se stesso come meritevole di partecipare al rinnovamento culturale della città proposto dai Medici⁷⁶⁸. Infatti quando nella lettura di Orazio Landino definisce *res minores* l'amore, gli epigrammi e i banchetti, li ritiene l'appropriata materia per i carmi elegiaci, che sono presenti nei primi due libri della *Xandra*, ma che presentano solo una prima forma di poesia, quella vera sarà presentata nel terzo libro⁷⁶⁹. Il fatto stesso che intitoli la sua opera non *Elegiarum libri*, ma con il nome della donna amata in entrambe le versioni mostra che Landino non segue i modelli classici ma Enea Silvio Piccolomini e Giovanni Marrasio, che sono i suoi principali modelli per mescolare il genere elegiaco ed epigrammatico in un *genus mixtum*⁷⁷⁰.

⁷⁶⁵ Cfr. Pieper, cit., pag. 173-174, nello specifico Niccolò Perotti, «Vita Martialis» in Id., *Cornu Copiae*, eds. J.-L. Charlet-M. Furno, 8 vols. (Sassoferrato: Istituto Internazionale di Studi Pierini, 1989-2001), I, 18.

⁷⁶⁶ X. II, 1, 5-7.

⁷⁶⁷ Pieper, cit., pag. 186-187.

⁷⁶⁸ Pertanto gli *epigrammata* satirici sono inappropriati e devono essere messi da parte come la donna amata, infatti gli unici epigrammi che si trovano nel terzo libro sono gli *epitaphia* a Dante, Petrarca e Carlo Marsuppini, il più rappresentativo esponente del glorioso passato culturale di Firenze, *ibidem*, pag. 188.

⁷⁶⁹ *Ibidem*: «If on the textual level, the love for the woman is replaced by love for one's own city, this corresponds on the extra-textual level to the aim of the author to model himself as a purified character who is now ready for the new tasks in the service of Florence».

⁷⁷⁰ Pieper, cit., nota 57, pag. 187.

Mi sembra comunque che anche nella pianificazione strutturale della sua opera Landino volesse seguire il *liber* di Catullo, poiché i suoi carmi sono dedicati o all'amore per Xandra o ad amici e/o protettori o hanno intento parodico, con l'effetto di sembrare una esercitazione poetica del *ludus* dissacratorio catulliano. Alcuni di essi, però, si declinano in una riflessione moralistica sulla condizione umana, come stimolo per un'analisi personale e dietro questa tendenza mi pare che emerga il modello ciceroniano e petrarchesco. Quello che ho rilevato è che nella sua opera Landino opta in alcuni casi per l'imitazione di specifici carmi catulliani, in altri mescola più carmi insieme; sicuramente però in ogni lirica adotta lo stile di Catullo con lo stesso obiettivo di enfatizzare il concetto espresso oppure come esercizio letterario.

Senza dubbio lo stilema catulliano più ricorrente in Landino è la ripetizione, in particolare quella con parallelismo interno al verso: e.g. X. I, 5 *quae vitae causa est, quae mihi causa necis* (dove Landino rispetta, come Catullo, la stessa successione lessicale al termine in anafora, e varia rispetto al modello poiché inserisce un'ulteriore anafora, tale da creare una sorta di intreccio: pronomi in anafora-sostantivo-sostantivo in anafora-verbo); I, 24, 21 *quotiens Paphon, quotiens sua regna Cythera*, 32 *praetulerat coelo praetuleratque Iovi*, 88 *nostras laudes, nostraque facta cane* (con l'aggiunta del verbo in posizione excipitaria); X. II, 23, 58 *candidulam frontem candidulamque genam*; II, 25, 15 *Hem cui desertus querar? Hem quae numina poscam?*⁷⁷¹; X. III, 6, 3 *varios casus semper variosque reflexus*⁷⁷²; X. III, 7, 100 *quid coelum, quid mare*; X. III, 15, 33 *vera canam et verae referam* con poliptoto, 35 *Testis erit populus, testis mihi*, 43 *Magnus erat Caesar, sed magnus Caesar in armis*; X. III, 16, 37-38 *Adde et tot merita in patriam, tot maxima facta / adde et*, questa anafora in parallelismo è particolarmente significativa perché aggiunge la ripetizione della formula *adde et* in *incipit* dei due versi successivi, così che viene marcato l'innumerabile quantità di azioni virtuose della casata degli Acciaiuoli; una variazione rispetto al modello in X. III, 17, 21-22 dove l'anafora in parallelismo sfocia nel verso successivo ponendo in clausola, a legame tra i due versi, il verbo: *celebres vates celebresque venirent / rhetores*, 34 *quaeque notanda domi quaeque notanda foris*, e con inversione di un termine in 165 *Reddite iam dulces apibus, iam reddite favos*.

Nel corso della mia indagine ho scelto tutti quei componimenti che risultano maggiormente ispirati al poeta veronese, sia per ricorsi lessicali e tematici sia stilistici.

⁷⁷¹ Significativa l'anafora in poliptoto del pronome relativo.

⁷⁷² Espressione simile con *variatio* del secondo sostantivo, al fine di creare una maggiore corrispondenza fonica attraverso un'accentuata consonanza in X. III, 17, 63 *varios fluxus variosque reflexus*.

3.2.a. I componenti di dedica

Prendendo in esame la prima redazione della *Xandra*, Landino la completò tra il 1443 e il 1444 e la inviò all'amico Leon Battista Alberti:

X. I, 13

Ibis, sed tremulo **libelle** gressu,
nam cursus **pedibus malis** negatur;
verum ibis tamen et meum Leonem
Baptistam, Aonidum decus sororum,
antiqua Aeneadum videbis urbe. 5

Quid stas? Quid trepidas, **libelle** inepte?
Cur non sumis iter? Timesne tanti
forsan iudicium viri subire?
Nil est quod timeas. Legit poetas
doctos ille libens salesque laudat 10
leves et placidos probat lepores;
sed nec **raucidulos** malosque vates,
quamvis **molliculi** nihil bonique
candoris teneant, fugit severus:
laudat, si quid inest tamen modeste 15
laudandum, reliquum nec usque mordens
coram carpit opus, bonusque amice
secreta monet **aure nigriora**⁷⁷³,
quae tolli deceant simulque verti
albis carmina versibus. Suumque 20
non hunc grande **sophos** decensque lusus,
quamquam utroque valet nimis diserte,
non Alberta domus facit superbum:
cunctis est facilis, gravisque nulli.
Hic te, parve liber, sinu benigno 25
laetus suscipiet, suisque ponet
libris **hospitulum**. Sed, heus, **libelle**,
audin, nequitiae tuae memento!

⁷⁷³ Hor. *Saturae*, II, 8, 78.

Quare si sapiēs **severiores**,
 quos ille ingenuo pios pudore 30
 multos composuit, relinque libros,
 et te Passeris illius querelis,
 doctis sive Canis iocis Hiberi,
 argutae lepidaeque sive Muscae
extremum comitem dabis: superque est 35
 istis si potes ultimus sedere.
 (C. Landino, *Xandra*, I, 13)

I tre libri di *Xandra* contengono componimenti prevalentemente in distici elegiaci⁷⁷⁴, proprio per il preponderante tono elegiaco che il Landino ha voluto loro conferire⁷⁷⁵, ad eccezione del primo libro che presenta quattro componimenti in strofa saffica e due in endecasillabi, I, 13; I, 26⁷⁷⁶, a prova del carattere giovanile di questa prima redazione. Questi endecasillabi, sebbene non siano stati i primi del Rinascimento, costituiscono tuttavia una interessante novità e il loro uso nel carme iniziale della redazione originaria rappresenta una prova dell'affinità con Catullo, nonché del gusto imitativo da parte degli umanisti espresso tramite i numerosi riferimenti a Orazio o alla forma dell'annuncio proposta da Marziale. Insomma, Landino come i suoi illustri modelli inizia la sua opera con un carme dedicatorio in cui il libro personificato è ammonito e inviato a un destinatario.

Gli endecasillabi di Landino sembrano modellati soprattutto sugli epigrammi I, 3 e III, 5 di Marziale, per le numerose riprese lessicali, ma traspare anche l'influenza dell'epistola I, 20 di Orazio: dei due poeti latini egli prende il dialogo con il libro stesso⁷⁷⁷, ma con una differenza non irrilevante dal punto di vista contenutistico: infatti se il libro di Orazio non vede l'ora di uscire dalla bottega del libraio per mostrarsi al mondo, *odisti clavis et grata sigilla pudico*, v. 3, e quello di Marziale viene esortato dal suo autore a lasciare le *Argiletanas tabernas*, I, 3, 1, per aspirare alle stelle, I, 3, 8 *missus in astra* e 11 *cupis volitare per auras*, o per essere accolto da un solo padrone, III, 5, 2-3 *an satis unus erit? / Unus erit ... satis*, il libro di Landino è timoroso, non osa intraprendere il viaggio che lo porterà all'illustre Leon Battista Alberti.

⁷⁷⁴ Gli altri metri dell'opera sono gli esametri in I, 7; III, 16; *er*48 e la strofa saffica in I, 22; I, 25; I, 27; I, 30.

⁷⁷⁵ Per approfondire il tono elegiaco dell'opera si veda N. Tonelli, «Landino: la *Xandra* e il codice elegiaco», *Giornale storico della letteratura italiana*, 179, 2002, pagg. 192-211.

⁷⁷⁶ X. I, 26 è un παρακλαυσίθυρον liberamente modellato su Orazio, *Odi*, I, 25.

⁷⁷⁷ Rispetto al modello catulliano del c. I in cui Catullo si rivolge direttamente al suo destinatario, Cornelio Nepote. Si vedano anche di Marziale I 70, II 1, III 2, 4 e 5, IV 86 e 89, VI 85, VII 84 e 97, VIII 1 e 72, IX, 99, X 104, XI 1, XII 2.

Infatti, a differenza dei libri di Orazio e Marziale, che vanno di fretta, quello di Landino zoppica a causa di *pedibus malis*⁷⁷⁸ (v. 2), probabilmente un'allusione all'uso stesso dell'endecasillabo, visto il gioco di parole sui «piedi» come misura metrica o un riferimento di modestia per la difficoltà di riprendere la poesia in endecasillabi⁷⁷⁹. Questa espressione ricorre in Catullo, c. 14, 22 *malum pedem*⁷⁸⁰, dove Catullo attacca con tono dispregiativo i *libelli* di quei *pessimi poetae* che osano uscire dalle botteghe dei librai e finire nelle mani di malcapitati, come sgradito dono da parte di amici quali Calvo che non dovrebbero incorrere in tali, fatali errori. Sicché, in Catullo *malum pedem* allude sia alla metrica pessima, e quindi alla poesia stessa, di queste opere, nonché metaforicamente alla cattiva idea di lasciare il libraio, perciò non in riferimento alla sua poesia ma a quella dei poetastri della sua epoca. E certamente Catullo ha ispirato Landino per l'adozione di questa *callida iunctura*, ma viene da chiedersi il motivo per cui egli si differenzi dai suoi modelli classici che alludono ai propri *libelli* come a opere ben pronte alla pubblicazione⁷⁸¹, preferendo professare un atto di umiltà verso il destinatario della sua opera. Umiltà che ho riscontrato anche in X. I, 33, 2 *claude libelle*, dove Landino dichiara apertamente che il suo libro rischia di non ricevere né l'approvazione divina né quella del suo mecenate e pertanto rischia di finire in un negozio di spezie come cono di carta per il pepe o bruciato, come esplica l'allusione a Vulcano⁷⁸². Certamente in più punti del carme X. I, 13 Landino loda l'Alberti e ne teme il giudizio, come si può notare dalle incalzanti interrogative dei vv. 6-8, *Quid stas? Quid trepidas, libelle inepte? Cur non sumis iter? Timesne tanti forsitan iudicium viri subire?*⁷⁸³, in cui trapela dietro all'esortazione del poeta al suo libretto il reale timore dell'autore stesso di non essere all'altezza di un così esperto lettore e giudice, seppur benigno, di tante opere letterarie⁷⁸⁴. Tuttavia, Landino sembra mostrare nello stesso tempo il desiderio di una sorta di revisione della sua opera da parte dell'Alberti, *secreta monet aure nigriora, / quae tolli deceant simulque verti / albis carmina versibus*, 18-20, che forse avverrà o è già avvenuta. Dietro a questa professione di umiltà mi pare

⁷⁷⁸ Cfr. Gaisser, cit., nota 77, pag. 385. Per il libro che va di fretta si veda Mart. I, 3, 11; III, 5, 1; VIII, 72, 3. Il libro di Landino è caratterizzato come *claudus* anche in altre personificazioni, e. g. X. I, 32, 4 (*versus claudi*) e X. I, 33, 2 *claude libelle*. Inoltre si vedrà *infra* anche l'uso in X. I, 11, 2 *claudatur*; X. III, 2, 1 *claudio gressu*.

⁷⁷⁹ Gaisser, cit., pag. 216.

⁷⁸⁰ Il gioco di parole del «piede claudicante» ricorre anche in Cat. c. 36, 7 *tardipedi deo*, verso richiamato da X. I, 33, 11 *claudio Veneris sua sacra marito*.

⁷⁸¹ Cfr. Cat. c. 1, 1-2 *lepidum novum libellum / arido modo pumice exolitum*; Hor. *Epist.* I, 20 2 *liber, ... pumice mundus*; o quasi pronto come il libro di Marziale nel verso di ispirazione catulliana di *Epigr.* VIII, 72, 1-2: *Nondum murice cultus asperoque / morsu pumicis aridi politus*.

⁷⁸² Cfr. *infra* X. I, 33.

⁷⁸³ Queste interrogative incalzanti sono frequenti in Catullo, e. g. c. 8, 15-18, c. 12, 6 (carme imitato da Landino per la presenza anche dell'aggettivo *inepte*, presente in X. I, 13, 6 e il lessico neoterico, come vedremo in seguito); c. 76, 10-11, c. 88, 1-4; ma certamente influente su Landino può essere stata anche l'epistola I, 20 di Orazio, vv. 6-7 *Quid miser egi? / quid volui?*, in cui però Orazio finge una reazione sconsolata del suo libro di fronte a un possibile insuccesso editoriale. Quindi questo stilema adottato da Landino ha senz'altro subito influenze classiche, poiché esprime lo sfogo dell'animo, di fronte a situazioni di sconforto o di incredulità, per cui le interrogazioni vengono rivolte o a se stessi o al poeta da parte di qualcuno, in entrambi i casi con lo scopo di attivare una reazione.

⁷⁸⁴ Prassi di esperto e severo critico letterario che emerge nei vv. 9-20.

che si celi il modello dantesco: come Dante dubita davanti al suo maestro e guida, Virgilio, di essere meritevole di intraprendere un così arduo cammino, «Ma io perché venirvi? O chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede»⁷⁸⁵, così il *libellus* sa che gli è negato il percorso per il suo *tremulo gressu*. E allo stesso modo Virgilio esorta Dante a prendere coraggio «Dunque: che è? Perché, perché restai? / Perché tanta viltà nel core allette? / Perché ardire e franchezza non hai [...]?»⁷⁸⁶, come Landino fa con il suo libro e come Dante ha tre donne benedette che pregano per lui, così Landino può contare su un amico *Aonidum decus sororum*⁷⁸⁷ (v. 4), che lo accoglierà lieto nel suo petto *te, parve liber, sinu benigno / laetus suscipiet, 25-26*⁷⁸⁸. Per questo l'esortazione dei versi 27-28 *heus, libelle, / audin, nequitiae tuae memento!* sembra evocare attraverso la parola *nequitia* la «viltà nel core» di dantesca memoria.

Dal punto di vista lessicale diversi sono i prestiti dagli epigrammi di Marziale succitati: *ibis* dei vv. 1 e 3 richiama il v. 8 dell' *ep. I, 3 ibis ab excusso missus in astra sago*⁷⁸⁹; l'invocazione *parve liber* di X. I, 13, 25 evoca il v. 2 dell' *ep. I, 3*⁷⁹⁰, che diventa in Marziale *lascive* al v. 11 al contrario dell' *inepte* di Landino, v. 6, di influenza catulliana. Inoltre di particolare interesse risulta il v. 21 di Landino che usa *grande sophos* e *lusus*, stessi termini dell' *Ep. I 3, 7 e 10*, nonché di VI 48 di Marziale, dove sembra equivalere ad un'espressione di giubilo come «Bravo!»: in entrambi i casi l'espressione di matrice greca e il sostantivo di catulliana memoria sono riferiti all'opera letteraria che accoglie in sé le due complementari e «nuove» (per citare la *novitas* neoterica) caratteristiche di *sapientia* e di leggerezza arguta, solo che nel caso di Marziale sono riferiti al suo *liber*, mentre nel caso di Landino all' *opus* di Leon Battista Alberti; quindi in quest'ultimo assumono un valore encomiastico. Ciò non esclude che Landino attribuisse lo stesso carattere anche alla sua opera, come

⁷⁸⁵ Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, I, 31-33.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, vv. 121-123.

⁷⁸⁷ L'apposizione di lode incentrata sul sostantivo *decus*, riferita a Leon Battista Alberti, assume certamente un tono aulico di solennità, come lo dimostrano i contesti in cui lo stesso Catullo usa il sostantivo: nel pianto di Attis, nel c. 63, 64 *ego eram decus olei*; in contesti mitici nel c. 64, 78 *decus innuptarum* (in riferimento alle vergini ateniesi date in sacrificio al Minotauro), 323 *O decus eximium magnis virtutibus augens*, invocazione celebrativa di Peleo; ma ci sembra più vicino al Landino la scelta di Orazio, che nei suoi *carmina* usa *decus* proprio come apposizione elogiativa, spesso associata a Mecenate: cfr. *Carmina* II, 17, 4 *Maecenas, mearum / grande decus columenque rerum*, C. III, 16, 20 *Maecenas, equitum decus*, o in riferimento a Diana nel *carmen saeculare*, 2 *lucidum caeli decus*.

⁷⁸⁸ Immagine che sembra plasmata sul verso di Marziale *Epigr. III, 5, 7-8 Est illi coniunx, quae te manibusque sinuque / excipiet*, visto che il contesto è lo stesso.

⁷⁸⁹ Questa immagine evoca inevitabilmente l'ultima metamorfosi, del poeta in stella, con cui si conclude l'opera ovidiana: *Metamorphoseon libri XV, XV, 875-876*. Del resto la stessa esortazione di Marziale rivolta al suo *parve liber* a lasciare la bottega del librario racchiude l'idea del valore eternizzante della poesia, concezione tanto diffusa nei poeti augustei, ma anche nello stesso Catullo, c. 1, 11 *plus uno maneat perenne saeclo*. Così come il v. 12 di Mart. *Ep. I, 3 cupis volitare per auras*, rievoca l'immagine del poeta cigno di oraziana memoria, cfr. C. II, 20, 1-16, in cui il poeta *biformis vates* si trasforma in cigno per volare ovunque, senza confini, metafora del potere della parola poetica, o nel C. IV, 2, 1-32, dove accanto all'elogio di Pindaro-cigno, appare l'affermazione da parte di Orazio del proprio metodo poetico, dell' *apis Matinae*, 27, che *operosa* attraverso una grande fatica *per laborem*, 29, crea *carmina*, espressione dell'attenzione alla realtà quotidiana di un poeta che *parvus*, 31, vuole che la sua poesia sia voce dell'*aurea mediocritas*.

⁷⁹⁰ Ma ricorre anche nell'altro epigramma affine per tema: Mart. *Ep. III, 5, 2*.

si evince dai versi 9-20, in cui il poeta fiorentino si sofferma a ritrarre l'operato oculato dell'Alberti, che non tralascia nessuna opera poetica tra i suoi interessi e anzi loda i *sales* e i *leves et placidos lepores* o il *molliculi bonique candoris* che non possiedono i *raucidos malosque vates*⁷⁹¹. Da questo uso del lessico prettamente neoterico ho rilevato che Landino desidera collocare se stesso in questa esercitazione poetica catulliana, e sperimentarne le forme e lo stile⁷⁹². Lo stesso Alberti ama confrontarsi con queste opere, leggerle, correggerle e crearne a sua volta, ulteriore testimonianza del gusto emulativo dei nostri umanisti di gareggiare col modello catulliano. La revisione che Alberti realizza sulle opere che riceve è espressa nei versi 19-20 *secreta monet aure nigrora, / quae tolli deceant simulque verti / albis carmina versibus*: il contrasto tra i due aggettivi, bianco e nero, è presente in Catullo nel celebre carme riferito a Cesare, c. 93, 2 *nec scire utrum sis albus an ater homo* dove acquisisce una connotazione prevalentemente morale, equivalente a *bonus an malus*⁷⁹³. Landino sostituisce *ater* con *niger*⁷⁹⁴ probabilmente con un duplice intento: da una parte *niger* allude alla scrittura su carta con inchiostro nero, dall'altra assume il senso metaforico di componimenti fatti male, da correggere e volgere in bianchi versi. L'aggettivo *albus* si impregna di un significato prettamente metaforico indicando la purezza metrica, stilistica, a cui l'autore aspira tramite l'intervento correttivo dell'Alberti⁷⁹⁵. Un uso metaforico dei due aggettivi come ha fatto Catullo nel suo c. 93.

Il carme si conclude con la ricezione del libro da parte dell'Alberti, vv. 25-36, e con l'esortazione al *parvus liber* a lasciare la bottega del librario, come riscontriamo in Orazio, *ep.* I, 20,

⁷⁹¹ I due diminutivi hanno valore diverso: *molliculus* carica l'aggettivo di un valore simile a *libellus*, per indicarne la poca importanza e la materia non solenne, invece *raucidulus* assume un tono dispregiativo. In questo verso Landino sembra alludere al c. 16 di Catullo, dato che ricorrono i termini *molliculus*, *sal*, *lepos*, però non attribuisce tali caratteristiche alla sua poesia, o forse non osa, e ne allude indirettamente citando le opere di altri *rauciduli et mali vates* che non le possiedono affatto. Del resto anche Catullo ha ripetutamente criticato le opere dei poetastri della sua epoca, tanto apprezzati e letti, pur non possedendo né *salem* né *leporem*.

⁷⁹² Si noti come l'antitesi tra gli autori di opere dotte e i poeti di *lepidi libelli* sia espressa da Catullo stesso nel c. 1 nel mostrare la differenza che intercorre tra l'opera dell'amico Cornelio, *unus Italarum*, e lui stesso.

⁷⁹³ Cfr. Porfirione a Orazio, *Epl.* II, 2, 189 *voltu mutabilis, albus et ater*, espressione proverbiale e chiara ripresa catulliana, o Cic. *Phil.* II, 41 *vide quam te amarit is qui albus aterne fuerit ignoras*, o ancora Apuleio sulla scia di Catullo *Apol.* 16 *albus an ater esses ignoravi*. Un significato erotico viene assegnato all'espressione da S. Posch, «Albus an ater homo», *Serta phil. Aenipontana*, III, 1979, pagg. 319-331.

⁷⁹⁴ In Orazio ricorre il binomio *niger / albus* in *Sat.* II, 4, 74 in riferimento al sale bianco e nero; in Virgilio la stessa opposizione è in riferimento al bestiame in *Aen.* III, 120, e in *ecl.* II, 18 e tendenzialmente l'aggettivo *albus* viene usato in riferimento ad animali o piante o fenomeni naturali o al corpo umano, soprattutto bianchi sono i capelli. Tranne in *Ecl.* II, 16 dove troviamo l'accezione morale degli aggettivi *niger* e *candidus* in riferimento il primo a Menalca e il secondo ad Alexi *quamvis ille niger, quamvis tu candidus esse?* Metafora morale accresciuta nei due versi successivi: *o formose puer, nimium ne crede colori: / alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*, dove il canto disperato d'amore del pastore Coridone innamorato del *formosum Alexin* vuole enfatizzare l'inconsistenza dell'apparenza. In Marziale notiamo il ricorso al binomio aggettivale in *Ep.* X, 3, 9-10 *Procul a libellis nigra sit meis fama, / quos rimor alba gemmeus vehit pinna*, dove il poeta si augura che una nera fama sia lontana dai suoi libretti; in Properzio, *Elegiae*, III, 4, 24 l'esortazione all'amore ricorda che la bianca vecchiaia si spargerà presto sui neri capelli *sparserit et nigras alba senecta comas*. Del resto è frequente nella letteratura latina l'associazione dei due aggettivi soprattutto per esprimere la vecchiaia (appunto il bianco che si sparge sui neri capelli) o la morte (e.g. Properzio, *Elegiae*, IV, 11, 2 *ianua nigra*).

⁷⁹⁵ Il passaggio ricorda anche i versi dell'*Ars poetica* di Orazio in cui il poeta elogia il criterio giusto e onorato di Quintilio quando giudica le opere straniere: vv. 438-452, in particolare vv. 445-450.

5-6 *Fuge quo descendere gestis; / non erit emisso reditus tibi*, ma diverse sono anche le allusioni catulliane: nel *si sapiet*⁷⁹⁶ del verso 29 ritroviamo il Catullo del c. 35, 7, carne dove il poeta si rivolge al suo *papyrus* perché vada dall'amico Cecilio a cui è rivolta l'esortazione a raggiungerlo: *Quare, si sapiet, viam vorabit*, e proprio per questa associazione forse Landino ne subisce maggiormente l'influenza. Inoltre, nell'ammonimento del poeta a lasciare i libri troppo severi (*severiores*) riscontro i *rumoresque senum severiorum* del c. 5 di cui Catullo esortava la sua Lesbia a non curarsi. Vi è lo stesso comparativo intensivo che Landino attribuisce ai libri troppo severi e *pios* che Alberti ha composto con *ingenuo pudore* e che sono ben lontani dai versi lascivi e faceti di cui invece è ricco il suo *libellus* e che lo stesso Alberti non ha disprezzato di comporre. Così il poeta toscano esprime la sua poetica alla maniera catulliana-neoterica distanziandosi da un'opera troppo seria; come Catullo anch'egli esprime il suo *carpe diem* all'amata, nel vivere l'amore noncuranti delle convenzioni moralistiche sociali.

Landino professa questa poetica proprio nei versi finali del componimento, quando annuncia il carattere del suo libro e nello stesso tempo porge omaggio all'Alberti nominando i suoi scritti faceti: il suo *Passer*, sfortunatamente perduto (suona di carattere leggero come un'imitazione del carne 3); il *Canis*⁷⁹⁷ è un encomio del suo cane, ispirato a Teodoro di Gaza; la *Musca*, uno svago alla maniera di Luciano, dedicato al Landino⁷⁹⁸. Nello stesso tempo, nel citare le opere *lepidae* dell'amico, Landino sembra indicare i modelli a cui Alberti e lui stesso si ispirano, ovvero Catullo, Marziale e Luciano e quindi esprime lo spirito imitativo umanistico.

Il passaggio richiama anche e rimoderna la dedica di Marziale al bibliotecario di Domiziano:

Sexte, Palatinae cultor facunde Mineruae,
 ingenio frueris qui propiore dei
 —nam tibi nascentes domini cognoscere curas
 et secreta ducis pectora nosse licet—:
sit locus et nostris aliqua tibi parte libellis, 5
 qua Pedo, qua Marsus quaque Catullus erit.
 Ad Capitolini caelestia carmina belli
 grande cothurnati pone Maronis opus.
 (Mart. V, 5)

⁷⁹⁶ La *iunctura* riporta alla mente anche il *sapias* oraziano dell'ode a Leuconoe I, 11, 6, nonché il *sapisti* di Marziale III 2, 6, anch'esso diretto al suo *liber*.

⁷⁹⁷ *Canis Hiberi* è anche allusione all'epigramma di Marziale, nativo di Bilbilis in Spagna, cfr. *Cristoforo Landino, Poems*, cit., nota 34, pag. 330.

⁷⁹⁸ Gaisser, cit., pag. 216. Leon Battista Alberti e Guarino da Verona tradussero in latino dal greco *L'elogio della mosca* di Luciano: cfr. Margarethe Billerbeck-Christian Zubler, *Das Lob der Fliege von Lukian bis L. B. Alberti*, Bern, 2000.

Qui Marziale chiede che il suo libro sia posto accanto a quelli di Pedo, Marsus⁷⁹⁹ e Catullo nella libreria imperiale; Virgilio deve essere riposto negli scaffali dedicati alla grande epica di Domiziano⁸⁰⁰. Landino ha semplificato lo schema sociale e letterario di Marziale, sostituendo il criterio di gravità legato alla gerarchia dei generi letterari con un confronto diretto tra lui stesso e Alberti. Ma i poeti citati da Marziale (Catullo, Virgilio e gli altri) rimangono una presenza nel componimento di Landino, aumentando i complimenti ad Alberti, la cui versatilità sembra rafforzata dall'implicita comparazione e conferendo a Landino un posto nella genealogia dei poeti in quanto discendente di Catullo e Marziale. Infatti Landino è interessato all'intera stirpe di poeti inaugurata da Catullo e particolarmente a Properzio⁸⁰¹. Anche Orazio nella sua epistola I, 20 parla di una biblioteca in cui il suo libro potrà finire, ma l'immagine è diversa rispetto a quella di Marziale o di Landino, poiché si percepisce la critica oraziana a un pubblico che non è capace di apprezzare il suo libro e lo lascerà presto ammuffire dimenticato in una biblioteca, quando passerà di moda (in una Roma tanto suggestionabile dalle mode) e sarà superato da qualche nuova uscita editoriale: *carus eris Romae donec te deserat aetas; / [...] aut tineas pasces taciturnus inertis*. Nel verso conclusivo del carme *superque est / istis si potes ultimus sedere* riscontriamo un'influenza dantesca nella professione di umiltà del poeta posto in una così illustre schiera di insigni uomini, come si può vedere in *Convivio*, I, 1, 10: «E io, adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che a lor cade».

Dal punto di vista stilistico il componimento presenta numerosi stilemi catulliani: le frequenti ripetizioni adottate da Landino acquisiscono la stessa funzione che abbiamo riscontrato in Catullo di enfatizzare un concetto, infatti *ibis*, vv. 1 e 3, *quid*, v. 6, *libelle*, vv. 1, 6, 27 mettono in risalto la prossima uscita del libro dalla bottega del libraio e l'inquietudine di non essere apprezzato. Nello stesso tempo il diminutivo *libellus* è un evidente richiamo al c. 1 di Catullo, senza dimenticarsi che anche Marziale definisce con lo stesso appellativo i suoi libri. Inoltre notiamo la ripetizione delle congiunzioni *non*, vv. 21 e 23 e *sive* vv. 33-34, la prima per marcare la grandezza di Alberti attraverso una litote e la seconda per l'enumerazione, stilema caro a Catullo, come si può riscontrare nel c. 11. La ripetizione di *nil / nihil*, vv. 9 e 13, rientra nella funzione dell'esortazione del Landino al libro a non temere la sua diffusione. Poi segnaliamo i poliptoti *timesne ... timeas* dei versi 7 e 9; *laudat ... laudat ... laudandum* dei versi 10, 15 e 16; *liber ... libris ... libelle ... libros* dei versi 25, 27, 31 che pongono l'attenzione sul concetto chiave del carme: il libro non deve essere

⁷⁹⁹ Domitius Marsus fu un epigrammista di epoca augustea, mentre Albinovanus Pedo visse nella successiva generazione; sebbene Marziale lo citi come scrittore di brevi componimenti, sopravvivono di lui solo frammenti di poesia epica. Per i frammenti di entrambi si veda W. Morel (ed.), *Fragmenta poetarum latinorum* (Stoccarda, 1975²).

⁸⁰⁰ Domiziano apparentemente scrisse un poema epico sulla battaglia del Capitolino nel 69 d.C.: *Capitolini caelestia carmina belli* (Mart. V, 5, 7).

⁸⁰¹ Gaisser, cit., pag. 216.

timoroso perché Alberti loda le opere che hanno meriti. La *geminatio* della sillaba iniziale nel v. 26 *suscipiet, suisque* marca l'accoglienza affettuosa che riceverà il libro. Anche l'omoteleuto dei versi 4-5 *Aonidum ... sororum ... / Aeneadum* accentra l'elogio dell'Alberti in una dimensione mitica e la scelta di parole prevalentemente plurisillabiche⁸⁰² rallenta il ritmo dei due versi conferendo loro una certa solennità. A questo proposito rilevo che Landino, come Catullo, ha adottato parole monosillabiche o bisillabiche raramente e solo laddove voleva esprimere il contenuto in modo incalzante: il v. 7 *Cur non sumis iter?* esorta il libro a muoversi, il v. 17 *coram carpit opus* la frequenza con cui Alberti sfoglia, corregge e loda le opere di vario genere che gli capitano tra le mani. Inoltre frequenti come nel *liber* catulliano le allitterazioni: segnalo in particolare i versi 9-14 in cui Landino insiste sulla ripetizione della «l» e della «r» così da accentrare l'attenzione sul verbo *laudare* e sul sostantivo, molto catulliano, *lepores*, ma anche della «d» / «t» per far risaltare *poetas doctos* e *vates*. I versi 16-20 mostrano un'insistenza sulla consonante «r» che sembra rappresentare foneticamente la ricerca minuziosa, il *carpit* del v. 17⁸⁰³, come se Landino volesse rendere l'azione di Alberti nello sfogliare minuziosamente l'opera, come una margherita⁸⁰⁴, per coglierne ogni aspetto più nascosto. Significativo, infine, l'allitterante verso 29 (*quare si sapiens severiores*), dove la ripetizione della «s» e della «r» enfatizza la scelta poetica che Landino declina nei versi successivi.

Oltre alle ripetizioni ho rilevato l'uso della comparazione che acquista particolare rilievo perché i due aggettivi comparativi, *nigriora* quadrisillabico e *severiores* pentasillabico, vanno a costituire una clausola plurisillabica, frequente adozione catulliana, come si è visto *supra*⁸⁰⁵. Anche i diminutivi sono espressione dell'*imitatio* di Catullo: *libelle*, vv. 1, 6, 27, *raucidulos*, v. 12, *molliculi*, v. 13, *hospitulum*, v. 27. Di *libellus* evidenzio 4 occorrenze in Catullo⁸⁰⁶, i diminutivi *raucidulus*⁸⁰⁷ e *hospitulum* non sono presenti in Catullo, né diffusi nella prosa o poesia latina,

⁸⁰² Ricordo in relazione alle clausole plurisillabiche quanto osservato in merito a Cutt, *supra*.

⁸⁰³ Verbo posto ulteriormente in rilievo per l'allitterazione con l'avverbio che lo precede *coram*, gusto pienamente catulliano di creare enfasi attraverso le allitterazioni delle lettere iniziali di parole accostate: e. g. c. 6, 9 *pulvinusque peraeque*, 17 *vocare versu*; c.7, 6 *sacrum sepulcrum*; c. 8, 2 *perisse perditum*; c. 11, 1 *comites Catulli*, 6 *Sagas sagittiferosve*, 17 *vivat valeatque*, 22 *culpa cecidit*, 23 *praetereunte postquam*; c. 12, 14 *sudaria Saetaba*, 15 *miserunt mihi muneri* (allitterazione che sembra aver ispirato il successivo verso 29 di Landino, dal momento che il c. 12 di Catullo ha fornito diversi prestiti lessicali al presente carne). Questo tipo di allitterazione risulta molto amata da Landino, come vedremo nell'analisi dei prossimi componimenti.

⁸⁰⁴ Abbiamo usato questo verbo attribuendo all'espressione di Landino la traduzione che Alfonso Traina ha fornito del *carpe diem* oraziano, come l'azione di sfogliare una margherita: «Carpo è, di tutti, il più nuovo e il più espressivo, dicendosi di un movimento lacerante e progressivo tra le parti e il tutto, come sfogliare una margherita o piluccare un grappolo di uva. Il tutto è l'*aetas*, il tempo maligno (*invida*) visto nella continuità della sua fuga: la parte è il *dies*, l'oggi, da spiccare giorno per giorno senza contare sul domani», cfr. *Introduzione a Orazio. Odi ed Epodi*, BUR, 1985, pag. 14.

⁸⁰⁵ Si noti anche la clausola dell'endecasillabo con il genitivo plurale dei sostantivi astratti in *-or, -oris*, v. 4 *decus sororum* e v. 30 *pudore*, come evidenziato da Cutt, cit., pagg. 47-49. L'altro sostantivo astratto presente nel carne è *candoris*, 14, in *incipit* di verso.

⁸⁰⁶ Cat. c. 1, 1, 8; c. 14, 12; c. 55, 4.

⁸⁰⁷ Il ThLL vol. 11.2.2 col. 0145-0320, pag. 236 dice che *raucidulus* è il diminutivo di *raucidus*, attestato in Hier. *Epist.* 40, 2, 1.

quest'ultimo risulta proprio un conio di Landino. Invece *molliculus* è usato da Landino proprio seguendo il modello, poiché in riferimento a versi poetici, esattamente come si riscontra nelle due occorrenze del termine in Cat. c. 16, 4, 8.

Un altro stilema catulliano è il chiasmo del v. 24 *cunctis est facilis, gravisque nulli*, che attraverso l'antitesi degli aggettivi in posizione centrale accresce la creatività compositiva di Alberti.

Dal punto di vista strutturale il componimento segue una composizione a cornice, o abbracciata per citare Bardon⁸⁰⁸: la prima parte, vv. 1-9, in cui l'autore si rivolge al libro, viene ripresa nella parte conclusiva, vv. 25-36, con l'esortazione finale e la professione di poetica da parte del poeta, mentre la parte centrale, vv. 10-24 è incentrata sulla lode del destinatario.

Prendendo in considerazione, inoltre, la posizione degli aggettivi e dei relativi sostantivi, analisi svolta da Ross in riferimento all'esametro e al distico⁸⁰⁹, ho potuto rilevare che Landino anche nell'endecasillabo utilizza ad esempio l'iperbato dell'aggettivo in *incipit* di verso e del suo sostantivo in *excipit*⁸¹⁰, che sembra caratteristica soprattutto dello stile omerico⁸¹¹, nel v. 5 *antiqua Aeneadum videbis urbe*, conferendo pertanto al verso un maggior afflato epico e amplificando il valore dell'encomio al destinatario.

Per quanto riguarda l'uso catulliano delle congiunzioni⁸¹² Landino utilizza *-que* nella stessa posizione metrica tra il terzo e il quarto piede, la penultima parola del verso sempre bisillabica, uso che Ross ha definito un artificioso manierismo poetico, per nulla colloquiale: v. 10 *salesque laudat*, 12 *malosque vates*, 17 *bonusque amice*, 19 *simulque verti*, 21 *decensque lusus*, 26 *suisque ponet*. La congiunzione *nec* è usata da Landino sia davanti a consonante, v. 12 *nec raucidulos*, sia davanti a vocale, v. 16 *nec usque*⁸¹³.

La seconda edizione di *Xandra*, che circolò a partire dal 1460, iniziava con un componimento in distici elegiaci *ad Petrum Medicem*. Pertanto Landino sostituì gli endecasillabi all'Alberti della prima edizione con distici elegiaci, di sua predilezione. Ciononostante diversi sono i riferimenti al componimento dedicato all'Alberti e a Catullo stesso:

X. I, 1 *Ad Petrum Medicem*

Qui nunc censuram mavult tolerasse legentum

terna olim potuit lustra latere **liber**;

⁸⁰⁸ Si veda *supra*, Bardon, cit.,

⁸⁰⁹ Vedi *supra* Ross, cit., pagg. 132-137.

⁸¹⁰ Mostrerò che questo tipo di iperbato è frequente in tutta l'opera di Landino, anche nei distici elegiaci.

⁸¹¹ Come evidenziato da Conrad, cit., pag. 206.

⁸¹² Ross, cit., pagg. 63-66.

⁸¹³ Vedi *supra* Ross, cit., pagg. 45-46.

namque **pudens, gnarusque sui** sapienter ineptas
in lucem **nugas** noluit ire suas. 5

Nunc tua cum videat geminos per limina fratres
audere in **doctas** saepe redire manus,
ipse etiam Medicis se Maecenatis in aula
sperat honoratum posse tenere locum.

Qui faciam si magna tui clementia suadet 10
tristia ne **docti** iudicis ora tremat,
si **nimum** petulans, **nimum te**, Petre, superbus
effugit obscurae sordida tecta domus?⁸¹⁴

Ergo eat: at turbae morsus si quando malignos
senserit et turpes in sua terga notas⁸¹⁵, 15
heu, cupiet rursus spretas intrare latebras
et semel invisos ultro redire lares;
sed si forte sacro felix se fonte lavabit,
qui fluit e Medica, lucida lympha, petra,
tunc lautus, nigras vertens in candida mendas 20
rumores de se negliget ille malos.

Questo *liber* non è più il *libellus* o il *parvus liber* dell'I, 13, timoroso di farsi conoscere, vuole, invece, sfacciatamente conoscere il mondo, come il *liber* dell'oraziana epistola I, 20. Infatti l'antitesi temporale marcata dal *nunc* (vv. 1, 5) e dall'*olim*, unitamente ai tempi verbali nel presente e nel passato manifesta una variazione di comportamento, come se tra un'edizione e l'altra la revisione del poeta avesse reso degno il libro di essere pubblicato: se inizialmente il libro si sentiva

⁸¹⁴ In questi due versi mi pare riconoscere il concetto espresso da Orazio nell'ode II, 10, 5-8: *Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula*. I motivi di questa implicita allusione sono racchiusi nell'anafora di *nimum*, sul modello dei versi 3 e 23 di Orazio, inoltre i due aggettivi *petulans* e *superbus* evocano il *cautus*, 3, *tutus*, 6, *sobrius*, 8, *animosus*, 21, oraziani, con valore antitetico però, perché il *liber* non ha raggiunto l'*aurea mediocritas*. Infatti proprio l'espressione di Landino *effugit obscurae sordida tecta domus* evoca *tutus caret obsoleti / sordibus tecti*, mentre nei versi 7-8 *Medicis se Maecenatis in aula / sperat honoratum ... locum* ritroviamo l'*invidenda aula* dell'ode II, 10: Landino professa un atteggiamento volto all'eccesso della sua opera, che osa mostrarsi alla corte del principe Mecenate: è *petulans* e *superbus* e non *tutus* e *sobrius*. Il *te* in ablativo riferito a Pietro de' Medici è in relazione con l'aggettivo *superbus* e quindi mi sembra implicare la superbia che il *liber* mostra presentandosi davanti al suo signore. Pertanto Landino attraverso questo sapiente gioco allusivo alla famosa ode oraziana riprende un concetto già espresso nel primo carme dedicatorio all'Alberti, (vv. 6-9), laddove mostrava i timori del libro di essere degno di un così illustre giudice; in X. I, 1, però, il libro osa presentarsi al suo nuovo Mecenate, per questo da *pudens* diventa *petulans* e *superbus* e quindi nega il giusto mezzo oraziano. In questo secondo carme dedicatorio il *liber* acquisisce un nuovo volto, vuole mostrarsi al pubblico e non teme il giudizio, infatti non occorrono più le esortazioni persuasive del poeta a lasciare la bottega del libraio, anzi il *ergo eat* del v. 13 sembra da parte di Landino una quasi forzata concessione, come se non potesse più trattenerlo. Ecco che questo *liber* è più vicino, rispetto al *libellus* del carme I, 13, al *liber* dell'epistola I, 20 di Orazio, perché più sfacciato e smanioso di conoscere il mondo.

⁸¹⁵ *Notae* al plurale ricorre in Orazio e Ovidio nel senso di scritto, lettera.

vergognoso, *pudens*, 3, e conscio di contenere solo cose di poco conto (*gnarus sui ... ineptas nugas*: vv. 3-4), vedendo che gli altri due libri, II e III di *Xandra* hanno già osato passare per mani tanto dotte *geminos fratres audere in doctas saepe redire manus*, 5-6 (da cui si deduce che sono stati apprezzati) prende animo e anzi si mostra al suo nuovo Mecenate con fronte sfacciata e superba (*petulans e superbus*: v. 11), incoraggiato dalla sua grande clemenza (*magna tui clementia suadet / tristia ne docti iudicis ora tremat*: vv. 9-10). Eppure Landino avverte il suo libro delle critiche sprezzanti e beffarde che riceverà (*turbae morsus malignos*: v. 13 e *turpes notas*: v. 14) e che lo indurranno a desiderare ciò che prima disprezzava, ovvero un rifugio sicuro e familiare (*cupiet rursum spretas latebras ... invisos lares*: vv. 15-16). Ma un atto di revisione (*nigras vertens in candida mendas*: v. 19), attuato da Pietro de' Medici, purificatorio come una fonte sacra (*sacro felix se fonte lavabit, ... e Medica ... petra*: vv. 17-18), gli farà riacquistare sicurezza tanto da trascurare il chiacchiericcio insistente dei maligni (*rumores de se negliget ille malos*: v. 20). La struttura del carne è nettamente argomentativa, infatti ogni nucleo tematico è declinato attraverso una congiunzione coordinativa, per lo più in *incipit* di verso, che scandisce i passaggi argomentativi: *namque*, 3, per esplicitare il motivo della reticenza del poeta a pubblicare il libro; *ergo*, 13, dato che il libro vuole uscire dalla bottega del libraio non resta che avvertirlo dei rischi in cui incorrerà; *sed*, 17, se sarà preso dallo scoramento verrà in suo soccorso Pietro de' Medici; *tunc*, 19, ecco che potrà avere una degna veste editoriale.

Pertanto nel componimento sono presenti diversi richiami all'I, 13, come se il poeta volesse implicitamente alludere a un'evoluzione stessa della sua opera: è cambiato destinatario, ma anche veste editoriale, concetto chiaramente palesato con la metafora finale degli ultimi versi. Infatti questo rito purificatorio di dantesca memoria lo renderà *lautus*, purificato da ogni volgarità, frivolezza, mancanze stilistiche, tutte implicite in *nigras mendas*, 19, rendendo i suoi versi *candida*, come avrebbe fatto l'Alberti ricevendo il *libellum* nella sua prima stesura *monet nigriora, / quae tolli deceant simulque verti / albis carmina versibus*, 18-20. Non casualmente Landino sostituisce ora *albus* con *candidus*, per attribuire quel candore proprio di una purificazione.

Nei due carmi è palese un diverso rapporto tra il poeta e il destinatario della sua opera: Landino insiste sulla ripetizione dell'aggettivo *doctus* per rendere omaggio a Pietro de' Medici, *doctas manus*, I, 1, 6 e *docti iudicis*, I, 1, 10, (e data la presenza di *ineptas nugas*⁸¹⁶, 3-4, netta è l'allusione all'antitesi catulliana del c. 1) come nell'I, 13, 7-8, *tanti ... iudicium viri*, ma se nell'I, 13 con lunghe perifrasi il poeta descriveva l'azione di revisione erudita e sagace dell'illustre amico, a

⁸¹⁶ Segnalo che l'aggettivo *ineptus* era presente anche nel componimento I, 13, 6 *libelle inepte*, nella stessa posizione metrica, con la differenza che l'inettitudine del libro espressa nell'I, 13 riguarda la sua insicurezza, mentre nell'I, 1 il termine acquisisce una maggiore sfumatura catulliana essendo riferito a *nugae*, perciò allusivo del carattere lascivo dei componimenti. L'accostamento ossimorico con *sapienter* accresce il carattere giocoso e potremmo aggiungere neoterico del *liber*.

cui affidava il suo *liber* proprio per avere un confronto con un altro poeta, quindi un maggior rapporto di parità e reciprocità, nell'I, 1 si vede un poeta che si rivolge con umiltà al suo signore / mecenate, la cui azione di revisione risulterà sacra, come divina. Encomio che si può rivolgere solo a un superiore e non a un proprio pari. L'umiltà del poeta che si sente inferiore rispetto al genio di un altro poeta, viene sostituita dall'umiltà di un servitore che si pone ai piedi del suo signore nell'offrirgli la sua opera.

L'atto di lavarsi in una fonte riporta alla terza ecloga virgiliana, v. 96 *ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lavabo*, o ancora la fonte sacra foriera di vaticini di *Aen.* VII, 81-86, alla quale però si sacrificano animali senza immergersi nelle sue acque, o la fonte dove Iulo lava se stesso *ibidem*, v. 489 *puroque in fonte lavabat*. Comunque, sembra che la metafora racchiusa in questi versi evochi l'immagine cristiana di un fonte battesimale che purifica dalle nere macchie del peccato, come l'azione di Pietro de' Medici che depurerà dagli errori il libro di Landino. L'allusione al principe medico è esplicitata dall'espressione *e medica petra* e la perifrasi *lucida lympa* ne elogia la brillantezza dell'intelletto⁸¹⁷.

Nel distico sono presenti altri richiami a Catullo e Orazio: la *iunctura* del v. 10 *tristia ora* è presente in *Cat.* 65, 24 *huic manat tristi conscius ore rubor*, anche se non con lo stesso senso di Landino, e i *rumores malos* del v. 20 evocano i celebri *rumoresque senum severiorum* del verso 2 del c. 5⁸¹⁸: stesso comportamento moralistico della *turba* che sa solo giudicare e di cui non bisogna curarsi, come afferma Catullo *unius aestimemus assis*, 3, e lo stesso Landino *de se negliget ille*, 20. Di Orazio ritrovo la metafora *turbae morsus malignos* nell'epistola I, 14, 37-38 *Non istic obliquo oculo mea commoda quisquam / limat, non odio obscuro morsuque uenenat*, in cui lo stesso poeta esorta se stesso a negligere le critiche oscure, perché insensate e gratuite. La scelta di Landino di associare al sostantivo l'aggettivo *malignos* può evocare l'immagine catulliana del c. 5, 12 *ne quis malus invidere possit*.

Dal punto di vista stilistico sono innumerevoli gli stilemi catulliani: a cominciare dalla ripetizione del pronome relativo *qui*, 1, 9⁸¹⁹, 18, che insieme a *ipse*, 7, *ille*, 20, al poliptoto *sui*, 3, *se*, 7 e 17 marca la centralità del *liber*, e in questo si differenzia da *X.* I, 13 in cui aveva preferito

⁸¹⁷ Una tecnica allusiva di nascondere il nome del dedicatario in un'immagine metaforica che affonda le radici nel biblico passo in cui Gesù Cristo attribuisce al discepolo Simone di Giona il nome Pietro: «E io ti dico: Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia chiesa e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa», Matteo 16:13-20. La stessa espressione ricorre anche in *X.* III, 2, 10 *qui fluit e Medica lucida lympa petra*, così come il concetto della inadeguatezza della propria opera, *claudo gressu*, 1, ed *exiguum rauco carmen hiare sono*, 4 (si noti l'intreccio lessicale per enfatizzare l'umiltà della dichiarazione). Non si possono neppure dimenticare le allusioni alle fonti pagane latrici di ispirazione poetica come Hipocrene e Castalia, o e.g. il *fons Caballinus* di Persio.

⁸¹⁸ A cui Landino aveva alluso nell' I, 13, 29 *si sapiens severiores*.

⁸¹⁹ In questo verso Landino preferisce *qui* al posto di *quid*, sintatticamente più coerente per introdurre *faciam*, proprio per rispettare l'anafora in *incipit*, così da creare un richiamo all'inizio, nella parte centrale e alla fine del componimento, pertanto nella struttura sintattica della frase il pronome relativo al nominativo maschile acquisisce la funzione di nesso relativo, equivalente perciò a un *ille*, come quello del verso 20 o a un *ipse* come quello del verso 7.

l'anafora di *liber, libellus*. Con questa scelta enfatizza l'opposizione con l'altro attore del carne, Pietro de' Medici, al quale si rivolge direttamente nella parte centrale del distico con il vocativo *Petre* e con il poliptoto *tui, 9, te, 11* (preceduto solo da *tua limina* del v. 5).

In secondo luogo di particolare rilievo risulta l'attenzione all'aspetto fonico per le frequenti allitterazioni: nel v. 2 (*terna olim potuit lustra latere liber*) non solo le tre successive parole iniziano con la stessa lettera, ma allitterano anche per la ripetizione della «r» e la «t» domina tutto il verso; così ancora coppie allitteranti si riscontrano nel v. 3 *sui sapienter, 7 Medicis Maecenatis, 13 eat: at* (una sorta di *geminatio* di gusto catulliano, e.g. c. 15, 9 *metuo tuoque*), 17 *forte felix fonte fluit, 18 lucida lymphæ*. Molto marcata l'allitterazione dei vv. 14-16 della *r* e della *t* per esprimere la difficile «ritirata» del libro e dei vv. 17-18, della «s» e della «f», come visto, per marcare lo scorrere dell'acqua e la sua sacralità. Il verso 12 pone l'attenzione sullo squallore di una casa per accrescere l'antitesi con l'*aula* medicea attraverso il chiasmo morfologico *obscurae sordida tecta domus*, l'allitterazione della *r* e delle dentali, nonché la preferenza per parole plurisillabiche che rallentano il ritmo e accentuano la sordidezza della dimora.

Il componimento presenta solo 3 clausole plurisillabiche: v. 1 *tolerasse legentum*, per amplificare il timore del giudizio che ha frenato la pubblicazione; v. 3 *sapienter ineptas*, per marcare l'antitesi suddetta; v. 15 *intrare latebras* per visualizzare la difficoltà di rientrare in quei rifugi prima tanto disprezzati.

I due carmi dedicatori mostrano l'evoluzione del primo libro, quello più giovanile e più vicino alle sperimentazioni ludiche di impronta neoterica e i numerosi riferimenti interni tra i due ne evidenziano la stretta relazione, dato che in entrambi Landino palesa il timore di non essere apprezzato, anzi aspramente giudicato, ma aspira alla clemenza e alla dotta mano del dedicatario perché il suo libro sia revisionato e quindi reso degno di diffusione. Probabilmente la scelta stessa di creare un nuovo carne di dedica in distici anziché in endecasillabi palesa la volontà di Landino di ritornare su un terreno più sicuro e condiviso, abbandonando un'eccessiva «sperimentazione catulliana».

3.2. b. Landino interloquisce con il suo libro: la poetica

Il libro è il principale interlocutore di Landino in altri 4 componimenti: in *X. I, 2 (parve liber, 2)*, *X. I, 33 (claude libelle, 2)*, *X. II, 23 (parve libelle, 38)* e in *er. 11 (parve libelle, 1)*, tutti distici elegiaci: di questi l'I, 2 e il II, 23 hanno tono maggiormente elegiaco, mentre gli altri due figurano come epigrammi. I primi tre sembrano essere correlati da un piano narrativo: quando il poeta scrive componimenti in cui si rivolge direttamente al libro ha due intenti, che possono coesistere o alternarsi, l'uno di dichiarare le proprie scelte poetiche sulla linea imitativa di Catullo e

hic veniamque dabit simul **et** miserebitur **ultra** 10
 nec ⁸²⁶feret in nostris lumina sicca malis;
 nam semel indignas furias expertus amantum
 asseret in terris durius esse nihil.
 Praesertim ignoscet nimium iuvenilibus annis;
 semper enim haec aetas digna favore venit.⁸²⁷ 15
 Vertere Gorgoneae nam cum me lumina Xandrae
in silicem primum sic potuere novam,
ternis addideram lustris vix quattuor annos.
 Nec bene dum noram quid sit amare malum:
 quid mirum, telis facibusque armatus, inermem 20
 Tironem adduxit in sua iura deus⁸²⁸.
 Vos igitur, nostro quos experientia⁸²⁹ damno
 admonet in caecos cautius ire dolos,
 principiis obstate: licet. Nam fixa medullis
 flamma⁸³⁰ semel numquam vellier inde potest. 25
 Nec lectae prosunt Haemi de montibus herbae,
 Pontica nec magicis gramina cocta focus,
 nec quae Dulichiis mutarunt corpora nautis

e.g. Ovidio, *Ex Ponto*, I, 3, 16 *horrent admotas uulnera cruda manus*, che sembra il principale modello per questo verso.

⁸²⁶ Il polisindeto in questo caso vuole insistere sul crescendo della partecipazione emotiva del lettore auspicato da Landino, una sorta di climax di matrice catulliana: e.g. Cat. c. 6, 9-11. Landino marca l'enfasi attraverso il ricorso all'avverbio *ultra*, che mostra prediligere in diverse circostanze (X. I, 1, 16; II, 23; III, 6, 73). In questo verso l'avverbio sembra assumere una connotazione più ampia, arricchendo il suo valore originario di «al di là», o quello derivato di «di più, in più», con quello traslato di «gratuitamente, senza ragione, di propria volontà, spontaneamente», come possiamo riscontrare in questo contesto, in cui il lettore reagisce partecipando al dolore dell'autore senza che gli sia stato esplicitamente chiesto.

⁸²⁷ Mi sembra che in questo verso Landino abbia voluto fondere due aspetti: con l'adozione del verbo *venit* che volesse alludere da una parte alla struttura sintattica *in favorem alcis venire* per intendere l'accoglienza favorevole che si offre alla giovinezza, dall'altra il sopraggiungere di questa età che è sempre degna di indulgenza.

⁸²⁸ Notiamo il lessico di natura bellica per rappresentare il topos letterario dell'amore visto come una guerra, *militia amoris*: 7 *hamatis transfixus sagittis*, 19-20 *armatus, telis facibusque, inermem tironem*, e l'innamorato è come la giovane recluta; nonché l'espressione *adducere in sua iura* che evoca il potere che il vincitore esercita sul vinto; 35 *auratis confixa sagittis*.

⁸²⁹ *Experientia* si costruisce con il genitivo, ma in questo caso Landino l'ha costruito con l'ablativo per indicare l'esperienza che nasce dall'osservazione del danno da lui subito. Per tributo alla sintesi ho l'impressione che sia più efficace tradurre l'ablativo con un complemento di specificazione piuttosto che con un complemento indiretto.

⁸³⁰ La *iunctura* è certamente di matrice catulliana, infatti il termine *medulla* ricorre 8 volte in Catullo, di cui 4 con *ignis* o *flamma* per indicare la fiamma d'amore che brucia nel profondo dell'essere (c. 35, 15 *ignes interiorem edunt medullam*; c. 45, 16 *ignis mollibus ardet in medullis*; c. 58^b, 8; c. 64, 93 *cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis*, 196; c. 66, 23; c. 68, 111; c. 100, 7 *cum vesana meas torreret flamma medullas*). Ritroviamo l'espressione anche nella rappresentazione della passione che ha ferito il cuore della Didone virgiliana, plasmata sul modello dell'Arianna catulliana: *Est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus*, Virgilio, *Aen.* IV, 66. Si è scelto di tradurre con 'midolla', che appunto assume il significato figurato di «la parte più intima della persona».

carmine Circae⁸³¹ **noxia** philtra valent.
 Carmina Tartareo Manes Acheronte reducunt⁸³², 30
 carminibus segetes arva aliena petunt,⁸³³
 carmine montanos redeunt in flumina fontes,
 carmine destituunt sidera noctis iter;
 sed licet ipsa suis redeat Medea venenis
 atque addat quicquid Thessala cantat anus, 35
 non tamen auratis semel ah, confixa sagittis
 ad sanum posthac corda redire queant.

Nei primi versi viene immediatamente colta la relazione con il c. 1 di Catullo per l'accostamento antitetico di *parve liber* con *saecula longa*: come Catullo anche Landino allude alla brevità e alla natura leggera del suo libro, ciononostante l'autore stesso auspica che gli dei (la *patrona virgo* catulliana del v. 10 e le *Pierides*⁸³⁴ e *Apollo* del v. 1 di X. I, 2) permettano una sua eternizzazione. Formula che professa, pertanto, la consapevolezza della propria grandezza celata dietro un'artistica dichiarazione di umiltà. Segue questo *incipit* l'esortazione al proprio libretto di evitare coloro che «non hanno intelletto d'amore»⁸³⁵ per esperienza diretta, e che anzi non sanno fare altro che criticare e censurare le sue *mollia verba*. Dietro queste fronti severe di impietosi lettori⁸³⁶ si scorge il lamento di Catullo verso le aspre critiche ricevute per il suo amore extraconiugale con Lesbia, c. 5, 2-3, ma anche, seppure con altri toni, il c. 16, in cui il poeta difende i suoi *molliculos versiculos*, 4, 6. Tuttavia, non si può negare l'influenza di Petrarca, che scorgo proprio quando l'argomentazione di Landino prosegue e riconosce che solo dal lettore che ha amato

⁸³¹ Con questo complemento Landino vuole anticipare l'attenzione al termine *carmen* che svilupperà nei versi successivi attraverso il poliptoto, potenziando il potere magico di Circe non solo nel filtro magico che trasformò i compagni di Ulisse in animali, ma anche nel melodioso canto che li irretì fino a farli giungere alla sua mensa. Infatti *carmen* sembra usato qui dal poeta con il suo valore originario di «incantamento» legato alla magia (**canmen* dal verbo *canere*).

⁸³² Questi versi sembrano evocare la rappresentazione virgiliana del canto di Orfeo che seduce i Mani e tutte le creature dell'oltretomba, che lasciano la loro sede per avvicinarsi al poeta e attendere al suo carne: *georg.* IV, vv. 467-480. Ma nello stesso tempo l'immagine potrebbe alludere al canto che fa tornare in vita chi è morto, come lo stesso Orfeo aveva ottenuto per l'anima dell'amata Euridice.

⁸³³ L'immagine evoca la prima bucolica di Virgilio, soprattutto il canto di Melibeo, il quale, costretto a lasciare le sue terre, che verranno coltivate dall'empio soldato, dovrà cercare altri campi per le sue messi: *ecl.* I, vv. 64-78. Potrebbe, infatti, riferirsi ai canti magici tipo i *plegaria*, destinati a influire sui raccolti, come gli antichi *carmina arvalia*.

⁸³⁴ In X. III, 7, 4 il nome delle Pieridi ricorre in un'invocazione: *dicite Pierides carmina pauca mihi*. Landino tende a preferire il termine *Musae* quando chiede l'ispirazione divina al suo canto, questa è un'eccezione. Il motivo di questo ricorso è probabilmente spiegato nel v. 7 *Occidit heu Latiae lumen splendorque Camenae*, ovvero visto che il poeta vuole comporre un elogio in onore di Carlo Aretino, gloria italiana, ha preferito un appellativo metonimico.

⁸³⁵ Cfr. Dante, *Rime*, XIV, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, canzone in cui il poeta si rivolge alle sole donne, come dedicatorie della canzone, che possono intendere discorsi d'amore, perché sono le uniche ad avere davvero amato.

⁸³⁶ I versi 5-6 *tristes qui fronte severa ... graves* evocano un altro componimento di Landino stesso X. I, 1, 10 *tristia ne docti iudicis ora tremat*, 13-14 *turbae morsus ... malignos et turpes notas*, 20 *rumores malos*. Forte in questi componimenti iniziali è il timore in Landino delle aspre critiche dei detrattori.

potrà ricevere perdono e pietà, *hic veniamque dabit simul et miserebitur ultro*, 9, infatti in *RVF*, I, 7-8 «ove sia chi per prova intenda amore, / spero trovar pietà, nonché perdono». Ma Landino si distanzia dal tono colpevole e vergognoso del suo modello per affermare che in chi ama vive la ferma consapevolezza che *durius esse nihil* dell'amore⁸³⁷, per questo occorre perdonare il *furor* giovanile *praesertim ignoscet nimium iuvenilibus annis; / semper enim haec aetas digna favore venit*, 13-14. Versi che evocano il famoso perdono virgiliano che gli dei inferi dovrebbero offrire alla *dementia* di un amante quale Orfeo, se sapessero perdonare: *cum subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes*, *Georg.* IV, 488-489. Per enfatizzare le pene d'amore che travolgono l'amante e che non devono essere rimproverate perché frutto della giovinezza, Landino utilizza l'antitesi *indignas furias*⁸³⁸, 11, *haec aetas digna favore*, riprendendo il tema ricorrente, innumerevoli volte, in tutta la poesia d'amore latina dell'età migliore per amare e della naturalezza di tale stato⁸³⁹.

L'argomentazione di Landino⁸⁴⁰, che il *nam* lega alla precedente, prosegue nel richiamare proprio i suoi anni giovanili in cui l'incontro con gli occhi della gorgonea Xandra lo ha trasformato in pietra: la citazione del mito ovidiano⁸⁴¹ di Medusa, che da bellissima fanciulla fu trasformata da Minerva in mostro con serpenti al posto dei fluenti capelli e con lo sguardo pietrificante chiunque la guardi, evoca tutto il mondo letterario su cui si è formato Landino, in particolare quella poesia stilnovistica che nel rappresentare la fenomenologia dell'amore raffigurava l'uomo trasformato in pietra per effetto degli occhi della donna. Una fenomenologia dell'amore che richiama il c. 51 di Catullo, sicuramente presente nell'immaginario di Landino come illustrerò per i riferimenti nei versi successivi, ma con l'aggiunta di una sfumatura peculiare della letteratura italiana, dato che la trasformazione in pietra equivale metaforicamente a rappresentare lo stato psicologico ed emotivo dell'uomo privato dall'amore della linfa vitale e quindi disumanizzato. La pietra è infatti perfetta

⁸³⁷ In Landino X. I, 16, 2, 4 ricorre la stessa resa dell'amore come un fuoco che brucia il cuore *me malus ussit amor!*. In Catullo l'immagine di Cupido appare in c. 68, 133, seppur non con l'arco teso, e Amore con la lettera maiuscola in c. 45, 8 e 17, c. 99, 11-12, che diventerà un topos di tutta la poesia elegiaca e di tutta la lirica d'amore, così come la rappresentazione mitologica di Amore che scaglia le sue frecce lacerando il petto delle sue vittime con un'insanabile ferita. Per esempi nella letteratura italiana che sono presenti nell'immaginario culturale di Landino vedi *infra* nella sezione dedicata ai componimenti rivolti a Xandra.

⁸³⁸ Segnalo la *iunctura* in Petrarca, *RVF*, 62, 12 «Miserere del mio non degno affanno». Il sostantivo *furias* rientra in quella sfera semantica rappresentativa del furore amoroso, infatti prevale il suo uso al plurale *furiae*, *-arum* nel senso di furore incontrollato, da cui la sua sostantivizzazione per indicare le Furie, maggiormente attestato, vedi Ernout-Meillet, cit., pag. 263. Le *Furiae* sono quelle divinità che *hominum mentes occaecant eosque ad crimina, scelus, insaniam instigant*, in senso metonimico il termine ricorre al plurale per indicare quei sentimenti che risvegliano la furia dell'animo, espressione sia di libido, sia di ardore, sia di dolore, sia di ira, *quae animantia quasi ad insaniam perducunt*, cfr. ThLL vol. 6.1 col. 0809-1664, pagg. 1614-1615. Si veda e.g. l'uso virgiliano in *Georg.* III, 244 *in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem* e *Aen.* IV, 474 *ergo ubi concepit furias evicta dolore / decrevitque mori*.

⁸³⁹ Concetto che si ritrova e.g. nel c. 62 di Catullo, associato al tema del fiore (il fiore della giovinezza e della verginità) o marcato più volte in Ovidio nell'*Ars amandi*, per esempio in II, 113-124 e soprattutto III, 59-82.

⁸⁴⁰ Pongo in risalto la serrata struttura argomentativa del carme scandito dal *nam*, vv. 5, 11, 15, 23, da *at / atque*, 7, 34, da *sed* 33, da *enim* 14 e da *igitur*, 21, volta a persuadere il lettore dell'impossibilità di opporsi alla passione amorosa e quindi della necessità di evitarlo finché si è in tempo.

⁸⁴¹ Ovidio, *Met.* IV, vv. 753 ss. e V, 1-47.

antitesi della natura delle creature animate⁸⁴². Landino plasma il suo verso sul racconto ovidiano data la preferenza per il termine *silex*, infatti in *Met.* IV, 781 *in silicem ex ipsis visa conversa Medusa* Ovidio attraverso questa espressione descrive la trasformazione in pietra da parte di Medusa su chiunque la guardi⁸⁴³, o nel v. 198 *tenuit vestigia tellus, / inmotusque silex armataque mansit imago* rappresenta l'atteggiamento assunto da Perseo per attaccare la Gorgone, mentre utilizza *lapis* per indicare la trasformazione di Atlante in sasso attraverso lo sguardo della testa decapitata di Medusa, v. 660 *ossa lapis⁸⁴⁴ fiunt*. Mi chiedo se Landino non abbia scelto *silex*, *-icis* in senso metaforico, poiché il sostantivo designa una pietra lavica⁸⁴⁵, per cui il suo intento fosse di associare metaforicamente la lava vulcanica al fuoco dell'amore.

Il verso 18, in cui *dum* rappresenta la *liaison* con l'argomentazione precedente, afferma che l'amore è un male *quid sit amare malum*, tema su cui il poeta insiste nei componimenti plasmati sul modello catulliano⁸⁴⁶ rivolti *ad se ipsum*, X. I. 16 e 17, ma in questo contesto la consapevolezza del Landino maturo contrasta con la condizione che accomuna gli amanti nell'età giovanile, quando era un *inermis tiro* alla mercé dei dardi di Amore, e ne enfatizza la naturalità *quid mirum*, 19. Eppure tale coscienza non implica assenza di tormento amoroso, *nostro experientia damno*, 21, poiché una volta radicato nel cuore è impossibile divellere l'amore *fixa medullis / flamma semel numquam vellier inde potest*, 23-24, per questo si rivolge direttamente ai lettori, per la prima volta nel componimento nel verso 21, esortandoli ad opporsi ad esso *vos igitur⁸⁴⁷ ... principiis obstate*. Il poeta si fa, pertanto, guida per gli innamorati, come Ovidio con i suoi manuali sull'*ars amandi*, però rispetto al poeta augusteo vuole mostrare che bisogna impedire ad Amore di colpire il cuore con la sua freccia, perché una volta ferito non esiste cura *non tamen auratis semel ah, confixa sagittis / ad sanum posthac corda redire queant⁸⁴⁸*. E proprio sulla scia di Ovidio Landino introduce

⁸⁴² Ritrovo in questa condizione lo stato in cui l'amore riduce i poeti stilnovisti, nonché Dante stesso, *Rime*, XLIII, 11-13 «un sol pensiero d'amor, ond'io son carco / la mente mia, ch'è più dura che **petra** / in tener forte imagine di **petra**»; la canzone XLV offre il gioco retorico dell'anadiplosi tra una strofa e l'altra sicché ogni strofa è incentrata sull'epifora dell'ultimo termine della strofa precedente, da cui l'epifora di «petra», vv. 13-24, *senhal* della donna indifferente all'amore; G. Cavalcanti, *Rime*, VIII, 9-11 «l' vo come colui ch'è fuor di vita, / che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia / fatto di rame o di **pietra** o di legno»; Petrarca nel pensare a Laura e all'amore per lei è impietrito *RVF*, CXXIX, 51 «me freddo, **pietra** morta in **pietra** viva».

⁸⁴³ Tuttavia non si può escludere l'influenza di Properzio, II, 25, 16.

⁸⁴⁴ Il ThLL vol. 07.2.2 col. 0761-1346, pag. 952 riporta i casi in cui *lapis* è usato in senso metaforico in riferimento agli uomini, per indicarne la stupidità, la crudeltà, lo stato a seguito di un timore o terrore improvviso, il *rigor mortis*. Non sono invece attestate occorrenze che ne indichino lo stato psicologico determinato dalla sofferenza d'amore. Infatti nella poesia elegiaca latina riscontriamo l'occorrenza del termine *lapis* e.g. in Properzio *Elegiae*, II, 9, 48 *ille vir in medio fiat amore lapis!*, in cui l'uomo è come una pietra, quindi vicino al *rigor mortis* nel suo letto, da solo, se la donna amata non smetterà di essergli *inimica*.

⁸⁴⁵ Cfr. Ernout- Meillet, cit., pag. 625, secondo cui il termine designa una sorta di lava che serviva per la costruzione di case o per la pavimentazione delle strade.

⁸⁴⁶ Catullo, c. 76, 20 e 25: *pestem perniciemque e taetrum morbum*.

⁸⁴⁷ La congiunzione coordinante introduce pertanto la tesi dell'autore: è perdonabile bruciare d'amore in quanto condizione inevitabile nell'età giovanile, ma occorre evitare al momento opportuno di cadere in tale condizione.

⁸⁴⁸ Ovidio si fa invece maestro di seduzione nell'*Ars amatoria* e ritiene che si possano trovare gli strumenti giusti per liberarsi dall'amore non solo quando la ferita è fresca, ma anche dopo averne fatto esperienza, proprio perché ogni cosa

l'argomentazione successiva, vv. 25-36 scanditi dall'anafora del *nec* e da quella in poliptoto di *carmen*, per dimostrare che non ci sono arti magiche che possano liberare dall'amore. I versi sembrano plasmati sui versi 249-264 e 289-290⁸⁴⁹ del manuale ovidiano *Remedia amoris*: come Ovidio Landino parla delle *Haemi herbae* utili per le arti magiche, cita le piante pontiche per evocare il luogo di origine di Medea, 26, di cui parlerà esplicitamente nei vv. 33-34, evoca il canto seduttore di Circe, 27-28, e i sortilegi della *anus*, 34, specificandone l'origine tessalica, terra celebre per le arti magiche. Ma rispetto a Ovidio che nei versi 253-256 distingue il suo canto salvifico, quello guidato da Apollo (*noster Apollo / innocuam sacro carmine monstrat opem*) dal canto ingannatore della magia attraverso l'anafora del *non*, giocando sul duplice senso del termine *carmen*⁸⁵⁰, Landino afferma il potere del *carmen*, ripetendolo nell'anafora in poliptoto dei versi 29-32, pur utilizzando gli stessi temi di Ovidio, ovvero le ombre che escono dagli Inferi, *Tartareo Manes Acheronte reducunt*, 29, o le messi che passano da un campo all'altro, *segetes arva aliena petunt*. Sicché sembra volutamente evocare il c. 51 di Catullo, 13-16, in cui l'anafora in poliptoto di *otium*, come momento dell'amore che logora l'animo del poeta e *perdidit reges et beatas urbes* manifesta da una parte la potenza devastante della passione amorosa, dall'altra l'impotenza dell'uomo. Landino vuole persuadere il suo lettore che qualunque sia l'arte magica messa in atto il cuore malato d'amore non può essere sanato ed enfatizza, come Catullo, il potere travolgente di questo sentimento. Inoltre lascia il dubbio che il *carmen* possa essere non solo quello degli incantamenti delle maghe, ma anche il canto poetico, come quello di Orfeo che riporta in vita l'amata Euridice, che il verso 29 potrebbe evocare o come quello di Titiro e Melibee e più in generale delle *Bucoliche* virgiliane a cui potrebbe alludere il v. 30: la poesia come guida e come salvezza.

Questo distico mostra palesemente la tendenza di Landino di trarre ispirazione dal punto di vista contenutistico da diversi autori classici, ma di ricorrere sempre alla tipicità dello stile

ha il momento giusto per portare vantaggio, altrimenti nuoce: *data tempore prosunt, / et data non apto tempore vina nocent* (*Remedia amoris*, 131-132). Non si può infatti impedire al giovane di essere preso dal fuoco d'amore, 103 ss. poiché non ascolterebbe gli insegnamenti offerti *impatiens animus nec adhuc tractabilis artem / respuit, atque odio verba monentis habet*, 123-124. Ma, come il Landino afferma, bisogna opporsi agli amori nocivi, quelli che tormentano l'animo, contro questi Ovidio offre i suoi *remedia amoris*, quegli amori che Landino definisce *indignas furias* e che Ovidio definisce *damnosas curas*, 69. Il poeta che istruisce i propri lettori come *magister amoris* è un *topos* che ho riscontrato anche in Pontano *Parth.* I 9 (si veda *infra*).

⁸⁴⁹ Cfr. Ovidio, *Remedia amoris*, 249-264: *Viderit, Haemoniae siquis mala pabula terrae / Et magicas artes posse iuvare putat. / Ista veneficii vetus est via; noster Apollo / Innocuam sacro carmine monstrat opem. / Me duce non tumulo prodire iubebitur umbra, / Non anus infami carmine rumpet humum; / Non seges ex aliis alios transibit in agros, / Nec subito Phoebi pallidus orbis erit. / Ut solet, aequoreas ibit Tiberinus in undas: / Ut solet, in niveis Luna vehetur equis. / Nulla recantatas deponent pectora curas, / Nec fugiet vivo sulphure victus amor. / Quid te Phasiacae iuverunt gramina terrae, / Cum cuperes patria, Colchi, manere domo? / Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae, / Cum sua Neritias abstulit aura rates?* e 289-290: *Ergo quisquis opem nostra tibi poscis ab arte, / Deme veneficiis carminibusque fidem.*

⁸⁵⁰ Si veda ThLL vol. 03 coll. 0001-0748 *sub voce* 'Carmen': «a canere mihi ductum esse videtur» (pag. 463) e «Incantamenta magica, defixiones, sim.» (pag. 464).

catulliano: oltre agli stilemi sopra evidenziati, predomina la ripetizione soprattutto in posizione incipitaria della congiunzione negativa *neve / nec*, 4, 10, 18, 25-27, di *nam*, 5, 11, 15, di *carmine* in poliptoto, 28-32, che potenzia il contenuto iperbolico dei versi; l'indeterminazione, 3 *nullo quondam*, 12 *nihil*, 18 *quid*, 24 *numquam*, 34 *quicquid* che viene marcata dalla comparazione nei vv. 12 *durius* e 22 *cautius*. Stilemi volti a porre in enfasi lo stato emotivo del poeta, come mostra anche il ricorso al chiasmo nei versi 8 *nostrī vulnera cruda dei*, 10 *in nostris lumina sicca malis* e 26 *magicis gramina cocta focis*.

In questo componimento Landino tende ad evitare clausole plurisillabiche ricorrendo a trisillabi solo in 9 versi, 1, 5, 7, 11, 19, 23, 29, 33, 35, di cui più significativi sono i versi 11, 19 e 29 poiché il trisillabismo interessa le ultime due parole, rallentando il verso e concentrando l'attenzione sul concetto espresso: *expertus amantum*: l'esperienza dell'amante sul furore d'amore, *armatus, inermem* e *confixa sagittis*⁸⁵¹: l'impossibilità di difendersi dai colpi di Amore e di recuperare la salute, e soprattutto *Acheronte reducunt* (quadrisillabo e trisillabo) che enfatizza l'ascesa alla luce dalle profondità acherontee.

Il carme **I, 33** lascia il *parve liber* per trovarne uno claudicante, *claude libelle*, 2⁸⁵²:

Xandra I, 33

Si nec Pierides, nec te defendit Apollo,
 et **vestire piper**, claude libelle⁸⁵³, times,
 certa salus restat: cautus sic ampla subintres
 atria, nec Medicos egrediare Lares. 5
 Namque illic tutus, tanta et securus in arce
 ridebis vulgi scommata⁸⁵⁴ dura levis.
 Sic te de sacro **nullus** deducet asylo,
 nec feret audaces in tua terga manus.
 Quod si Maecenas te noverit atque severus, 10
 heu, dignum tanto non putet hospitio,
 tunc demum claudio Veneris sua sacra marito

⁸⁵¹ Segnalo che l'espressione di vv. 35-36 *auratis confixa sagittis corda* richiama il v. 7 *hamatis transfixus corda sagittis* così da creare una sorta di struttura a cornice, poiché lo stesso concetto è espresso all'inizio e alla fine del componimento.

⁸⁵² C. Pieper, cit., pag. 174 ss, cita la prima versione del componimento per mostrare l'approccio di Landino all'epigramma, dato che segue la tipica struttura di un epigramma di Marziale: *X. ant. 53* (questa è la dicitura che riporta Pieper): *Si nec Pierides nec te defendit Apollo / et vestire piper, claude libelle, negas, / Matris Acidaliae solempnia sacra marito / confice: Vulcano vindice tutus eris*.

⁸⁵³ Si veda quanto già precisato, in merito a questa espressione del libro claudicante, in *X. I, 13, supra*.

⁸⁵⁴ Landino ha scelto un'espressione non classica, attestata in Macrobio *Saturnalia*, VII, 3, 420.

confice: Vulcano vindice tutus eris.

L'*incipit* del componimento richiama X. I, 2 poiché ancora il poeta invoca sia le Pieridi che Apollo formulando l'ipotesi di una protezione che nell'I, 2 è eventuale mentre nell'I, 33 è oggettiva. Emerge una differenza contenutistica: nell'I, 2 se le Pieridi e Apollo concederanno al libretto di sopravvivere nei secoli esso potrà evitare quel pubblico che non è in grado di comprenderlo perché ignaro dell'amore; nell'I, 33 se né le Pieridi né Apollo lo difenderanno dalle critiche dei detrattori, allora il libretto potrà trovare sicuro riparo presso i Medici, evitando di diventare carta straccia⁸⁵⁵: l'espressione *vestire piper* sembra richiamare Marziale, *Ep.* III, 2, 1-5 *Cuius uis fieri, libelle, munus? / Festina tibi uindicem parare, / ne nigram cito raptus in culinam / cordylas madida tegas papyro / uel turis piperisue sis cucullus*, in cui Marziale rivolgendosi al libro lo esorta a trovarsi un protettore per evitare di finire in una cucina come carta straccia per avvolgere pesci o cornetti da incenso di pepe: infatti i fogli di carta finivano spesso nei negozi di pesce o in quelli di spezie⁸⁵⁶. Ulteriore calco che conferma la tendenza di Landino a cogliere molti spunti dagli epigrammi di Marziale e che quindi sia Catullo che Marziale fossero i suoi maggiori modelli nella stesura dei suoi versi più epigrammatici, quelli pertanto con tono più parodico e dissacrante.

L'invocazione iniziale *claud libelle, 2*, sembra costituire una struttura a cornice, di matrice catulliana, tramite il richiamo al marito di Venere, Vulcano, dio claudicante, *claudo Veneris marito, 11*, che diventerà il protettore e vendicatore del libro, *Vulcano vindice tutus eris, 12*, probabilmente bruciando i versi stessi del poeta⁸⁵⁷: visto che Landino si immagina nei versi precedenti che la sua opera non potrà ricevere l'approvazione non solo del volgo volubile, ma anche e soprattutto del suo mecenate, Pietro de' Medici, per la scarsa qualità con cui si presenta, l'unico protettore che potrà auspicare sarà Vulcano, il dio claudicante come il suo libro e che brucerà nella sua fucina il libro del suo protetto⁸⁵⁸. Perciò potrebbe implicare che la devozione si rivolge maggiormente verso il dio

⁸⁵⁵ Pertanto Landino profila una soluzione alla mancata protezione di Apollo e delle Pieridi dalle critiche dei detrattori: mancando la difesa divina, i suoi protettori saranno i Medici. Attraverso questo espediente Landino crea una sorta di climax tra i due componimenti rendendo un particolare omaggio ai signori di Firenze.

⁸⁵⁶ Cfr. *Martial, Epigrammes*, Les Belles Lettres, vol. I, pag. 251, nota 3, pag. 84: «C'était dans les boutiques des marchands de poisson et dans les épiceries que venait échouer le papier de rebut». Inoltre Pieper, cit., pag. 176 riconosce che se si considera che l'epigramma di Marziale costituisce la dedica del terzo libro a Faustino, si potrebbe essere tentati a definire il testo di Landino come una ironica risposta al tema dedicatorio, sicché il suo carne rappresenterebbe un esempio di dedica fallita. Inoltre, il topico del libro che finisce per diventare carta avvolgente alimenti si ritrova già in Catullo nell'ultimo verso del c. 95, dove si usa la metafora del vestito, *dare tunicas*, che è la stessa che usa Landino e che invece è assente in Marziale. Motivo per cui si potrebbe dedurre che il poeta fiorentino abbia mescolato entrambi i passaggi. Infine, la presenza del verbo *amicitur* ci riporta all'epistola II 1, 270 di Orazio dove incontriamo ancora una volta il *piper*.

⁸⁵⁷ Nella letteratura classica è conosciuta l'immagine del poeta che brucia i propri versi: in Tibullo, I, 9, 49 ss Vulcano è presentato come un vendicatore della poesia attraverso le fiamme: *Illa velim rapida Vulcanus carmina flamma / torreat et liquida deleat amnis aqua*.

⁸⁵⁸ Landino rivela quanto gravi il giudizio del pubblico sulla sua opera, data la frequenza del concetto nei suoi componimenti, come possiamo notare dai suddetti vv. 5-6 e da X. I, 2, 5-6 (forse non è casuale che lo stesso concetto sia

che può proteggere o vendicare il difetto o il vizio manifestato dal devoto. In questo caso essendo anche Vulcano *claudus*, ciò lo renderebbe un perfetto vendicatore, rispetto alle Pieridi e ad Apollo, più atti a difendere *graviora carmina*⁸⁵⁹. Nello stesso tempo ci sembra che il carne attraverso l'allusione a Vulcano evochi il c. 36 di Catullo, dove il gioco parodico di Catullo si snoda nel sovrapporre i suoi *truces iambos*, 5, che la sua amata, ironicamente definita *pessima puella*, 9, crudelmente desidera bruciare, *electissima pessimi poetae / scripta tardipedi deo daturam / infelicibus ustulanda lignis*, 6-8, offrendoli in dono al dio zoppicante, Vulcano, a quelli di un altro pessimo poeta, Volusio, *annales Volusi, cacata carta*, che sono gli unici a meritare davvero di essere bruciati. Sicché Catullo inizialmente rappresenta un voto a Vulcano da parte di Lesbia, per liberarsi dei versi che il poeta ha scritto contro di lei, successivamente, dal v. 11, invoca Venere, moglie di Vulcano, perché interceda presso il marito affinché il voto sia realizzato — e a questo proposito la perifrasi di impianto epico attraverso gli appellativi mitici della dea e la ripetizione del *quae* accresce la parodia dell'endecasillabo—, per concludersi con la ripresa a cornice dei due versi iniziali e la chiarificazione del v. 2 *votum solvite pro mea puella*: nel frattempo che si attende il responso al voto di Lesbia, conviene bruciare l'opera che davvero merita le fiamme, ovvero quella di Volusio. La parodia così cela la critica ai veri poetastri dell'epoca, e il ricorso al lessico neoterico enfatizza come l'opera *illepida e invenusta* non sia quella di Catullo ma quella di Volusio. Landino definisce il suo libro *claudus* proprio perché immagina che non potrà piacere, per le sue scarse qualità, quindi il suo unico protettore potrà essere Vulcano, a sua volta *claudus*, sicché è come se metaforicamente richiamasse i versi catulliani auspicando che il suo libro venga bruciato se non può essere degno di un tale mecenate, ma nello stesso tempo Vulcano sarà il migliore vendicatore dei *vulgi scommata dura levis*, 6. Comunque appare un'incoerenza, poiché non è possibile che il fuoco che distruggerebbe le poesie nello stesso tempo le salvi. È proprio l'immagine del *piper* a risolvere l'enigma⁸⁶⁰: si trova la stessa metafora nell'epistola II, 1 di Orazio⁸⁶¹, in cui il poeta discute la possibilità di scrivere un epos, ma poi finisce con una *recusatio* dicendo che non è in grado di affrontare un tale compito. «The danger of writing ridiculously about illustrious thing is very high,

posto negli stessi versi, 5-6, dei due componimenti), oltre a X. I, 1, 10 e 13-14 e X. I, 13, 7-8. Del resto X. I, 1, I, 13 e I, 33 presentano la stessa premura del poeta perché il suo *liber* sia ben accolto dal suo mecenate e sia *dignus* di un tale protettore, nonché della sua dimora, sicché i richiami interni evidenziano un intento comune dei tre componimenti. Si veda a ulteriore esempio come i vv. di X. I, 33, 7-8, richiamino il concetto di accogliente dimora del protettore di X. I, 13, 26-27, nonché X. I, 1, 7-8 (ancora stessi versi tra due componimenti).

⁸⁵⁹ Questa interpretazione trova conferma nell'analisi di Pieper, cit., pagg. 175-176, il quale afferma che il *liber* è *claudus* perché scritto in distici elegiaci, perciò il v. 4 della prima redazione, *confice: Vulcano vindice tutus eris* mostra la soluzione al gioco di parole, poiché i versi claudicanti del distico elegiaco dovranno avere un patrono claudicante a sua volta. Il gioco di parole sulla forma metrica del distico elegiaco ha una lunga tradizione, basta pensare e.g. al primo componimento degli *Amores* di Ovidio.

⁸⁶⁰ Cfr. C. Pieper, cit., pag. 176-177.

⁸⁶¹ Cfr. Orazio, *Ep.* II, 1, 269-270, *deferar in vicum vendentem tus et odores et piper et quidquid chartis amicitur ineptis*.

and a poet doing so takes the risk that his work ends up as wrapping paper»⁸⁶². Questa discussione oraziana sulla tradizionale superiorità dell'epica sulle nuove forme di poesia breve è implicita nelle *Pierides* del v. 1 di Landino. Nella letteratura latina le Muse sono le ispiratrici della poesia epica e non elegiaca: di quest'ultima, invece, è la donna stessa a diventare una nuova Musa⁸⁶³. Motivo per cui il poeta elegiaco non può neanche trarre protezione dalle classiche divinità, poiché non è un poeta divino, ma moderno i cui temi non hanno bisogno degli dei per avere successo⁸⁶⁴. Del resto, come afferma Properzio in I, 7 ogni lettore sarà un amante, pertanto preferirà la poesia d'amore ad ogni altro genere ed essa diventerà la più alta forma di poesia non grazie al supporto degli dei, ma per la sua utilità in un contesto erotico.

A fronte di tutte queste considerazioni si possono riscontrare dietro la metafora del dio claudicante due livelli interpretativi: il primo che rimanda al distico elegiaco, il secondo che rappresenta Vulcano come l'ironica controparte di Marte, ovvero la controparte poetica della poesia epica: «that is the short form of love poems and humourous or satirical poems»⁸⁶⁵. Landino difende questo genere come farebbe Vulcano e desidera trionfare sull'epos, pertanto non necessita della protezione delle Muse. Secondo Pieper però questi livelli interpretativi sono applicabili solo alla prima redazione del componimento poiché la seconda, che porta l'aggiunta della presentazione dell'opera al suo patrono, Piero de' Medici, perde l'efficacia del gioco di parole e della funzione di Vulcano, mostrando il cambiamento di attitudine del poeta verso la sua poesia che vuole coinvolta nel discorso letterario dell'epoca e che pertanto ha bisogno di un tale patrono: «only with such a man the poet, too, can win a similar reputation in the cultural field as the dedicatee possesses in the political use»⁸⁶⁶. Sicché viene svilita la funzione di protettore e vendicatore del dio Vulcano.

Ma tornando all'imitazione di Catullo, ritrovo un altro stilema catulliano nel v. 9 di Landino nell'utilizzo del *quod* che pare molto vicino al *quod* del c. 51, 5: in entrambi i casi dopo una fase narrativa il pronome relativo istituisce un legame esplicativo necessario per introdurre il passaggio a un'altra sequenza narrativa⁸⁶⁷. La *iunctura quod si* potrebbe essere di matrice catulliana, data l'influenza soprattutto di c. 14, 8 *quod si, ut suspicor, hoc novum ac repertum* dove è usata proprio in un contesto simile poiché si parla di un *libellus* anche se Catullo parla di un *horribilem et sacrum libellum!*, 12, donatogli dall'amico Calvo, mentre Landino si riferisce alla sua opera (anche il destinatario cambia poiché il poeta veronese si rivolge all'amico mentre il Landino al suo *liber* stesso). Un'ulteriore prova dell'imitazione del carne è offerta dal verbo *noverit* che rappresenta una

⁸⁶² Pieper, cit., pag. 177.

⁸⁶³ Cfr. e.g. Properzio, II, 1, 3-4: *Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo, / ingenium nobis ipsa puella facit.* Concetto che Landino riprende in X. I, 29, 41-42, *et quod nobis invida non dat / natura, ingenium, tu mea Xandra dabis.*

⁸⁶⁴ Pieper, cit., pag. 178.

⁸⁶⁵ Pieper, cit., pag. 179.

⁸⁶⁶ Pieper, cit., pag. 186.

⁸⁶⁷ Un altro esempio equivalente è riscontrabile in c. 12, 12.

ripresa fonetica del catulliano *novum* al fine di creare una clausola simile in quanto a computo sillabico ed effetto fonico⁸⁶⁸.

Dal punto di vista stilistico si accumulano le ripetizioni di *nec*, 1, 4, 8; le allitterazioni volte a porre in rilievo i concetti pregnanti: e.g. vv. 1-2 l'allitterazione delle dentali enfatizza il timore del poeta di non essere stato in grado di scrivere un'opera degna di lode, così come la ripetizione della *t* e della *s* nel v. 3 marca la possibile salvezza, ovvero la moderazione, la prudenza⁸⁶⁹, concetto posto in rilievo anche dall'allitterante accostamento in posizione centrale del verso di *tutus, tanta*, 5; gli iperbati poi risaltano due campi semantici: da una parte *tanta ... arce*, 5, *sacro ... asylo*, 7, *digno ... hospitio*, 10, la grandezza fisica, morale e intellettuale della dimora, come metafora della grandezza del suo signore, e dall'altra *vulgi ... levis*, 6, *audaces ... manus*, 8 la volubilità e la sfrontatezza del pubblico⁸⁷⁰; le clausole plurisillabiche nei vv. 1, 3, 7, 9, 10, 11, amplificano soprattutto il timore del libro di entrare in una così illustre dimora e di non essere apprezzato da un severo e dotto giudice, come abbiamo riscontrato nei carmi di dedica; il chiasmo *claudio Veneris sua sacra marito*, 11, in clausola crea un *fulmen in clausula* dato che viene dichiarato l'unico protettore possibile del libro, Vulcano, al posto delle Pieridi e di Apollo, v. 1, in tale modo si svela la ragione della ripetizione della negazione *nec*.

La struttura a cornice è di natura argomentativa per la scansione dei connettivi *si*, 1, *nam*, 5, *sic*, 7, *quod si*, 9, *tunc*, 11, struttura che risulta frequente nello stesso Catullo, e.g. per citare alcuni componimenti con particolare impostazione narrativa, cc. 4, 6, 10, 17, 35, 36, 44, 50, 76, 91, 99. Struttura argomentativa che coincide con quella enumerativa di Bardon⁸⁷¹.

La presenza degli aggettivi *cautus*, 3 e *tutus*, 5 e 12, richiamano inevitabilmente l'*aurea mediocritas* oraziana dell'ode II, 10, 3 e 6. Inoltre ricorre un solo diminutivo *libelle*, 2, e un solo indefinito *nullus*⁸⁷², 7, ciononostante l'accumulo dei vari stilemi catulliani potenzia l'*aemulatio* di

⁸⁶⁸ Altre occorrenze della *iunctura* in Catullo si riscontrano in c. 15, 14, *quod si te mala mens furorque vecors*; c. 42, 16 *quod si non aliud potest ruborem*. Le occorrenze catulliane della *iunctura* si trovano sempre in posizione incipitaria dopo un punto fermo, come ha notato e adottato il Landino, nei polimetri, mentre l'unica occorrenza nei *carmina docta* si trova in posizione centrale di verso: c. 66, 41, *digna ferat quod si quis inaniter adiurarit*.

⁸⁶⁹ Infatti il *claudus libellus* consapevole delle sue mancanze può solo con moderazione, quindi con consapevolezza delle sue fragilità, entrare in così illustre dimora, e tale *mediocritas* gli procurerà la sicurezza di non essere aggredito dalle critiche del volgo, *tutus... ridebis vulgi scommata dura levis*, 5-6. La preoccupazione del Landino verso le critiche è enfatizzata anche dal chiasmo *vulgi scommata dura levis*.

⁸⁷⁰ Stilema catulliano, sia per il valore che assume nel componimento, sia per la composizione, per cui tra aggettivo e sostantivo (ordine invertito in Landino nel v. 6), appaiono due o più termini, per cui il primo elemento risulta nel primo emistichio del verso e il secondo in clausola. Come abbiamo visto Catullo tende ad usare l'iperbato con due obiettivi, l'uno di enfatizzare la carica parodica o invettiva del carme attraverso la posizione di rilievo assunta dalle parole in oggetto, l'altro per creare un preziosismo poetico, data la frequenza dello stilema nella poesia epica. Per una trattazione degli esempi si veda *supra*.

⁸⁷¹ Si veda *supra*.

⁸⁷² In questo caso l'aggettivo indefinito è stato sostantivizzato e preferito al più corretto dal punto di vista morfologico *nemo* per ragioni metriche, nonché fonetiche, per creare omoteleuto con *cautus* e *tutus* in posizione centrale dei tre successivi versi esametrici 3, 5, 7.

Landino, che è riuscito in modo allusivo a fondere i vari richiami al poeta veronese professando in modo sottilmente ironico la dignità del suo libro, come lo stesso Catullo aveva fatto con il suo c. 36.

X. II, 23 è un'elegia rivolta a Firenze, con l'intento di lodare la novella Roma e le sue imprese, v. 1-30, e per tale lode il poeta dichiara alla maniera virgiliana di dover ricorrere a un canto più elevato⁸⁷³ perché sia degno di essa, ma in realtà dal v. 31 si scopre il vero intento del componimento, ovvero quello di riconoscere la reale attitudine della sua poesia: il canto elegiaco di amore⁸⁷⁴. Infatti questa seconda parte si incentra sull'amore per Xandra, donna tanto amata eppure tanto insensibile all'amore, come le famose eroine del mito ovidiano che per aver disprezzato l'amore di nobili amanti hanno suscitato l'ira divina che le ha trasformate in elementi naturali⁸⁷⁵. A questo scopo Landino cita il mito di Dafne e Febo⁸⁷⁶, 65-72, di Aretusa e Alfeo⁸⁷⁷, 73-76, di Anassarete e Ifi⁸⁷⁸, 77-80, come per augurarsi di ricevere la stessa vendetta per il rifiuto della sua donna tramite l'intervento di un dio, 81-86. Pertanto il carme è composto con una struttura argomentativa disposta a climax ascendente, che, concludendosi con l'evocazione del mito, colloca chiaramente i versi nella dimensione elegiaca, nonché catulliana⁸⁷⁹, grazie alla funzione *demonstrativa* che rivestiva l'inserimento dell'esempio mitico⁸⁸⁰.

Il componimento inizia evocando i primi quattro versi della IV *Ecloga* virgiliana⁸⁸¹:

⁸⁷³ *Nunc tua maiori ... versu ... fortia facta canam* (ora canterò le tue valorose gesta con un verso più elevato), riecheggia i primi versi, 1-4 della IV *Ecloga*: *Sicilides Musae, paulo maiora canamus! / non omnis arbusta iuvant humilesque myricae; / si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

⁸⁷⁴ Vv. 31-32 *Sed nimis heu gracili tam grandia proelia versu / ludo: meos humeros non onus omne decet*, in cui il poeta dichiara di non poter sopportare il peso di una poesia tanto elevata per la funzione epidittica che rivestirebbe e al contrario di essere propenso ad addolcire i duri petti, riluttanti all'amore, con la sua piccola lira e con una varietà di versi adatta alla rappresentazione dei teneri amori, v. 37 *imparibusque modis teneros disponere amores*. Questa è la materia di cui sarà nutrito il suo libretto *haec tibi materies, parve libelle, datur*, v. 38. Notiamo anche che la *iunctura* del v. 31 *gracili versu* riecheggia il tono silvestre, umile della prima ecloga di Virgilio, variando attraverso l'utilizzo dell'aggettivo *gracilis*, il cui uso, se non appare del tutto proprio in associazione a *versu*, lo è al contrario nel v. 36 *gracili lyra* dove la metonimia connota lo stile della poesia (cfr. *Ecl. X, 71 gracili fiscellam textit hibisco*, rappresentazione dello stile poetico di Gallo).

⁸⁷⁵ Per il gusto dei nomi mitologici di eredità alessandrina si rimanda a quanto osservato da Ross, pagg. 95-104, vedi *supra*.

⁸⁷⁶ Ovidio, *Met.*, I, 452-567.

⁸⁷⁷ Ovidio, *Met.*, V, 572 ss.

⁸⁷⁸ Ovidio, *Met.*, XIV, 698- 771.

⁸⁷⁹ L'uso del mito in Catullo si ritrova nei polimetri nel c. 36, c. 58^b, c. 60 (dove il ricorso al mito intensifica l'effetto invettivo-parodico), poi ovviamente è costante e funzionale nei *carmina docta*, negli epigrammi solo nel carme 88. Tali occorrenze mostrano come Catullo abbia preferito indugiare nel mito nei componimenti più lunghi, più narrativi, evitandolo nei contesti dove la *brevitas* era richiesta per enfatizzare il singolo tema, che fosse esso d'amore o d'invettiva.

⁸⁸⁰ Come per altri componimenti la struttura argomentativa si sviluppa attraverso la presenza di connettivi che segnano l'intreccio coerente e coeso delle argomentazioni: *nunc*, 3 (attualizzazione del focus sull'odierna Firenze), *sed*, 31 (inizia la professione della vera poetica), *tamen*, 39 (la scelta poetica non è priva di dignità come quella più sublime, poiché procura pari gloria al poeta), *nam*, 43 (introduce la descrizione della bellezza della donna), *contra*, 61 (la punizione degli dei dei comportamenti superbi e sprezzanti), *ergo*, 81 (epilogo argomentativo: il focus ritorna su Xandra, che deve allontanare ogni ritrosia verso il poeta).

⁸⁸¹ Cfr. X. I, 16 di cui si è trattato *supra*.

Hactenus egregiam niveo candore puellam
et dominae lusi lumina nigra⁸⁸² meae.

Nunc tua maiori, praestans Florentia, **versu**

–dent modo fata viam– **fortia facta**⁸⁸³ **canam**⁸⁸⁴. 5

Quid **iuvat**⁸⁸⁵ antiquas heroum dicere laudes,
aut quid Thebanos, bella nefanda, duces?

Sicelides Musae, **paulo maiora canamus!**

non omnis arbusta **iuuant** humilesque

[myricae;

si canimus silvas, silvae sint consule dignae.

L'imitazione si palesa nel tema stesso, espresso attraverso il ricorso alle formule virgiliane: come Virgilio doveva lasciare lo stile umile bucolico e abbracciare uno stile più degno per celebrare la nascita del divino *puer* e di conseguenza l'avvento di una nuova età dell'oro, così Landino dovrà abbandonare i versi d'amore e scegliere uno stile più elevato, quello epico, celebrativo di eroi e città, degno di lodare le grandi gesta della *Romae alumna*.

Tuttavia, ciò non implica una imitazione dello stile virgiliano, poiché in tutto il componimento impera il modello catulliano (unitamente all'eco della poesia petrarchesca): innanzitutto l'adozione del verbo *ludo*, che ricorre due volte nei versi 2 e 32, laddove il poeta dichiara il tipo di verso che la sua poesia ha creato finora e che creerà in futuro ovvero la poesia intima d'amore⁸⁸⁶, poiché *meos humeros non onus omne decet*, 32; la dimensione temporale che sancisce l'uso poetico del passato, presente e futuro *hactenus*, 1, *nunc*, 3, *quondam*, 9; il continuo ricorrere a chiasmi per enfatizzare il concetto espresso: in particolare in questi primi versi il chiasmo del v. 1 pone al centro del componimento la donna amata, dal candore divino⁸⁸⁷, l'illustre Firenze nel v. 3 e i comandanti tebani nel v. 6⁸⁸⁸; la ripetizione di *quid* che unitamente a quella di *nil*

⁸⁸² I neri occhi potrebbero richiamare il catulliano v. 2 *nigris ocellis* del c. 43. La scelta di Landino del più poetico *lumina*, pure catulliano e ricorrente 21 volte nel *liber*, sembra dettata dall'intenzione di riprodurre la *geminatio* della sillaba *lu-*, che unitamente all'allitterazione della nasale arriva ad imitare lo stile di Catullo.

⁸⁸³ La *geminatio* del binomio *fata facta* allitterante con *fortia* enfatizza il destino di Firenze di essere la *praeclara alumna* di Roma, 25-26, inoltre la paronomasia *fata facta* vuole evidenziare che le imprese della città toscana sono volute dal fato, una volontà divina, eco delle gloriose vicende dell'*Eneide* virgiliana.

⁸⁸⁴ Questi versi paiono eco anche dell'*incipit* della seconda georgica: *Hactenus aruorum cultus et sidera caeli; / nunc te, Bacche, canam, nec non siluestria tecum / uirgulta et prolem tarde crescentis oliuae*.

⁸⁸⁵ Concetto virgiliano ribadito da Landino anche nel v. 20 *profuit*.

⁸⁸⁶ Si noti inoltre che Landino adotta il poliptoto di *cano*: 4 *canam*, 9 *ceciner*e e 15 *cantabimus*, abbracciando con tali forme la dimensione diacronica del canto poetico afferente i grandi eroi, mentre utilizza il poliptoto di *dico*, 5 *dicere*, 11 *dicam*, 39 e 41 *dixisse* e *referam*, 13, della stessa sfera semantica, per enfatizzare l'oggettività quasi propria dello storico nel riportare le gesta illustri di Firenze, già appannaggio della storia. Notiamo che le ultime due occorrenze dei versi 39 e 41 sembrano equiparare Firenze alla *puella*, infatti Landino introduce il concetto di *gloria*, ripetuto nel binomio *gloria magna*, vv. 40, 41, per cui la lode della donna amata arreca gloria al poeta amante, topos stilnovistico e petrarchesco, ancora enfatizzato dalla ripetizione *laudamus* nei versi 57 e 59.

⁸⁸⁷ Il candore infatti è caratteristica principe anche di Dafne, 69-70 *candida ... tibi sunt circumdata ... / pectora et ... brachia*, sicché Xandra all'interno dello stesso componimento diventa ella stessa una figura mitica.

⁸⁸⁸ Il chiasmo di questo verso mi sembra che assuma una duplice funzione: quella di porre in enfasi attraverso l'iperbato i *Thebanos duces* e porre al centro le guerre nefaste che dalle loro azioni sono state determinate, richiamando il tragico ed epico ciclo tebano, sicché è implicita nel chiasmo anche un'enallage. Un'altra enallage si può riscontrare nel verso precedente laddove *antiquas* non sono le *laudes* ma gli eroi. Sull'adozione preziosa di tale ricorso poetico si veda e.g. Catullo, c. 51, 11-12 *gemma ... / lumina nocte*.

e di *haec* dei vv. 7 e 9 serve per marcare l'enumerazione degli eroi, di cui il poeta non vuole farsi cantore creando un'iperbolica attesa del v. 11 che dichiara l'intento poetico *Dicam ego*, in cui il pronome personale è in antitesi con *Grai* e *Latii poetae* del v. 9: il Landino vuole essere cantore delle vicende italiche, lontane dal mito, inserite invece nella storia, vv. 11-30⁸⁸⁹. Ritengo che la volontà di Landino di allineare le vicende e la gloria di Firenze a quelle di Roma⁸⁹⁰ sia palesata anche dall'antitesi con Pisa, definita *altera nobis Carthago*, 15-16, anch'essa piegata dalla superiorità di Firenze, *tandem nostra tulisse iuga*, 16, o dall'allusione al simbolo di Siena, una lupa che allatta Romolo e Remo, che è costretta a volgere le spalle in fuga, *atque Lupam turpi terga dedisse fugae*, 18. Infine i versi 19-22 attraverso la domanda retorica enfatizzano la superbia dei popoli, *Volterranis superbis*, 19, che osano opporsi *in nostros viros*, gli eroi fiorentini, 22⁸⁹¹:

Nil mihi cum Priamo, **nil** tecum, fortis Achilles;
 tu Paris atque Helene, fabula nota, vale!
Haec Grai, haec Latii quondam cecinere poetae,
 tritaque sunt nostris auribus ista satis. 10
 Dicam ego Romanae florentes⁸⁹² urbis alumnos
 a patribus nunquam degenerasse suis.
 Et referam versasque acies et moenia celsi
 boniti plano iussa iacere solo.
 Et vos, o Pisae, cantabimus, altera nobis 15
 Carthago, tandem nostra tulisse iuga.
 Nec semel adverso iam fractas Marte Senenses
 atque Lupam turpi terga dedisse fugae.
 Quid Volaterranis sublimi monte superbis 20

⁸⁸⁹ Vicende che Landino ha tratto da Leonardo Bruni, *Historiae Florentini populi* (1415-1444 circa) e *Laudatio florentine urbis* (1403-1404): in questi versi il poeta esalta l'affermazione di Firenze nel territorio toscano attraverso la conquista di Poggibonsi (*Hist.* 2, 118-21), nonché di Pisa, Siena e Volterra nel 1254 (*Hist.* 2, 5-15, 32).

⁸⁹⁰ Firenze del resto era considerata figlia ed erede di Roma a partire dal tredicesimo secolo, in seguito alla sua fondazione per opera dei veterani di Silla, cfr. Bruni, *Hist.* I, 1-11, per questo comprendiamo i versi 25-26, in cui Landino saluta Roma, madre e fondatrice della sua città: *Ah quam felici, praeclarae mater alumnae / Roma, Fludentina moenia condis ave!*. Anche per l'appellativo *Fludentia* di Firenze si veda Bruni, *Hist.* I, 3.

⁸⁹¹ Innumerevoli gli esempi virgiliani in merito: e.g. *Aen.* I, 21, 522-523 (versi quest'ultimi di particolare attinenza per il richiamo al destino di Roma di dominare i popoli superbi: *Iuppiter urbem / iustitiaque dedit gentis frenare superbos* unitamente al celebre v. 853 del l. VI *parcere subiectis et debellare superbos*); II, 556; III, 2, 326; VI, 817; VII, 12, 630; VIII, 118, 481; IX, 695; XII, 126, 236.

⁸⁹² *Florentes* e *Fludentia* del v. 26 costituiscono un *señal* di Firenze, consuetudine retorica molto diffusa nella poesia medievale e rinascimentale, in particolare in quella dantesca e petrarchesca. I due termini sono inseriti in due coppie di versi, 11-12 e 25-26 che hanno diversi richiami interni: *alumnos / alumnae* in clausola, *urbis Romanae / mater Roma*. Notiamo inoltre che in entrambi i *loci* è presente la struttura a incastro di impronta catulliana: **Romanae florentes urbis alumnos** e **praeclarae mater alumnae / Roma**. Nel v. 53 ricorre l'espressione *Fludentinis nymphis* in iperbato, ninfe fluenti, metafora per indicare la superiorità della bellezza di Xandra tra tutte le fanciulle di Firenze.

profuit in summis moenia habere locis,
 dispositasque suis muris armare cohortes,
 volvereque in nostros saxa superna viros?⁸⁹³
 Scanduntur rupes, tum denso milite porta
 frangitur et medio ponimus arma foro⁸⁹⁴. 25
 Ah quam felici, praeclarae mater alumnae
 Roma, Fluentina moenia condis ave!⁸⁹⁵

Anche in questa prima parte encomiastica e storica segnalo il ricorso agli stilemi catulliani nell'antitesi *mihi* e *tecum* del v.7 che si sviluppa nel poliptoto *mihi- ego- nobis*, 7, 11, 15 e *tecum-tu- vos*, 7, 8, 15; il *vale* nella forma imperativa che ricorre in c. 8, 12 e 101, 10 assume in questo contesto una sfumatura ironica esplicitata dall'espressione *fabula nota* e dal v. 10 *tritaque sunt nostris auribus ista satis*, sicché Landino allude ai gusti del pubblico ormai stanco delle favole mitologiche e nello stesso tempo testimonia il cambiamento dei tempi, dato che non si apprezza più l'aulicità del genere epico⁸⁹⁶, ma la dimensione intima dell'elegia o, più in generale, della lirica d'amore e d'occasione.

I successivi versi 28-30 si incentrano sulla figura del gigante Casca⁸⁹⁷, il cui nome viene ripetuto in *excipit*, 28, e in *incipit*, 29, creando una sorta di struttura chiasmica, struttura di cui sono costellati questi versi: *nostri procero corpore Casca Foresi*, ed *Etrusci fortia tela ducis*,⁸⁹⁸ sicché la ripetizione del nome e i due chiasmi enfatizzano da una parte la forza del nemico e dall'altra il valore dell'eroe fiorentino Forese, che lo ha sconfitto.

Il passaggio dalla prima parte encomiastica di Firenze alla seconda parte, elegiaca e rivolta a Xandra, è segnato dai versi 31-34, introdotti infatti dalla congiunzione avversativa *sed* che sancisce la scelta di una poetica antitetica rispetto a quella appena declinata:

⁸⁹³ Landino per enfatizzare il valore di Firenze nella conquista di Volterra accentua l'elevata fortificazione della città grazie alla collocazione elevata (*sublimi monte, in summis locis, suis muris, saxa superna*) e le tecniche di attacco proprie dei luoghi elevati, ovvero il lancio delle pietre. In questo contesto acquista una raffinata sfumatura l'aggettivo *superbus* attribuito ai Volterrani, che indica «qui se trouve au-dessus»: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 668, sicché emerge la doppia valenza dell'aggettivo, quella fisica di una superiorità di luogo e quella morale di chi non si piega.

⁸⁹⁴ Evidenzio che il poeta ha declinato l'attacco utilizzando due verbi di forma passiva *scanduntur* e *frangitur* per marcare quanto subisce la città attaccata e il verbo attivo nella prima persona plurale *ponimus* sia per affermare la conquista sia per esprimere la partecipazione orgogliosa di tutto il popolo fiorentino all'azione militare, un senso patriottico di matrice bruniana. Inoltre si è preferito lasciare la traduzione affine alla cultura latina di *cohors* e *forum* poiché si riconosce la volontà di Landino di affiancare l'*alumna Florentia* alla *mater Roma*.

⁸⁹⁵ Sembra che Landino utilizzi *ave* in senso sostantivato di «felice augurio», come si vede dalla presenza dell'aggettivo *felici* (*Ah quam felici ave condis Fluentina moenia*), interpretazione che trova riscontro in Marziale I 55, 5.

⁸⁹⁶ Allusione implicita negli eroi citati, protagonisti del ciclo tebano e dell'*Iliade* omerica.

⁸⁹⁷ Cfr. L. Bruni, *Hist.* 2, 82, in cui è riportata la storia del gigante Casca sconfitto per mano di Foresi de' Adimari, capo degli esuli fiorentini di parte guelfa.

⁸⁹⁸ Espedienti retorici potenziati dalla presenza dell'allitterazione.

Sed nimis heu gracili tam grandia proelia versu
ludo: meos humeros non onus omne decet⁸⁹⁹.
Est furor, est **cymba** vasto me credere ponto
exigua; fluvios nostra **phaselus** amet.

Annoverare le gesta della *alumna* di Roma, le *grandia proelia*, richiederebbe una poesia epica, di cui materia sono infatti le illustri azioni di eroi e città, ma è un peso eccessivo per le spalle del poeta. Per introdurre, quindi, le scelte poetiche adottate, il poeta si serve della metafora della barca: l'ingegno è come una navicella che deve attraversare il mare aperto, ovvero un'ardua materia. Di tale immagine ho riscontrato esempi nella poesia elegiaca latina, e.g. *Cymba ingenii*, Properzio 3, 3, 22 *non est ingenii cymba gravanda tui*; Ovid. *Art. am.* 3, 26 *Conveniunt cymbae vela minora meae*, ma certamente risuona al Landino il celeberrimo *incipit* dantesco della seconda cantica della *Commedia*, *Purg.*, I, 1-3 «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno / che lascia dietro a sé mar sì crudele». Accanto alla *cymba* properziana ed ovidiana Landino evoca anche il *phaselus* catulliano, che nel contesto sembra un omaggio al suo modello: così è come se professasse la sua poetica dichiarando che la sua poesia si modella non solo sui poeti elegiaci, ma anche su Catullo⁹⁰⁰, mantenendo qualche contatto con la produzione bucolica di Virgilio⁹⁰¹, non con quella epica. Dal punto di vista stilistico questi versi presentano il ricorso a diversi stilemi di stampo catulliano: l'iperbato del v. 31 *gracili ... versu* e 33-34 *cymba ... exigua* (la posizione incipitaria dell'aggettivo enfatizza la ridotta dimensione della barca e quindi esalta l'umiltà del poeta), la ripetizione nel v. 33 *est furor, est cymba*, così da enfatizzare il *furor*⁹⁰² in cui incorrerebbe Landino se osasse abbracciare una poesia di cui non è degno. La scelta di questo termine, amato dai poeti per rappresentare la follia irrazionale spesso dettata dall'amore, mi sembra impreziosire i versi di un alone mitico, perché il *furor* evoca nel lettore le grandi gesta dei catulliani Arianna e Attis, ma anche la virgiliana Didone e i numerosi versi elegiaci. In questo modo Landino anticipa anche il tema dell'amore, centrale nel prosieguo del componimento. Ritrovo un'altra ripetizione di matrice catulliana nella stessa posizione metrica, in iperbato e con la *variatio* del sostantivo nei versi 31 *gracili ... versu* e 36 *gracili ... lyra*: dei due sostantivi, se il primo evoca

⁸⁹⁹ Cfr. Orazio, *Ars poetica*, vv. 38-40.

⁹⁰⁰ Il richiamo a Catullo è esplicitato anche dall'adozione del verbo *ludo*, già usato nel secondo verso, palese espressione della volontà di creare versi alla maniera catulliana. Notiamo poi che Landino preferisce adottare, per questioni metriche, il sostantivo *phaselus* nel genere femminile *nostra phaselus*, mentre Catullo aveva optato per il maschile *Phaselus ille ... celerrimus*, c. 4, 1-2.

⁹⁰¹ Come abbiamo riscontrato dall'evocazione dei versi virgiliani nell'*incipit* del componimento.

⁹⁰² Cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 263: «fureur. Cicéron distingue *īnsānia* (μανία) de *furor* (= μελαγχολία), Tu. 3, 5, 11. Le *furor* est un accès qui peut frapper même le sage, tandis que l'*īnsānia* ne peut l'atteindre», perciò sembra che Landino abbia scelto questo sostantivo per rendere l'atto irrazionale e incontrollato a cui sarebbe indotto se non si dedicasse alla poesia che a lui si confa.

Catullo per l'accostamento al verbo *ludo*, il secondo riporta alla memoria in particolare i versi oraziani del *C. IV*, 1, 22 *lyraque et Berecynthia / delectabere tibia / mixtis carminibus* e dell'*Epd.* 9, 5 *sonante mixtum tibiis carmen lyra*⁹⁰³. Ciononostante, per accostare la sua poesia al canto d'amore elegiaco Landino varia il nesso oraziano del *mixtum carmen* con quello ovidiano dei *Tristia*, II, 220 *inparibus legeres carmina facta modis?*, sicché si riferisce al metro scelto da Ovidio e da Catullo nei suoi epigrammi, il distico elegiaco⁹⁰⁴, piuttosto che ai metri vari oraziani.

L'adozione dell'aggettivo *gracilis* mi pare motivata anche per riprodurre particolari effetti stilistici tipicamente catulliani: la *geminatio* con l'aggettivo *grandia*, v. 31, oltre all'allitterazione delle liquide, «l» e «r», nel verso, così come nel v. 36, in cui *gracilis* si pone in antitesi con *dura* e costituisce un chiasmo *gracili pectora dura lyra*.

I versi 35-42 sono rivolti al *liber*:

Sitque satis dominam miseris urgere querelis,
 mulcere et gracili pectora dura lyra,
 imparibusque modis teneros disponere amores:
 haec tibi materies, parve libelle, datur.
 Nec tamen exiguum talem dixisse puellam
 duxeris: haec laudis gloria magna mea est.
 Gloria magna quidem talem dixisse puellam,
 cui similis quondam nulla puella fuit.⁹⁰⁵

I versi 35-37 declinano in una sorta di climax argomentativo la materia del componimento stesso, propria anche di tanti altri distici di Landino: *in primis* il lamento del poeta, che loda e tenta

⁹⁰³ La *lyra* infatti è il *musicum instrumentum* preferito da Orazio, 16 occorrenze (assente in Catullo), insieme alla *tibia*, 10 occorrenze (1 occorrenza in Cat. c. 64, 264). Eppure il verso 36 nel rappresentare una gracile lira che riesce ad addolcire i petti più duri ci evoca anche il brano del *Convivio* di Dante, I, 3 «come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere»; cfr. Ovid. *Ars Am.*, III, 321-322 *Saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus, / Tartareosque lacus tergeminumque canem*: attraverso questa allusione Landino eleva la sua poesia al grado di immortalità e sacralità, come quella di Orfeo, la cui voce sopravvive alla morte stessa, cantando eternamente il nome della sua amata (come ricorda Virgilio nel libro IV delle *Georgiche*, 523-527).

⁹⁰⁴ In Ovidio infatti il nesso *impares modi* indica esametro e pentametro, come evidenzia Irma Ciccarelli nel suo *Commento al II Libro dei Tristia*, pag. 166: «La *iunctura*, infatti, evidenziata dall'iperbato, allude ai distici elegiaci, caratterizzati da versi di lunghezza disuguale (cfr. 3, 1, 11; *Her.* 15, 5; *Mart.* 8, 3, 14); l'espressione costituisce non solo una definizione tecnica della poesia elegiaca, ma contiene anche un'indicazione di valore relativa ad un genere considerato minore rispetto a quelli che prevedono l'uso di *pares modi*». La scelta di tale metro è coerente anche con il *ludus* poetico di impronta catulliana che Landino manifesta ripetutamente di imitare.

⁹⁰⁵ Per il commento di questi versi si veda L. B. T. Houghton, «Renaissance Latin Elegy», in *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, 2013, pagg. 292-294.

di indurre all'amore il cuore, rappresentato ripetutamente come insensibile, della sua amata⁹⁰⁶, infatti la *iunctura pectora dura* allude sia a Xandra che a chi non è avezzo all'amore, pertanto la funzione della poesia è quella di addolcire i cuori, indurli all'amore, e, per persuaderli, i distici si arricchiranno di esempi mitici di personaggi che per la loro indifferenza saranno puniti.

Dalla forma impersonale dei versi 35-37 il poeta passa a un'invocazione diretta al suo *parve libelle*, palesando ulteriormente la sua poetica, in quanto a stile e materia, sulla linea catulliana⁹⁰⁷, come, del resto, manifestano apertamente i versi successivi plasmati sulla ripetizione in clausola di un'intera espressione *talem dixisse puellam* e del nesso *gloria magna*⁹⁰⁸ in posizione excipitaria e incipitaria, sicché attraverso lo stilema catulliano Landino esplica che la grande gloria a lui deriva dal parlare della sua donna. La lode della donna come fonte di gloria per il poeta costituisce un topos elegiaco, come è attestato in Properzio, II, 34^b, 61-70, che pone se stesso tra i grandi poeti famosi per i loro versi d'amore: Varrone, Catullo, Calvo e Gallo:

haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
 Varro Leucadiae maxima flamma suae;
haec quoque lascivi cantarunt scripta **Catulli**,
 Lesbia quis ipsa notior est Helena;
haec etiam docti confessa est pagina **Calvi**,
 cum caneret miserae funera Quintiliae.
et modo formosa quam multa Lycoride **Gallus**
 mortuus inferna vulnera lavit aqua!
Cynthia quin etiam versu laudata Properti,
 hos inter si me ponere Fama volet.

Il v. 42 (*cui similis quondam nulla puella fuit*) evoca il c. 8 di Catullo sia per la replicazione di *quondam* che per l'unicità della donna, nell'amore, come Catullo (*amata nobis quantum amabitur nulla*, 5), o nella bellezza, come Landino. Inoltre con il *quondam* si realizza un richiamo interno con il v. 9 del componimento stesso (*Haec Grai, haec Latii quondam cecinere poetae*), istituendo un paragone tra Firenze, meritevole di lode più di qualunque altra città o eroe antico, e Xandra, degna di essere annoverata tra le grandi eroine del mito.

⁹⁰⁶ Infatti il pianto del poeta è frutto di tale ostilità, tipicamente stilnovistica e petrarchesca, piuttosto che del tradimento dell'amata, che invece sarebbe di matrice catulliana, come dimostra il v. 82 *Xandra, in me facilis mitia corda geres*. Seppure la durezza della donna, feroce come una leonessa era espressa anche da Catullo nel c. 60.

⁹⁰⁷ Anche se Landino si pone lontano dalla poetica del Catullo del c. 16, 8-9 *si sunt molliculi ac parum pudici / et quod pruriat incitare possunt*, ma si sente erede di quel Catullo che tramite i suoi versi ha reso famosa Lesbia, nel bene e nel male.

⁹⁰⁸ Si noti la somiglianza anche con Properzio II, 12, 24 (*haec mea Musa levis gloria magna tua est*).

I versi 43-60 proseguono l'argomentazione illustrando i motivi per cui il poeta non può esimersi dal lodare la propria donna, ovvero la sua divina bellezza, infatti la descrizione dei suoi tratti fisici, vv. 43-52, è circoscritta dai vv. 53-54 che iterano il termine *gloria*, creando una sorta di struttura a cornice con i vv. 40-42. Landino conclude la lode dell'amata nei vv. 56-60 insistendo sul compito della poesia: *Laudamus*, iterato, in posizione incipitaria, nella prima persona plurale per porre se stesso nella schiera dei poeti d'amore, ma anche per enfatizzare, alla maniera stilnovistica, che la donna amata merita la lode di ogni essere vivente, come si evince dal contrasto antitetico con il *fateor* posto immediatamente dopo. La sezione si conclude con il verso 60 *aut si quam precibus flectere possit amans*, tema ricorrente in Landino, come vedremo: la superbia della donna disprezza l'amore rivoltole dal poeta, per cui egli spera che la lode possa commuovere il suo animo ritroso. Tale argomentazione prelude a quella successiva, vv. 61-80, che avvalorava con esempi mitici la tesi che i *fastus superbi* delle donne⁹⁰⁹, anche se ninfe, sono puniti dagli dei: *oderunt superi crudelia pectora divi / et trucibus nymphis multa dedere mala*, 63-64.

Tutta la descrizione della bellezza di Xandra richiama lo stereotipo delle donne elegiache e stilnovistiche: candore della pelle e dei denti, labbra rosse e capelli dorati, inoltre, in questa seconda parte del componimento abbondano gli stilemi sul modello catulliano rispetto alle altre sezioni, infatti i versi si declinano attraverso ripetizioni, indeterminazioni⁹¹⁰, comparazioni⁹¹¹ e diminuzioni⁹¹²:

Nam niveos vidi flores vidique rubentes
virgineo mixtos molle decere sinu,
at dominae faciem si contemplabere nostrae, 45
pulchrius in Xandra est fusus uterque color.
Quale ebur aequabit dentes, quae rubra labellum
purpura? Quae vincent cygnea colla nives?
Fulgeat, ut libuit, tersum perfulgeat aurum;
non tamen has superet, candida Xandra, comas. 50
Ipsa tuis oculis cedit Venus, ipsa deorum

⁹⁰⁹ Un esempio emblematico dell'uso elegiaco del sostantivo per indicare l'altezzosa ritrosia della donna amata lo ritroviamo in Ovidio, *Ars am.* III, 509-511 *Nec minus in vultu damnosa superbia vestro: / comibus est oculis alliciendus amor. / Odimus inmodicos (experto credite) fastus.*

⁹¹⁰ Gli indefiniti presenti nel testo sono infatti soprattutto in questa sezione: v. 42 *quondam nulla*, 46 *uterque*, 53 *una*, 54 *quicquid*, 59 *cuncta*, 62 *nulla*, 83 *tanti*, 86 *quis*.

⁹¹¹ V. 46 *pulchrius*, 59 *mage*: entrambi i comparativi fungono per accrescere la bellezza di Xandra e per giustificarne la lode. Significativo l'ultimo superlativo, 85 *minimum* che in iperbato con *dentem* accresce l'iperbole: anche il dente più piccolo e nascosto nella bocca diventerà nero per vendetta divina.

⁹¹² I diminutivi presenti nel testo assumono un carattere prevalentemente affettivo, quando riferiti a Xandra: *labellum*, 47, e *candidulam*, 58, oppure indicano la dimensione ridotta e il poco valore, quando riferito all'opera del poeta stesso: *libelle*, 38, valore dimostrato anche dalla presenza di *parve*.

regina incessus optet habere tuos⁹¹³.

Vna Fluentinis nata es tu gloria nymphis,

in te congeffit, quicquid habebat amor.

Sis modo —iusta peto— nostro non saeva furori: 55

hinc laus est formae tota futura tuae.

Laudamus, fateor, flavos in virgine crines,

candidulam frontem candidulamque genam;

sed mage **laudamus** mores in cuncta venustos,

aut si quam precibus flectere possit amans. 60

La ripetizione del verbo *vidi*, 43, insiste sulla percezione visiva della bellezza e istituisce un legame con l'aggettivo *virgineo*, in iperbato di tipo omerico, con *sinu*⁹¹⁴, per la *geminatio* della sillaba iniziale⁹¹⁵, sicché l'insistenza sul candore della donna è segno della sua verginità: *niveos flores*, 43, *cygnea colla nives*, 48, *candida Xandra*, 50, *candidulam frontem candidulamque genam*⁹¹⁶, 58. Si noti che *niveos flores rubentes* presenta una struttura chiastica, in cui la presenza del reiterato *vidi* sembra riprodurre la circolarità della corolla dei fiori⁹¹⁷. Per rappresentare la *facies* di Xandra, Landino crea una struttura ad intreccio, 43-44, così da dare l'impressione di pennellate di un pittore su una tela, metafora illustrata dal climax *vidi-contemplabere*, dalla prima persona singolare alla seconda, nel tempo futuro, per indicare come tutti potranno contemplare la bellezza dell'amata che il poeta sta raffigurando, sulla carta come sulla tela, e dall'espressione *est fusus uterque color* in posizione excipitaria, la fusione dei colori sul volto come il cromatismo pittorico. L'iperbato di stampo omerico *dominae nostrae*, 45, il comparativo *pulchrius*, 46 e il pronome indefinito *uterque*, 46, enfatizzano l'unicità della bellezza di Xandra. Le interrogative dei versi 47-48 rendono incalzante il ritmo, grazie alla ripetizione dell'aggettivo interrogativo *quae* variato in *quale* nella terza occorrenza, inoltre l'antitesi tra *ebur*, *rubra*, *purpura* e *nives* realizza il contrasto cromatico tra il biancore della pelle e dei denti e il rosso delle labbra, ricordate tramite il catulliano

⁹¹³ Questo verso è probabile eco di Virgilio, *En.* I, 405: *et vera incessu patuit dea*.

⁹¹⁴ Mi sembra particolarmente enfatico questo iperbato per l'inserimento dell'aggettivo *molle* in posizione centrale del verso, attributo che ricorre in Catullo 15 volte, in riferimento al corpo femminile: c. 64, 88 (*in molli complexu*), c. 68, 70 *molli pede*.

⁹¹⁵ Questa descrizione si declina attraverso versi molto allitteranti, così da creare una forte relazione connotativa tra le parole tra loro foneticamente consonanti o assonanti: e. g. vv. 43-44 allitterazione di nasali *m-n* e liquide *l-r* per rendere il biancore vergineo; 47 l'allitterazione delle liquide *l-r* per raffigurare il contrasto cromatico del rosso e del bianco; 57 l'allitterazione delle gutturali, *c-g* e della fricativa *f* per creare il contrasto tra il biondo luminoso dei capelli rispetto al candore della fronte e delle guance.

⁹¹⁶ Si noti la clausola in omoteleuto e plurisillabica, nonché il verso stesso che alterna una parola plurisillabica a una bisillabica, stilema amato da Catullo.

⁹¹⁷ La bellezza della donna associata ai fiori è topos letterario ricorrente nello stilnovismo, come possiamo riscontrare e.g. nel sonetto di Guinizelli *Io voglio del ver la mia donna laudare*, in *Rime*, X: «ed asembrarli la rosa e lo giglio», 2, «tutti color di fior' giano e vermiglio».

labellum. La ripetizione dominante nel componimento appare anche nel v. 49 *fulgeat in incipit* e *perfulgeat* in posizione excipitaria circondato dall'iperbato in omoteleuto e allitterante *tersum aurum*, con lo scopo di enfatizzare la luminosità simile all'oro delle chiome di Xandra. La ripetizione di *ipsa* nelle stesse posizioni sopra enunciate e dell'aggettivo possessivo in poliptoto *tuis / tuos*⁹¹⁸ enfatizza l'unicità dell'amata rispetto alle altre donne rispetto agli occhi e all'incedere (*incessus*, 52, *mores venustos*⁹¹⁹, 59), rendendola non solo pari ma addirittura superiore alle dee più belle dell'Olimpo, Venere e Giunone⁹²⁰.

La terza argomentazione del componimento, vv. 61-80, esplica la propria tesi in modo eclatante attraverso la ripetizione dell'aggettivo *superbus* in poliptoto, 61-62, e di *odere-oderunt*, 61-63, e il gioco paronomastico *superba-superi*, 62-63, chiarifica che gli dei odiano i superbi, soprattutto i comportamenti ritrosi, *fastus superbos*⁹²¹, in amore, che diventano *indignos* nel v. 79.

Questa sezione è scandita soprattutto da iperbati, e.g. 61 *superi divi*, 65 *Phoebo marito*, 66 *talem torum*, 74 *placidus preces* (questi ultimi due binomi sono anche allitteranti tra loro) tutti divisi tra loro da due termini; da strutture a intreccio 69 *candida frodenti circumdata lauro* e 70 *pectora ramos brachia novos* che sembrano riprodurre l'intreccio dei rami della metamorfosi di Dafne in alloro. Il campo semantico si orienta sul tema della crudeltà d'animo⁹²²: 63 *crudelia pectora*, 67 *dure*, 73 *saeva*, 76 *dura*, 77 *nimia feritate*, che si trasforma in un auspicio nella *iunctura* antitetica del v. 82 *mitia corda*, nell'epilogo del componimento, e l'insistenza sul verbo vedere, 78 *vidit*, 83 *vidisse* in poliptoto evidenzia la metamorfosi visiva subita dalle eroine sprezzanti rispetto alle lacrime che si scorgono sul volto del poeta. Di particolare interesse ci sembra come Landino abbia scelto di rappresentare la citata vicenda di Dafne, che viene definita *stulta puella* perché ha osato rifiutare le nozze con un tale marito: *poteras Phoebo, Daphne, gaudere marito / et coniux talem scandere laeta torum*, 65-66. La vicenda di Febo e Dafne assume sfumature diverse in Ovidio⁹²³, poiché l'amore infelice tra un dio e una ninfa è voluto per vendetta e sfida da Cupido, *Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non / fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira*, 452-453: per questo l'uno amerà e l'altra rifuggirà l'amore, *protinus alter amat, fugit altera nomen*

⁹¹⁸ Insistenza sulla seconda persona singolare espressa anche nei versi 53-54 *tu / te*, sempre in poliptoto, e nel v. 56 *tuae*.

⁹¹⁹ Aggettivo ricorrente in Catullo per la connessione della sua etimologia con *Venus*: *venustus* ricorre 7 volte in c. 22, 2, c. 89, 2, c. 97, 9, c. 31, 12, c. 13, 6, c. 3, 2; *venuste* una in c. 35, 17; *venustas* una in c. 86, 3 Cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 722 l'aggettivo *venustus* indica «la qualité, qui possède ou qui excite l'amour, -a mulier, et par dérivation désirable, séduisant, aimable, gracieux, etc. Adjectif de la prose ou de la poésie familière, ignoré de la poésie épique». L'aggettivo crea inoltre un legame interno dal punto di vista contenutistico con il v. 51 e conclude in modo enfatico la descrizione di Xandra.

⁹²⁰ Nello stilnovismo era proprio con gli occhi e con il suo incedere nella via che la donna faceva innamorare chiunque la vedesse e la salutasse, nobilitando ogni creatura vivente. Cfr. e.g. Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in cap. XXVI de *Vita Nova*.

⁹²¹ Vedi *infra* a proposito di X. I, 6.

⁹²² Cfr. Catullo, c. 60 e c. 64, 154-157.

⁹²³ Ovid. *Met.* I, 452 ss.

amantis, 474, sicché Febo è rappresentato come l'amante preso dal *furor*, bruciante d'amore⁹²⁴, mentre Dafne fugge nei boschi evitando ogni contatto umano al punto da supplicare il padre di farle perdere sembianza umana: *victa labore fugae*, 544. Se l'obiettivo di Ovidio è quello di far comprendere attraverso il mito di Febo e Dafne come nessuno possa resistere alla forza di Amore, che spietatamente opera su uomini e dei, quello di Landino si cristallizza nell'atto del rifiuto e della fuga di Dafne dall'amore di Febo, enfatizza la sua riluttanza a cedere a un amore divino, senza contemplare che non è un atto di volontà il suo, ma ella stessa è vittima. Del resto a Landino interessa persuadere la sua amata a ricambiare il suo amore e con questo scopo mistifica il mito.

L'ultima parte, l'epilogo del carne, vv. 81-86, riprende la tesi espressa nei versi 63-64 sicché ciò che Landino ha illustrato essere accaduto alle eroine del mito si attuerà anche contro Xandra e connota ulteriormente il comportamento divino come pietoso verso l'amante misero, sofferente per amore, *si quis adhuc miserans vindicat ista deus!*: un'immagine che ritroviamo nel c. 76 di Catullo, dove il poeta veronese invoca direttamente l'intervento degli dei, *O di, si vestrum est misereri*, 17, a fronte della sua miseria *me miserum aspiciate*, 19⁹²⁵. Sfera semantica riscontrabile nel *miserans deus* in poliptoto di Landino accostato al verbo *vindicat*: la vendetta di sfumatura epico-tragica, per creare una clausola di particolare enfasi del componimento, in linea con il tono elegiaco della sua poetica:

Ergo si sapiēs externis docta periclis,
 Xandra, in me facilis mitia corda geres,
 neve, heu, sit tanti **lacrimas** vidisse **furentis**,
 tristia cum falsus irrigat ora liquor, 85
 ut tibi vel minimum iubeat nigrescere dentem,
 siquis adhuc miserans vindicat ista deus!

Di questa parte conclusiva del carne mi sembra di particolare interesse l'utilizzo della formula *si sapiēs* che, come ho illustrato in merito a X. I, 13, 25-36 è evocativa sia del c. 35,7 di Catullo che della *iunctura* oraziana dell'ode I, 11, 6-7 *sapias, vina liques et spatio brevi / spem longam reseces*: di quest'ultima pare riprendere l'esortazione a vivere appieno il presente amando, poiché la bellezza svanisce in fretta, come si deduce dallo stesso verso 85 *nigrescere dentem*. Infatti, se da una parte il nesso *vel minimum* indurrebbe a pensare alla vendetta più ridotta, «come

⁹²⁴ Vv. 490-496: *Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes, / quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt, / utque leves stipulae demptis adolentur aristis, / ut facibus saepes ardent, quas forte viator / vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit, / sic deus in flammis abiit, sic pectore toto / uritur et sterilem sperando nutrit amorem.*

⁹²⁵ Non dimentichiamo infatti che il c. 76 è considerato il più elegiaco del *liber* catulliano.

minimo», ovvero quella di far diventare neri i denti, che per una bellissima fanciulla costituirebbe un'enorme onta⁹²⁶, d'altra parte potrebbe intendersi come un iperbato che separi l'aggettivo *minimum* dal suo sostantivo *dentem*, e in questo caso indicherebbe che anche il più piccolo dente, quello più nascosto diventerebbe nero; questa scelta sarebbe coerente con gli altri versi dominati da tale stilema retorico: 81 *externis periclis*, 83 *tanti furentis*, 84 *tristia ora e falsus liquor*, 86 *quis deus*, iperbati che enfatizzano proprio il lessico funzionale all'argomentazione. Resta intatto, comunque, il messaggio che Landino affida a questo verso: dopo aver elogiato la divina bellezza di Xandra, le ricorda che se non sarà saggia e non volgerà il suo cuore verso il misero amante, un dio la punirà annullando la sua bellezza e trasformando la sua giovinezza in vecchiaia. Questo aspetto della vecchiaia sembra essere implicito nel *si sapiēs* di oraziana memoria sopraccitato. Una vera e propria metamorfosi, quindi, come quella di Dafne, Aretusa, Anaxarete dei versi precedenti.

Di particolare rilievo anche la metafora del verso 84 *tristia cum falsus irrigat ora liquor*, che sembra voler enfatizzare la falsità del pianto della donna riducendolo a un liquido che irriga, sicché il volto impietoso è come un arido campo senza segni di umanità. Anche la struttura a intreccio di matrice catulliana e l'allitterazione delle liquide rappresenta foneticamente il dolore del poeta di fronte al volto della donna e rimarca l'antitesi con i *mitia corda* del v. 82.

L'epilogo potenzia la struttura argomentativa attraverso una sintassi ipotattica, che sposta l'attenzione dal comportamento femminile alla reazione divina da esso determinata.

L'ultimo carne dedicato al libro è l'**er11**, in cui il *parvus libellus* è esortato a recarsi da *Iohannem Antonium*⁹²⁷:

Florentina cito **pete** moenia, parve libelle,
 Antonique mei **quaere** subinde domum,
 nomine cui multam nostro dabis ipse salutem,
 utque valet post haec nostra puella, roga.
 Dic me mirari quod tam iocundus amicus
 nil mihi rescribit, cura nec ulla mei est.

⁹²⁶ Sull'importanza per una donna (ma anche per un uomo) di sfoggiare una bocca di denti bianchi, non troppo grandi e ben allineati, come segno di bellezza e di seduzione, si veda Ovidio, *Ars am.* III, 279-282, *Si niger aut ingens aut non erit ordine natus / dens tibi, ridendo maxima damna feres. / Quis credat? discunt etiam ridere puellae, / quaeritur aequae illis hac quoque parte decor.*

⁹²⁷ Nella nota a X. I, 30 Mary Chatfield in *Cristoforo Landino Poems*, cit., pag. 337, specifica che «Giovanni Antonio has not been identified, but he was evidently a close friend of Landino and is mentioned in I, 30; 2, 29, er10; er37 ed er40».

In questo componimento torna l'invocazione *parve libelle*, ma rispetto alle altre occorrenze del binomio in Landino, questo epigramma sembra un'esercitazione letteraria modellata sul motivo classico, secondo cui l'opera poetica si fa portavoce di un messaggio per il destinatario da parte del poeta⁹²⁸.

Ne ho riscontrato esempi soprattutto nella poesia epigrammatica di Marziale, che è probabile abbia ispirato Landino per i prestiti lessicali: e.g. *Ep. I, 70, 1-3 Vade salutatum pro me, liber: ire iuberis / ad Proculi nitidos, officiose, lares. / Quaeris iter, dicam* e *13 hanc pete*, epigramma in cui Marziale indica al suo libro la direzione da prendere, che strade attraversare per arrivare fino alla casa di Proculo e portargli le sue parole al posto suo; *Ep. III, 4, 1 Romam uade, liber*, in entrambi Marziale manda avanti il suo libro perché non vuole essere coinvolto nei malcostumi della capitale⁹²⁹. Landino nel carme manda il suo libretto per informarsi della salute dell'amico e della donna amata e per lamentarsi della poca attenzione mostratagli, cosa che può essere allusiva anche del comportamento della *puella*, noncurante dell'amore. Anche in questo epigramma si scorge Catullo, soprattutto nella *iunctura nostra puella* e nell'aggettivo *iocundus* e dal punto di vista stilistico l'ultimo verso presenta l'indeterminazione *nil, ulla* e il poliptoto del pronome personale *mihi / mei*, declinato anche nei precedenti versi del pronome stesso o dell'aggettivo possessivo *mei, 2, nostro, 3, nostra, 4, me, 5*.

In **X. I, 32**, rivolta ad Anastasio⁹³⁰, troviamo un'ulteriore professione di poetica attraverso l'imitazione di Catullo: ancora una volta Landino definisce i suoi versi *claudi*, incapaci di affrontare il pubblico, soprattutto il giudizio del destinatario del carme:

Dicis, Anastasi, nostros te optare libellos,
et mea vis posita carmina adesse mora.

Dispream **versus** cupiam ni mittere: at illi
iam nequeunt **claudi** taedia ferre viae; 5

⁹²⁸ Innumerevoli gli esempi anche nello stilnovo e nella poesia petrarchesca, di fresca memoria per Landino, nonché nella lirica in lingua d'oc. Negli esempi stilnovistici spesso il poeta desidera che la poesia si rechi dalla donna amata per riferirle il dolore derivante dalla sua lontananza: e.g. G. Cavalcanti, *Perch' i' no spero di tornar giammai*.

⁹²⁹ Si è già citato in riferimento a X. I, 13 l'epigramma III, 5 di Marziale, in cui il libro deve riportare il messaggio del poeta al destinatario, o meglio alla moglie del destinatario. Eppure mi sembra riscontrabile un'eco anche della celebre epistola I, 8 di Orazio, dove il libro viene mandato dal poeta a Celso Albinovano, che aveva chiesto poesie al venusino, in quanto poeta lui stesso, una sorta di scambio poetico alla maniera neoterica, infatti dopo le domande di cortesia sulla salute reciproca si esplicita la tendenza poetica oraziana di parlare di sé, del suo *funestus veteranus*. Ovviamente è palese la distanza del motivo e del messaggio in Landino rispetto a Orazio, pertanto il poeta venusino offre soprattutto uno spunto per inserirsi in una tradizione di poeti che inviano il proprio libro a salutare amici al posto loro.

⁹³⁰ Non è stato identificato nessun contemporaneo di Landino con il nome di Anastasio; pertanto il nome è forse una maschera, allusiva del libraio Anastasio, un famoso chierico romano del IX secolo, che conosceva il greco, cosa inusuale per l'epoca, cfr. *Cristoforo Landino poems*, cit., pag. 338. Ritengo però che la presenza della *iuncura sancti iudicis* alluda ad una appartenenza clericale.

tristia praeterea tam sancti iudicis ora
cum sint se tolerare negant.

Tutto il componimento sembra modellato sul c. 92 di Catullo⁹³¹, di cui riprende l'*incipit* con il verbo *dico* e la formula *dispeream nisi* (variata in Landino nella forma sincopata *ni* per ragioni metriche):

Lesbia mi **dic**it semper male nec tacet umquam
de me: Lesbia me **dispeream nisi** amat.
Quo signo? Quia sunt totidem mea: deprecor illam
assidue, verum **dispeream nisi** amo.

Il contesto però è completamente diverso: Landino si serve di un epigramma d'amore di Catullo per ribadire la sua scelta poetica; è come se dicesse al suo pubblico, date le riprese lessicali e stilistiche presenti nel componimento, che la sua poesia imiterà quella catulliana, ne sarà implicitamente affine. Infatti la sua opera è composta di *libelli claudi*, poiché i suoi *versus* sono *lascivi*⁹³², come quelli catulliani. Sicché la metafora del v. 4, per cui l'essere claudicante impedisce di sopportare le difficoltà di un lungo viaggio, allude alla lascivia, che sarà difficilmente tollerata da un severo giudice quale Anastasio, come palesato nei versi 6-7 *tristia praeterea tam sancti iudicis ora / cum sint se tolerare negant*.

Ancora una volta Landino esprime la preoccupazione nel pubblicare la sua opera, perché sa che non può incontrare il favore del pubblico. E per enfatizzare questo limite che essa possiede utilizza ancora una volta il lessico catulliano: *libellus*, perché sono componimenti brevi e di stile umile, *lascivi*, allusione alla materia e, pertanto, *claudi*, perché non possono sostenere un sicuro iter editoriale. Alla luce di ciò i due aggettivi possono essere intesi come la causa che produce l'effetto, cioè il *libellus*. A dimostrazione di quanto detto segnalo la struttura argomentativa scandita da *at*, 3, che marca l'inizio della tesi e *cum*, 6, la causa del mancato invio dei versi, sicché l'ultimo verso risulta essere la risposta alla richiesta da parte di Anastasio di inviargli l'opera, 1-2. Ritornano gli stilemi catulliani preferiti da Landino: iperbatî tutti in omoteleuto dei primi due versi *nostros libellos, mea carmina* e *posita mora*, (questi ultimi in posizione a intreccio), di particolare rilievo l'iperbato del v. 5 *tristia ora*, di stile omerico⁹³³, poiché aggettivo in *incipit* e sostantivo in *excipit*, volto a innalzare enfaticamente il tono per rendere omaggio a un giudice di tale rilievo, *sancti*

⁹³¹ Senza tralasciare, però, l'influenza di Marziale e.g. II 87, III 61, V 45.

⁹³² Non si può trascurare il riferimento anche ad Ovidio, *Tristia* III 1, 11-12 (*Clauda quod alterno subsidunt carmina uersu, / uel pedis hoc ratio, uel uia longa facit*): i versi zoppicano soprattutto perché hanno un piede (l'esametro) più lungo dell'altro (il pentametro). Cfr. anche *supra* nota 902, pag. 252.

⁹³³ Ricordo che la definizione di iperbato omerico viene da Conrad, cit., pag. 206, vedi *supra*.

iudicis. Ancora di matrice catulliana la posizione excipitaria con due verbi *tolerare negant*, 6, che rallentano il ritmo per il plurisillabismo dell'infinito ed amplificano il concetto già espresso con *variatio* lessicale, ma affinità consonantica e assonantica, nonché *geminatio* della sillaba iniziale *-ne*, nel *nequeunt ferre* del verso 4. Si noti infine il legame tramite allitterazione e omoteleuto tra *taedia* e *tristia*, 4-5, per alludere al significato reale della metafora: le amarezze che si incontrano lungo la via, *taediae viae*, sono i severi giudizi di Anastasio, *tristia sancti iudicis ora*, simbolo del pubblico in generale.

Il carme **X. I, 29**, manifesta un'ulteriore professione di poetica, imitando Catullo in quanto a temi e stile: utilizza la catulliana formula del dialogo con un amico per esprimere la poetica e la materia dell'opera. È rivolto a Bernardo Nuti, già dedicatario di X. I, 11 e II, 12, che fu segretario della repubblica fiorentina e uno dei quattro candidati nella controversia dello Studio Fiorentino⁹³⁴; Ficino gli ha dato un ruolo nel suo commento al *Symposium* di Platone. Il componimento evoca anche il quarto libro delle *Georgiche* virgiliane nella rappresentazione del mito di Orfeo e la terza elegia del terzo libro delle *Elegiae* di Propertio in cui è rappresentato il sogno del poeta che si finge sull'Elicona a comporre versi eroici quando sopraggiunge Apollo a distoglierlo dall'audace impresa e la musa Calliope lo inaugura poeta del carme elegiaco.

Il componimento riecheggia il dialogo con gli amici in termini amorosi intessuto da Catullo nel c. 11, soprattutto perché appare il riferimento a Lesbia, e nel c. 96 perché Catullo si riferisce all'amata di Calvo, Quintilia: Landino fonde i due aspetti in un unico testo, sicché l'esperienza amorosa dell'uno può essere di aiuto e conforto all'altro: segnale, però, che la Lisa di Bernardo è la sorella, la cui morte è pianta in X. II, 12, per cui l'amore è contemplato come partecipazione di anime, come totale dedizione e vicinanza, cosa che enfatizza ulteriormente la condizione antitetica del Landino, costretto a una dolorosa separazione da Xandra. La prima parte, 1-12, volge l'attenzione sul destinatario del carme, sulle sue attività e il suo rapporto con Lisa, ma questa introduzione serve come preludio al vero oggetto del componimento: la situazione personale del poeta, a partire dal v. 13, maggiormente accentuata dal confronto con la vita di Bernardo. Nel rappresentare il rapporto di amore tra i fratelli Landino si rifa palesemente al c. 51 di Catullo. Il dialogo fittizio con Bernardo diventa anche espediente per un'ulteriore professione di poetica, vv. 23-26. Anche questo componimento si declina in modo narrativo con una coesa struttura argomentativa, evidenziata dai connettivi che marcano il passaggio da una argomentazione all'altra: l'anafora del *dum*, 1 e 3, indugia sulle attività di Bernardo, dedito agli studi umanistici, soprattutto di Cicerone e Quintiliano, citati come maestri di retorica, oratoria e diritto:

⁹³⁴ In merito a questa controversia rimando a quanto ho riportato nella sezione biografica di Landino in nota 742 di pag. 217.

Dum tu grandiloqui⁹³⁵ divina volumina Tulli
 pellegis et quicquid Quintilianus habet,
 dumque genus causae dubium⁹³⁶ variosque colores
 et discis quae sint arma ferenda reis, 5

Il *vel*, 6, introduce il momento della *quies* di Bernardo, che anche Landino cercherà nei versi 14-16: interessante però la condizione opposta dei due umanisti, poiché se le *mentis curas* di Bernardo sembrano determinate dall'assiduo studio dei classici, dal quale si distacca godendo della presenza di Lisa, il poeta fiorentino è tormentato da *insani iura fori*, chiuso in luoghi dominati da *litibus et scissis*,⁹³⁷ per cui il momento di ristoro per la sua mente è determinato dalla creazione poetica, unico momento nel quale potrà essere veramente vicino alla sua amata, lodandola. Pertanto i versi 5-12 illustrano l'incontro dei due fratelli:

Landino, X. I, 29, 5-12

vel si quando iuvat mentis seponere curas
 —nam permixta licet seria ferre iocis—
 ad Lisam properas: Lisa est tibi sola voluptas,
 dimidium vitae, candida Lisa⁹³⁸, tuae.
 Illa quidem nitidis placide te aspectat ocellis, 10
 felicem risu te facit illa suo;
 saepeque **per rimam** furtim tibi verbula **dictat**,
 tangendam furtim porrigit illa manum;

Catullo c. 51, 1-12

Ille mi par esse deo videtur,
 ille, si fas est, superare divos,
 qui sedens adversus identidem te
 spectat et audit
 dulce ridentem, misero quod omnis
 eripit sensus mihi: nam simul te,
 Lesbia, aspexi, nihil est super mi
 * * * * *
 lingua sed torpet, tenuis sub artus
 flamma demanat, sonitu suopte
 tintinant aures gemina, teguntur
 lumina nocte.

Questi versi sono dominati dalle ripetizioni, che ho rilevato in precedente essere uno stilema catulliano particolarmente amato da Landino in particolare nei componimenti dedicati all'amore per

⁹³⁵ Si noti l'aggettivo composto attribuito a Cicerone, assente in Catullo, ma comunque evocativo dello stile catulliano, inoltre in iperbato e omoteleuto.

⁹³⁶ L'espressione è tratta da Cic. *Rhetorica ad Herennium*, I, 6, *Si genus causae dubium habebimus*.

⁹³⁷ Il parallelismo tra le azioni dei due umanisti è marcato anche dall'anafora in poliptoto dello stesso verbo *discis*, 4, e *discere*, 14: entrambi studiano il diritto e l'oratoria, solo che uno pare farlo sui testi dei classici, l'altro direttamente nei tribunali.

⁹³⁸ *Iunctura* già catulliana, come si può riscontrare in c. 13, 4; 35, 8; 86, 1.

Xandra: il poliptoto di *Lisa* e l'anafora di *illa*, unitamente a quello del pronome personale di seconda persona o dell'aggettivo possessivo della stessa marcano i due attori chiamati in causa, la donna e Bernardo, uno davanti all'altra, come Lesbia e l'*ille* del c. 51 di Catullo, sotto lo sguardo tormentato del poeta veronese. Del c. 51 infatti segnalo appunto l'utilizzo del dimostrativo *illa*⁹³⁹, sicché viene marcato che la donna è lontana da chi parla, ovvero il poeta che descrive il quadretto, ma vicina al fratello (come lo era Catullo rispetto a Lesbia e all'amante di lei), con la differenza che Landino rappresenta dall'esterno la scena, come un narratore onniscente, mentre Catullo ne fa parte, come testimonia l'alternanza antitetica dei tre pronomi *ille*, *tu*, *ego*. I verbi frequentativi *aspecto*, 9, e *dicto*, 11, vogliono riprodurre l'azione continuata che Catullo rappresenta con la *iunctura te identidem spectat*, 4, per indicare lo sguardo prolungato degli amanti, che si osservano languidamente, così come il *nimumque gestis*, 14, vuole rendere il perdurare dell'agitazione incontrollata nell'animo del poeta. Landino varia la *iunctura* catulliana per enfatizzare lo sguardo di Lisa, tranquillo e luminoso, attraverso l'accostamento con il diminutivo catulliano *ocellis*, 9, in iperbato con il suo aggettivo *nitidis* e cambia l'avverbio *identidem* che vuole marcare la reciprocità dello sguardo con *placide*, il quale avverbio invece sottolinea la *quies* che la fanciulla arreca al fratello con la sua presenza. Inoltre il *dulce ridentem* del v. 5 di Catullo è declinato attraverso la perifrasi *felicem risu te facit illa suo*: di entrambe le donne si enfatizza il sorriso, il cui effetto però cambia, poiché Catullo diventa *miser* per l'amore travolgente, mentre Bernardo *felix*, quindi fortunato e sereno grazie alla sorella⁹⁴⁰.

Il secondo frequentativo usato da Landino, *dictat*, 12, insiste sulle azioni di Lisa ed è ancora rafforzato da un diminutivo *verbula*, dall'anafora di *furtim* e da una sorta di iperbato tra l'avverbio *saepe* e *dictat*, correlati dal punto di vista semantico in quanto indicanti la frequenza dell'azione, sicché il poeta riesce ad esprimere la complicità tra i due protagonisti del quadretto e la dolcezza seduttiva delle azioni di Lisa, come se potesse interpretare le sensazioni provate da Bernardo stesso. Proprio per lo stretto rapporto che il carne intesse con il c. 51 la scena rappresentata sembra evocare la relazione tra due amanti e non tra due fratelli.

I due diminutivi *ocellis* e *verbula*⁹⁴¹ acquisiscono particolare rilievo visto il riferimento a Lisa, l'accostamento al frequentativo e la posizione excipitaria; inoltre il v. 9 e 11 data la

⁹³⁹ L'anafora di *illa* ricorre anche nei cc. 8, 6 e 9 e 58, 1-2, dove in entrambi la ripetizione pone in enfasi la donna amata e funge da catalizzatore dell'attenzione del lettore: è proprio di lei e non di un'altra donna che il poeta parla.

⁹⁴⁰ Ricordo che il *risus* è diventato un *topos* letterario della lirica d'amore in lingua d'oc e stilnovistica: gli occhi e il sorriso della donna fanno irrimediabilmente innamorare: cfr. e.g. Dante Alighieri, *Rime*, CXVI, 56-60: «E mostra poi la faccia scolorita / qual fu quel trono che mi giunse a dosso; / che se con dolce riso è stato mosso, / lunga fiata poi rimane oscura, / perché lo spirito non si rassicura»; Guido Cavalcanti, *Rime*, IX, 36-38: «[...] io ti dispero; / però che trasse del suo dolce riso / una saetta aguta».

⁹⁴¹ Non sono presenti occorrenze del diminutivo in Catullo: ricorre invece in Agostino d'Ipbona, epistola XVIII del *De laudibus Hieronymi, supplicans ut iugenioli mei verbula*, che forse ha ispirato Petrarca, *Epistolae familiares*, Libro XI, 13, *te quidem gloriosos atque magnificos ad actus, me at verbula hec qualiacunque progenuit*, Libro XXII, 2,

costruzione frequentativo-diminutivo-diminutivo-frequentativo costituiscono un chiasmo, sicché è posta particolare enfasi alle fanciullesche e graziose azioni della sorella di Bernardo.

I due gerundivi *ferenda*, 4, e *tangendam*, 12, costituenti entrambi la struttura sintattica della perifrastica passiva, indicante l'idea della necessità, sono modellati sullo stile catulliano: e.g. c. 5, 6 *nox est perpetua una dormienda*, c. 36, 7-8 *scripta ... ustulanda*, c. 39, 9 *monendum est*, c. 76, 15 *hoc est tibi pervincendum*: Catullo preferisce collocare il gerundivo in clausola per creare una clausola plurisillabica di maggior enfasi, tranne nel c. 39 dove si trova nel primo emistichio del verso, *quare monendum est*. Landino imita il suo modello nella prima occorrenza *ferenda reis*, gerundivo a cui fa seguito un bisillabo come in c. 36, 8 *ustulanda lignis*, mentre nella seconda varia ponendo in posizione incipitaria *tangendam*, così da creare un iperbato allitterante di stile omerico, maggiormente enfatico con *manum*. Tra l'altro Landino ha creato una sorta di chiasmo fonico ponendo parole allitteranti in nasali ai due estremi del verso, *tangendam ... manum*, e altre allitteranti in liquide e dentali in posizione centrale, *furtim porrigit*, così da rappresentare la scena della fanciulla che tende la mano perché le sia afferrata da Bernardo.

Dal v. 14 si apre la seconda parte del carme incentrata sul poeta, sulla sua condizione amorosa e sulla sua poetica: in questo caso il passaggio argomentativo non è introdotto da un connettivo ma dal pronome personale *nos* in antitesi con *illa*:

nos procul a nostra, dulcis Bernarde, puella
 cogimur insani discere iura fori⁹⁴². 15
 At si quando vacat, cum turba molesta quievit,
 litibus et scissis omnia clausa silent,
 protinus ad nostras avidus me confero Musas,
 quarum immortalis pulsus amore feror⁹⁴³.
 Tum me Parnasi stupidum per devia montis 20
 raptat honorati turba canora lacus⁹⁴⁴,

animadverti aliquot verbula crebrius repetita quam vellem. Lo stesso Landino riprende l'intera espressione del verso in X, II, 18, 19-20: *at vix illa duo toto tibi dicet in anno / verbula, tangendam vix dabit illa manum*. Ritroveremo il diminutivo nell'*Hermaphroditus* di Panormita II, 18, 4 *Et reddat pulcher verbula pulchra puer*. In questo contesto mi sembra che Landino abbia rimodulato il verso di Properzio I, 16, 27 *o utinam traiecta cava mea vocula rima*, sostituendo il diminutivo *vocula* con *verbula*.

⁹⁴² Cfr. Virg. *georg.* II, 501-502: *nec ferrea iura / insanumque forum*.

⁹⁴³ In questi versi ritrovo tanto delle esortazioni ciceroniane all'*otium* per difendersi dai tormenti politici della *res publica*, ricorrenti sia nelle *Tusculanae disputationes* sia nel *De officiis*: di quest'ultimo segnale e.g. il passo del secondo libro, pgrf. 6. Senza dimenticare che l'*otium* classico è quello a cui aspirano tutti i nostri umanisti (ma anche Petrarca, tanto imitato da Landino), inteso come rifugio nello *studium* per ritrovare quella *alta rerum quies* di senecana memoria che la frenesia della quotidianità non concede.

⁹⁴⁴ L'*honorati lacus* allude alla fonte Castalia, sacra ad Apollo e alle Muse, sul monte Parnaso, come citata espressamente nei vv. 37-38: *Castalio ... / fonte*: entrambi i *loci* presentano un iperbato per enfatizzare la sacralità della

et levibus contexta modis mihi carmina **dictat**,
 atque iubet sumpta ponere **moesta lyra**.
 His nos Xandrinum studiis **solamur** amorem,
 his desiderium, Xandra, rependo tuum.⁹⁴⁵ 25
 Tristibus atque elegis insanos **ludimus** ignes,
 et resonat Xandram pagina tota mihi.
 Illam me Phoebus prima sub luce canentem
 invenit et seras cum subit udus aquas.
 Nec **tantum** Eurydices discessu fleverat Orpheus 30
 cum peteret Stygios icta dracone lacus,
quantum ego nunc a te spatio diductus iniquo,
 Xandra; sed hic magno grandius ore sonat.
 Quippe ferunt vires Musae spiratque furorem
 divinum nato Calliopea suo; 35
 et dat carminibus saevos mollire leones,
 Pangaeoque feros ducere monte lupos.
 At me Castalio dignata est nulla sororum
 fonte, nec Aonium tangere passa nemus⁹⁴⁶.
 Ergo sic rauco dicemus pectore laudes, 40
 Xandra, tuas, doctum quae meruere Linum.
Dicemus tamen: et quod nobis invida non dat
 natura, ingenium, tu mea Xandra dabis.

In enfasi il passaggio da *illa*, a *nos*, 13, 23 rimarcato dal vicino *nostra*⁹⁴⁷, pronome di prima persona plurale a cui farà seguito l'alternanza con la prima singolare in poliptoto, *me*, 17, 19, 27,

fonte, ma più rimarcato il secondo, nella parte conclusiva del carme, data la posizione incipitaria del sostantivo *fonte*, quasi in posizione parallela tra un verso e l'altro, di impronta oraziana.

⁹⁴⁵ Evidente il richiamo al c. 2 di Catullo *desiderio meo nitenti*; nel caso di Landino però *desiderium* sembra apparentemente riferirsi all'amata, per cui il poeta ricompenserebbe la passione che ella nutre verso di lui con le poesie in sua lode. Ma la similitudine successiva, 29-32, fa intendere un'altra sfumatura di significato, poiché il pianto del poeta è comparato con quello di Orfeo: come il cantore piange la separazione dalla sua Euridice a causa del morso del serpente, così Landino lamenta la mancanza di Xandra, da cui è separato da un'ingiusta lontananza. Ricordo che già nel v. 13 l'umanista aveva palesato tale forzata lontananza a causa degli studi giuridici *nos procul a nostra puella ... insani iura fori*. Pertanto mi sembra più appropriato intendere *desiderium* come «mancanza» e probabilmente Landino ha sostituito l'appropriato genitivo *tui* con l'aggettivo possessivo per imitazione del *desiderio meo* catulliano, o sempre comunque imitando lo stile del poeta veronese per creare l'omoteleuto enfaticizzato dall'iperbato.

⁹⁴⁶ L'*Aonium nemus* è di Properzio, III, 3, 42: allusivo di una poesia eroica di cui Properzio, così Landino, non si sente degno.

⁹⁴⁷ Il binomio *nostra Xandra* si volgerà in *mea Xandra* nell'ultimo verso, 42, per marcare l'antitesi con il *dicemus* incipitario.

37, *mihi*, 21, 26, *ego*, 31. A cui si opporrà la seconda singolare solo nel v. 31, *te*, per creare l'antitesi con *ego*. Stilema che Catullo preferisce porre spesso accostato per marcare ulteriormente l'antitesi come si è visto in c. 64, 149 e 221. Invece, in Landino ho riscontrato spesso l'anafora in poliptoto dello stesso pronome per lo più in *incipit* e.g. X. III, 6, 43 *Tu tibi*⁹⁴⁸, ma anche l'adozione dello stilema catulliano in X. I, 5, 3 *non ego, ut ille*, X. II, 4, 21 *Teque ego*, X. II, 9, 9 *Me vos*, X. II, 26, 83 *Illa mihi*, X. III, 7, 73 *Huic ego*, X. III, 8, 3 *ille ego*, X. III, 12, 2 *tu mihi*, X. III, 17, 125 *vobiscum nobis*. Un'alternanza tra prima persona singolare e plurale anch'essa tutta catulliana come si può riscontrare in c. 8, 5 *amata nobis*; c. 43, 7 *Lesbia nostra*; c. 42, 6 *persequamur eam et reflagitemus* (mentre nel v. 3-4 ricorrono *me ... mihi*), un plurale frequente in poesia, col fine di assimilare la condizione del poeta a quella di tutti i poeti in generale e di universalizzare la sofferenza d'amore, nonché con il valore di *pluralia maiestatis*. Il v. 13 *procul a nostra ... puella* presenta il *topos* della lontananza dalla donna, molto diffuso nella lirica provenzale e nello stilnovismo, concetto che viene ripreso nei versi 23-24, per cui l'assenza della donna porta il poeta a immergersi negli studi per trovare consolazione *his nos Xandrinum*⁹⁴⁹ *studiis solamur amorem, / his desiderium, Xandra, rependo tuum*. Ritrovo nei versi 13-14 il preludio dal punto di vista argomentativo dei vv. 23-24 poiché presentano simmetrie stilistiche e richiami interni: infatti in *incipit* ricorre *nos*, 13, che riappare nel v. 23, e *cogimur*, 14, così come *solamur* nel v. 23, mentre in *excipit* e in iperbato *puella*, 13, sostituita da *amorem* nel v. 23; *insani ... fori*, costituisce una sorta di chiasmo racchiudendo all'interno *discere iura*, l'oggetto della costrizione a restare lontano da Xandra, cosa che nel v. 24 è espressa attraverso il nesso *desiderium tuum*.

Sicché Landino spiega tramite le scelte stilistiche quali sono i motivi della lontananza dalla sua donna, ovvero gli studi giuridici, invece, altri studi possono consolarlo, quelli poetici, ispirati dalle Muse *his nos Xandrinum studiis solamur amorem*, 23. La ripetizione di *his* in posizione incipitaria, il legame che si forma tra *amorem* in *excipit* e *desiderium* in *incipit* del verso successivo, esplicano che l'oggetto di questi studi è proprio l'amore, sofferto per la mancanza dell'amata; inoltre l'antitesi *solamur / rependo*⁹⁵⁰ sembra palesare che la consolazione dell'amore tramite la poesia è condizione universale, accomuna i poeti, mentre il *desiderium* è interamente di Landino, come viene dimostrato anche dall'antitesi di *nos* in *incipit*, 23, e *tuum* in *excipit*, 24.

La formula *solamur amorem* riecheggia i versi virgiliani dedicati al mito di Orfeo, che del resto si intreccia in questa parte del componimento con la vicenda di Landino: come Orfeo anche Landino consola il suo amore lontano grazie al canto, *ipse cava solans aegrum testudine*

⁹⁴⁸ Cfr. anche X. I, 26, 27 *tibi, tu*.

⁹⁴⁹ Particolare conio di Landino per indicare l'amore verso Xandra.

⁹⁵⁰ L'alternanza tra prima persona plurale e prima singolare domina il componimento: *cogimur*, 14, *confero*, 17, *feror*, 18, *ludimus*, 25, *diductus (sum)*, 31, *dicemus* 41.

*amore*⁹⁵¹. Riscontro la stessa enfasi data al sostantivo tramite la posizione excipitaria, ma la scelta di Landino di farlo precedere dal verbo *solamur* è sicuramente di matrice catulliana per creare una clausola polisillabica con la presenza del verbo, che Catullo preferisce in fine di verso, così da istituire un parallelismo col successivo verso *25 insanos ludimus ignes*, legato al precedente con un rapporto di causa ed effetto: il poeta consola l'amore componendo versi e questo amore è un fuoco folle, motivo per cui le elegie sono tristi, *tristibus ... elegis*. Continua il richiamo alla quarta georgica nel v. 27 *illam me ... prima sub luce canentem*: il participio e il complemento di tempo evocano il v. 466 *te veniente die, te decedente canebat*. Eppure l'*imitatio* di Landino diventa un'*aemulatio* per l'impreziosita struttura stilistica: infatti, la *iunctura* sembra variare quella virgiliana, di ispirazione lucreziana⁹⁵², *simulacra luce carentum*, 471, attribuendo a Febo⁹⁵³, come dio del sole e quindi come metonimia del sole stesso, il passaggio dal giorno alla notte, lasso di tempo che non trascorre senza che il poeta canti la sua amata. Inoltre Landino mantiene la similarità fonica dei due elementi creando una sorta di paronomasia: *canentem / carentum*. Il verso, dominato da bisillabi, *seras cum subit udus aquas*, velocizza il ritmo per accompagnare la veloce scomparsa del sole, Febo, che tramonta sprofondando nelle acque della sera. Giochi fonici tanto frequenti nella poesia di Catullo, come ho illustrato precedentemente.

Il parallelismo con Orfeo viene marcato anche dalla *iunctura* del v. 22 *moesta lyra*, efficace nel rappresentare il canto di dolore dei due poeti e dalla similitudine⁹⁵⁴ dei vv. 29-32: Orfeo aveva pianto il *discessus* dalla sua Euridice, da cui deriva la sua *κατάβασις* negli inferi, in un passato remoto come attestato da *fleverat*, mentre *nunc* Landino, l'Orfeo del Quattrocento, *spatio diductus iniquo*, si trova in una separazione forzata, seppure non di morte. Conclude il parallelismo un'argomentazione introdotta da *sed* (v. 32) che marca la differenza tra i due poeti attraverso l'enfasi di *hic* in antitesi con *ego*, l'iperbato *magno ore* e il comparativo *grandius*, per enfatizzare la superiorità del cantore greco rispetto a Landino e il ritmo calzante dei bisillabi (ad eccezione del solo comparativo in posizione centrale di verso), nonché l'allitterazione delle nasali e delle liquide esplica tale opposizione. Il *quippe* del v. 33 delucida ulteriormente l'antitesi tra i due poeti, poiché in Orfeo *spirat furorem divinum* della madre Calliope, sicché nessuno può resistergli, neppure le fiere⁹⁵⁵. Il connettivo oppositivo, *at*, 37, introduce invece la condizione oppositiva del poeta fiorentino, che sembra proclamare la sua inferiorità, come se non si sentisse degno della fonte sacra del Parnaso. Tale inferiorità si evince dal parallelismo che Landino istituisce tra la sua storia e

⁹⁵¹ Virg. *georg.* IV, 464.

⁹⁵² Lucr. *De rerum natura* IV, 46 (*simulacraque luce carentum*).

⁹⁵³ L'allusione, inoltre, a Febo è coerente nel contesto alla citazione delle Muse, in quanto dio dell'arte e della cultura.

⁹⁵⁴ Similitudine che evoca uno stilema catulliano: cfr. in particolare i cc. 87 e 96, 5-6.

⁹⁵⁵ I versi 35-36 evocano la rappresentazione di Orfeo che ammansisce con il suo canto le belve feroci, come ritroviamo in Ovidio, *Metamorfosi* XI, 86 ss. e il brano di Dante, *Convivio* citato *supra*, pag. 225 a proposito di X. I 13.

quella di Orfeo: il cantore greco, figlio di una Musa, e secondo una delle varie tradizioni anche figlio di Apollo⁹⁵⁶, profonde un canto di disperazione per la prematura scomparsa della sua amata, grazie al quale seduce i Mani stessi e la riscatta dall'Ade; al contrario Landino non è irrimediabilmente separato da Xandra tramite la morte, sicché la sua poesia non può raggiungere il livello di Orfeo: per questo motivo definisce i suoi canti per Xandra *leves, humiles*. Le Muse non hanno concesso alla sua poesia la stessa ispirazione che hanno concesso a Orfeo, poiché diverso è il fine: se infatti la poesia del cantore greco acquisisce l'immortalità degna di chi persuade al suo volere gli dei dell'oltretomba, quella di Landino è puramente un canto d'amore, che si sfoga nell'elogio o nel pianto a seguito del rifiuto. La Musa del poeta fiorentino finisce per essere la donna stessa:

Ergo sic rauco dicemus pectore laudes, 40
 Xandra, tuas, doctum quae meruere Linum.
Dicemus tamen: et quod nobis invida non dat
 natura, ingenium, tu mea Xandra dabis.

In questo passo ho riscontrato legami tra la poesia di Landino e quella stilnovistica, per la coesistenza dello stesso fine: come la donna stilnovistica nobilita il poeta che di lei canta e tesse le lodi, per la stessa ragione l'umanista ne riceve lustro. Sotto questa prospettiva allora i versi di Landino potrebbero nascondere il *topos* letterario della falsa modestia e citando il mito di Orfeo sembrerebbero sarcasticamente burlarsi delle *fabulae* pagane, pur ammirandole e servendosene come parallelismo. Anzi, sono indotta anche a pensare ad un'allusione al merito maggiore di Landino che contrariamente al cantore greco non ha origini divine.

I versi 17-18 si servono di un lessico amoroso per rivolgersi alle Muse, l'amore verso le quali anima e ispira ogni poeta o artista, al pari di quello verso la donna, infatti il poeta è *avidus* di affidarsi a loro e *immortali pulsus amore*. Che l'amore verso le Muse sia immortale implica non solo la loro immortalità in quanto dee ma anche il *topos* dell'immortalità della poesia. I versi 19-20 mi sembrano assimilare lo stupore del poeta di trovarsi sul monte Parnaso in mezzo alla *honorati turba canora lacus* a quella di Dante che nel Purgatorio si trova spesso circondato dagli illustri cantori che hanno popolato la terra e nel canto XXIV, 52-54, fa una dichiarazione di poetica nell'incontro con Bonagiunta Orbicciani: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel

⁹⁵⁶ Cfr. G. Boccaccio, *De genealogia deorum gentilium*, V, 12 *De Orpheo Apollinis filio* (edizione integrale in latino 2022). Il testo dell'opera è tratto da Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, voll. 1-2. edit. and transl. Jon Solomon, Harvard U.P., The I Tatti Renaissance Library, 2011.

modo / ch'e' **ditta** dentro vo significando". Che questi versi fossero nella mente di Landino è dimostrato dal ricorso al *dictat* che evoca il *ditta* dantesco.

La professione di poetica si declina sotto diversi aspetti: nel v. 21 (*et levibus contexta modis mihi carmina dictat*) Landino per indicare la leggerezza dei suoi carmi utilizza una struttura ad intreccio con allitterazione tra gli elementi; nel v. 25 *tristibus atque elegis insanos ludimus ignes*, dove il ricorso a *ludo* e a *ignes* per indicare il fuoco d'amore è catulliano, mentre tributa il suo legame con l'elegia latina attraverso la *iunctura tristibus elegis*. Invece il verso 26 *resonat Xandram pagina tota mihi* è calco dell'epigramma di Marziale X, 4, 10 *Invenies: hominem pagina nostra sapit*: la pagina di Marziale saprà di uomo, quella di Landino risuonerà di Xandra; e come non ricordare nel *resonat* landiniano il quinto verso della prima bucolica virgiliana *formosam resonare doces Amaryllida silvas?* La voce poetica di Landino è fioca, *rauco pectore*⁹⁵⁷, 39, in antitesi con Orfeo che *magno grandius ore sonat*⁹⁵⁸ e il fatto che le lodi di Xandra siano espresse con il *pectore* è significativo perché precisa che anima e cuore vengono coinvolti nella creazione poetica; l'anafora di *dicemus*⁹⁵⁹ (39 e 41), intrecciata a quella di Xandra (40 e 42), pone in risalto la materia della sua poesia, nonché l'anafora in poliptoto del verbo *dare*, *dat* (41) e *dabis* (42), entrambi in posizione excipitaria, per concludere l'argomentazione: siccome la Musa non può ispirare il *furorem divinum* in Landino, in quanto indegno per natura⁹⁶⁰, sarà Xandra la sua musa, dandogli l'*ingenium*⁹⁶¹ necessario per parlare di lei. Segnalo che la clausola si arricchisce della *iunctura invida natura*, 41-42, *iunctura* lucreziana, *De rerum natura*, I, 321 ed eco dell'*invida aetas* dell'ode oraziana I, 11, 7-8, anch'essa in *excipit* ed *incipit*, seppure con la *variatio* di Landino di natura catulliana tramite l'inserimento del poliptoto di *dare*.

La preoccupazione di Landino di essere degno di abbeverarsi alla fonte Castalia ritorna anche in **X. II, 3**: questo carme sembra avere un tono moralistico di denuncia degli avidi che non sono mai sazi di ricchezze, *Divitiae vobis variis quaerantur, avari, / artibus*, 1-2 e nel descrivere la loro *sedulitas* Landino adotta toni di senecana memoria attraverso il poliptoto dell'indefinito *alius*

⁹⁵⁷ Troveremo un'espressione simile con la variazione del sostantivo in X. III, 2, 4 *exiguum rauco carmen hiare sono*.

⁹⁵⁸ Cfr. Virg. *georg.* III, 294.

⁹⁵⁹ Il verbo *dico* inoltre scandisce i passaggi argomentativi dell'elegia, poiché è ripetuto 4 volte, di cui due nella forma del frequentativo *dicto*: *dictat*, 11 e 21 e *dicemus* 39-40.

⁹⁶⁰ Come esplicito dai versi 41-42 *quod nobis invida non dat / natura*. Landino nella sua opera parla ripetutamente del *furor* che le Muse ispirano, si veda e.g. X. II, 3, 25, carme in cui è espresso dal poeta lo stesso dubbio di essere degno di bere alla fonte divina Castalia, vv. 31-32, 35.

⁹⁶¹ Pertanto Landino utilizza *pectus* e *ingenium* per specificare ciò che gli serve per poter comporre: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 491: «Poitrine de l'homme ou des animaux, considérée comme la siége du coeur et de l'âme (et aussi de l'intelligence), et par suite le "cœur" ou "l'âme", "l'esprit"», coerente come sede del *furor divinus*. Per *ingenium*, composto di *geno*, *-is*, pag. 270-271, si intende il carattere innato, naturale, così degli uomini come delle cose, «en particulier dispositions naturelles de l'esprit, génie». Sicché Landino, poiché per natura non ha cuore ed anima atti a far prorompere quel *furor* di cui deve essere intriso il canto d'amore, allora chiede alla sua musa, la donna amata, di infondergli quella attitudine naturale necessaria per poetare di lei.

... *alter*⁹⁶², per poi riprendere la metafora oraziana della vita come un difficile viaggio per mare nel periodo invernale⁹⁶³ *adversasque hiemes durus fluctusque marinos / substineat navi saepe labante miser*, 7-8. Ma già nell'interrogativa retorica dei versi 13-14, *Quid tamen hinc pretii post tanta pericula vitae / proveniet? Semper ut miser esse velim!*, ritroviamo i catulliani versi del c. 76 *quare iam te cur amplius excrucies? / quin tu animo offirmas atque istinc teque reducis, / et dis invitis desinis esse miser?*, 10-12, per cui si svela che l'*incipit* moralistico serviva a creare un'antitesi metaforica tra i *cupidi*, 17, che sono tormentati da un desiderio sempre crescente di denaro, che mai si placherà e che li porterà in terre sconosciute e Landino che pur *cupidus* di Xandra non si allontanerà dal suo cammino, come palesa l'anafora del *nec*: *Me nec pauperies, nec tristior ulla cupido / impellet patrio longius ire solo*, 21-22. Questo contesto sembra evocare il c. 107 di Catullo, sia per il simile uso lessicale sia per l'abbondanza di ripetizioni e comparazioni. Il compito di Landino sarà di cantare Xandra se le Muse lo riterranno degno *Tunc dignum nostra carmen cantare puella dulce erit, et dominae sic placuisse meae*, 27-28, ma se non raggiungerà questa grazia, *si me indignum vos tanto munere, divae, / ducitis et nostri gratia nulla movet*, 35-36, allora dovranno concedere al poeta di abbeverarsi alla fonte sacra per non defraudare della giusta lode colei che la merita veramente perché *Castior haec Helene est; fuerat nec pulchrior illa, / Smyrneam potuit quae meruisse tubam*.

Rispetto a X. I, 29 c'è pertanto un'evoluzione poiché, se nel precedente componimento Landino esprimeva un apparente atto di umiltà a fronte del parallelismo con Orfeo, in X. II, 3 esorta le Muse ad ispirargli il *furor divinus* in quanto lo merita colei che il poeta celebrerà. Questo concetto sembra perciò corroborare l'interpretazione suggerita in X. I, 29 in merito ad una celata professione di superiorità della propria poesia in quanto non supportata dall'origine divina di cui al contrario è dotato il cantore greco.

Per enfatizzare questo concetto Landino ricorre a moltissimi stilemi catulliani:

Quid tamen hinc pretii post tanta pericula vitae
 proveniet? **Semper ut miser esse velim!** 15
An tanti est digitos nitidis ornare lapillis,
 vel Tyrio bibulam murice ferre togam?
Verum agite, o cupidi: sed quantum crescet acervus
 nummorum, tantum crescet avara sitis.
 Sollicita assiduis involvite pectora curis, 20
nec veniat vobis laetior ulla dies.

⁹⁶² Cfr. Seneca *De brevitate vitae*, 2, 1.

⁹⁶³ Cfr. Orazio, *Carmina*, I, 11 e II, 10.

Me **nec** pauperies, **nec** tristior ulla cupido
impellet patrio longius ire solo.
Quod mihi si Musis fieri contingat amicum,
illarumque meo si sonet ore **furor**, 25
tunc ego Persarum ditissima limina regum
ridebo, aut siquid pulchrius Indus habet.
Tunc dignum nostra **carmen** **cantare** puella
dulce erit, et dominae sic placuisse meae;
tunc tua forma meis nitide depicta libellis⁹⁶⁴ 30
diffugiet nigros, aurea Xandra, rogos.
Verum agite, o **Musae**, mihi maxima numina, **Musae**,
iam liceat vestro pellere fonte sitim!
Me vestrum ventura aetas cognoscat alumnum,
eductum vestris sentiat esse iugis. 35
Quod si me indignum vos tanto munere, divae,
ducitis et nostri gratia nulla movet,
hoc saltem tali libeat praestare puellae:
non mihi, sed dominae carmina vestra peto.
Quae si forte suo sic defraudetur honore, 40
invidia nemo vos caruisse putet.
Castior haec Helene est; fuerat nec pulchrior illa,
Smyrnaeam potuit quae meruisse tubam.

Dal v. 17 segnalo il parallelismo *verum agite* con il v. 31: quest'ultimo poi presenta anche l'anafora di *Musae*, esortazione prima ai *cupidi* a cambiare comportamento, poi alle Muse a mutare disposizione d'animo verso il poeta; il passaggio, in seguito, dalla situazione degli avidi a quella del poeta è segnata dall'anafora del *nec* e dell'indefinito⁹⁶⁵ *ulla*, 20-21, così come la comparazione sembra costituire una sorta di climax ascendente: dall'antitesi tra *laetior*, 20, e *tristior*, marcanti le due opposte attitudini, a *longius*, 22, che enfatizza la lontananza dalla patria negata nel verso

⁹⁶⁴ Nel componimento ricorrono due diminutivi: *lapillis*, 15 e *libellis*, 29 che sembrano voluti per creare un parallelismo tra i versi vista la presenza del poliptoto *nitidis- nitide*: parallelismo che serve per creare un ulteriore richiamo interno tra gli *avari* e il poeta, poiché gli avidi cercano pietruzze da porsi alle dita, che splenderanno per i gioielli indossati, mentre Landino descrivendo la bellezza di Xandra impreziosirà il suo libro, così da sfuggire i *nigros rogos*, ulteriore allusione al c. 36 di Catullo. Ovvero la sua poesia non meriterà di essere bruciata come gli *Annales* di Volusio. Si noti che la *iunctura rara aurea Xandra* è cercata per creare l'antitesi con *nigros*.

⁹⁶⁵ Anche l'indefinito è uno stilema a cui ricorre Landino: 25 *siquid*, 36 *nulla*, 40 *nemo*.

precedente dal *nec*, unitamente all'iperbato *patrio solo*⁹⁶⁶, 25-26 *ditissima* e *pulchrius* per porre in rilievo il verbo *ridebo* in *incipit* del verso 26⁹⁶⁷, al punto da esaltare la sprezzante distanza di Landino dal comportamento degli *avari* e introdurre il suo merito nel cantare Xandra; 30 *maxima*, celebrativo della grandezza delle Muse, 41 *Castior* in *incipit* e *pulchrior illa* in *excipit* seguito da *illa* per creare il parallelismo interno con *Helene*; l'intreccio del v. 29 *forma meis nitide depicta labellis*, sicché viene posto in enfasi l'avverbio in posizione centrale *nitide* e si riproduce l'idea della tessitura delle pagine del libro con la bellezza di Xandra.

Da sottolineare che il componimento si conclude enfaticamente con la clausola dei due pentametri in omoteleuto, seguita da bisillabo *caruisse putet*, 40, e *meruisse tubam*, per enfatizzare che Xandra non può essere defraudata della lode in quanto ampiamente meritevole.

Infine tutto il carme alterna in poliptoto i pronomi personali e i corrispettivi aggettivi possessivi di prima persona singolare e plurale (la voce del poeta) e di seconda persona singolare (Xandra) e plurale (le Muse). Perciò, ho rilevato che proprio dal v. 13, quando l'attenzione si sposta sul poeta, si accumulano gli stilemi catulliani con il fine di esaltare l'argomento centrale del componimento.

3.2. c. *Ad se ipsum*

Landino scrisse tre differenti versioni del c. 8, uno dei più seri ed efficaci carmi di Catullo, X. I, 6, X. I, 16 e X. I, 17, e il fatto che abbia trasposto i coliami in distici elegiaci mostra la sua preferenza per la poesia elegiaca⁹⁶⁸. Le tre versioni di Landino costituiscono un sorta di variazione al tema del c. 8, ognuna molto diversa dalla sua fonte, visto che il poeta introduce molti cambiamenti rispetto agli elementi originali. Il tema costante è la rinuncia di una vana ed evitabile sofferenza, ma tutto è soggetto a nuovi elementi e sostituzioni, incluso a chi si rivolge e l'oggetto della rinuncia. Come conseguenza le imitazioni differiscono dal loro modello e l'una dall'altra in quanto a tono e a forza emotiva, e in ognuno di essi il conflitto e gran parte del dolore del c. 8,

⁹⁶⁶ Il carme è costellato di iperbati di caratterizzazione catulliana, in quanto separati tendenzialmente da due parole, oppure in posizione excipitaria seguiti da un altro termine e in omoteleuto; i più significativi: 15 *nitidis ornare lapillis*, 19 *sollicita ... pectora curis*, 24 *meo si sonet ore furor*, 27 *nostra carmen cantare puella* (si noti come questo iperbato sia posto in rilievo creando un chiasmo in quanto incornicia la *iunctura carmen cantare*, che costituisce una figura etimologica con *geminatio* della sillaba iniziale), 28 *dominae sic placuisse meae*, 30 *nigros, aurea Xandra, rogos*, 33 *vestrum ventura aetas cognoscat alumnus* (anche in questo caso la *geminatio* della sillaba iniziale marca l'aggettivo possessivo in anafora, vv. 31-33, e in poliptoto, indicante la dedizione del poeta alle Muse, e il concetto di *ventura aetas*, come un auspicio di fama), 37 *tali libeat praestare puellae*, 39 *suo sic defraudetur honore*, 42 *Smyrnaeam potuit quae meruisse tubam* (di particolare rilievo questo iperbato di stile omerico in quanto l'unico di tal genere nel complesso della lirica e nell'ultimo verso). Tutti questi iperbati pongono in maggior enfasi il concetto che separano.

⁹⁶⁷ Si noti che anche l'anafora di *tunc*, 25-29, rende incalzante il ritmo nel passaggio argomentativo dal comportamento moralmente erroneo del *cupidus* di ricchezze rispetto al *cupidus* di cantare la propria amata e della fama che ne conseguirà date le qualità divine della stessa.

⁹⁶⁸ Gaisser, cit., pag. 217.

secondo Gaisser, sono spariti⁹⁶⁹. X. I, 17 è il più addolorato dei tre: come il c. 8 è rivolto al poeta stesso e non presenta obiettivi raggiunti o speranze oltre alla rinuncia e al pentimento.

Mostrerò anche che nei versi di Landino, soprattutto in **X. I, 6**, confluiscono pure diversi elementi del c. 76, che può essere considerato il primo carne elegiaco della poesia latina, sia per metro che per contenuto:

Xandra I, 6

Xandra mihi tantum quondam crudelis amata
quantum dilecta est femina nulla viro:
en erit ulla dies qua tu succurrere nobis
et tumidos fastus ponere, Xandra, velis?
Anne ferox cursu semper perstabis eodem 5
nec disces animum flectere saeva ferum?
Sed quid **me macero**, **miserum**? Sperare quid ultra
fas puto? Iam subito, iamque puella vale!
Dum licuit tecum felicia tempora⁹⁷⁰ vixi
laetitia pleni dumque fuere dies; 10
nunc vertis mores: ergo et **vertenda voluntas**.
Esto⁹⁷¹ quoque. Iam **nobis**⁹⁷², iamque puella vale!
Te tamen et coeli sanctissima numina testor
me invitum faciem linqere, Xandra, **tuam**.
Sed tua me feritas moliri⁹⁷³ talia cogit: 15
cedendum nobis. Iamque puella vale!
Ah quotiens flebis misere quotiensque rogabis
ut redeam lacrimis, insidiosa, tuis.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, pag. 217-218. Senza dubbio Landino ha voluto gareggiare con il suo modello e con la tradizione letteraria italiana, ma non possiamo negare una *aemulatio*, rispetto a una pura *imitatio*, come mostreremo in seguito.

⁹⁷⁰ L'edizione del Perosa preferisce la lezione *gratissima gaudia sumpsit*.

⁹⁷¹ Ho riscontrato la frequenza dell'imperativo futuro del verbo *esse* soprattutto nell'opera di Orazio con 14 occorrenze (*Sermones* I, 2, 32; I, 6, 19; II, 1, 83; II, 2, 30; II, 3, 31, 65, 181; II, 5, 29; II, 6, 22; *Carmina*, III, 8, 15; III, 22, 5; *Epistulae*, I, 1, 60, 81; I, 17, 37); in Marziale evidenziamo 6 occorrenze (*Ep.* I, 88, 2; IV, 13, 2; IV, 83, 6; V, 19, 15; VI, 50, 5; VIII, 55 (56), 11), mentre in Catullo ricorre una sola volta nel c. 103, 2.

⁹⁷² Questo *nobis* sembra plausibile ritenerlo un dativo d'agente concordato con la perifrastica passiva del v. 11 *vertenda voluntas*, scelta che sarebbe confermata da *cedendum nobis* del v. 16.

⁹⁷³ Significativa la scelta di questo verbo, poiché la sua origine etimologica è legata a *moles*, perciò da un significato iniziale di «fare uno sforzo per spostare qualcosa o per spostarsi», passa ad indicare «il fare uno sforzo, penare in vista di qualche cosa, eseguire con pena», per poi generalizzarsi in ogni tipo di atto che richiede uno sforzo, cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 410. La scelta pertanto di Landino si carica di una valenza metaforica difficile da rendere in traduzione. È un verbo assente nell'opera catulliana mentre ricorre 22 volte in Virgilio ed è predominante in prosa nel senso di «conari, cogitare, studiare, parare. Praesertim res difficiles, magni momenti»: cfr. ThLL, VIII, col. 1333-1764, pag. 1358. E notiamo come questo sia proprio il senso che ha attribuito Landino nella scelta del verbo.

Sed nil proficies: neque enim tolerare superbos

amplius est fastus. Iamque puella vale!

20

Catullo 8 è un soliloquio in cui il poeta esorta se stesso ad allontanare da sé le sue perdite (*quod vides perisse perditum ducas*, 8, v. 2) e a lasciare la sua donna. Ricorda a se stesso che la sua felicità è finita, urge essere forti, salutare Lesbia, immaginando quanto dispiaciuta ella sarà sapendo che lui non la vuole più. Ma presto il quadro cambia verso una fantasia di gelosia, nei vv. 16-18. Il carme finisce con il tentativo di ritornare alla precedente risoluzione, v. 19 *at tu, Catulle, destinatus obdura*. Il tema ruota intorno al ricordo del tempo felice e alla consapevolezza del dolore attuale.

Landino nel carme 6 (*Xandra* I 6, 3-6 e 17-18) segue un simile motivo, infatti come Catullo ricorda i *dies laetitiae pleni* appartenenti al passato ed è cosciente dell'infelicità del presente, per cui è necessario reagire, mutare il proprio volere e andarsene, *vertenda voluntas ... cedendum nobis*. Inoltre immagina che la sua donna sarà addolorata, ma sostituisce la fantasia di gelosia con un altro quadro: Xandra piangerà e lo pregherà di tornare, ma lui non tornerà indietro, vv. 17-20. La differenza di contenuto risiede nel fatto che le interrogative catulliane palesano i motivi del sofferto amore per Lesbia, ovvero il tradimento della *fides* da parte della donna, mentre Landino vuole evocare la ritrosia superba di Xandra, che all'improvviso ha mutato il suo comportamento verso l'amato, rifiutandolo e disprezzandolo⁹⁷⁴ e a causa di questa improvvisa svolta, *nunc vertis mores*, v. 11, Landino si immagina che un giorno lei si pentirà di averlo perso e *insidiosa* cercherà di farlo ritornare a sé⁹⁷⁵. Infatti nelle interrogative dei vv. 3-6 Landino si chiede se mai avverrà che Xandra pieghi il suo animo indifferente, illusione che Catullo nemmeno prospetta, poiché si immagina un pentimento di Lesbia nel momento in cui ella si renderà conto di non essere più ricercata dagli amanti, *at tu dolebis, cum rogaberis nulla*, v. 14. L'obiettivo di Catullo è evidenziare dell'amata il suo animo dissoluto, aspetto che Landino non contempla in nessun momento della sua opera per la sua Xandra.

Nella struttura e nello stile X. I, 6 è vicino a Catullo 8, ma ci sono maggiori differenze nel contenuto, poiché è frutto dell'imitazione anche del c. 76, come si può vedere dall'inserimento dell'invocazione agli dei, testimoni della veridicità dell'amore del poeta data la difficoltà a liberarsi

⁹⁷⁴ Topos elegiaco che diventerà predominante in tutta la lirica cortese medievale.

⁹⁷⁵ In questo atteggiamento superbamente altezzoso e crudele, nonché nel cambiamento di comportamento, ritroviamo la Laura petrarchesca di tanti componimenti: cfr. e.g. 126, *Chiare, fresche e dolci acque*, v. 29 *la fera bella e mansueta*, che dopo averlo tanto rifiutato infine tornerà sulla tomba del poeta almeno a piangere pietosamente e a pregare per la sua anima; l'ultimo, estremo gesto di pietà che solo la morte può pretendere; 22 *A qualunque animal alberga in terra*; 152 *Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa*; 174 *Fera stella (se 'l cielo à forza in noi*. La connotazione di crudeltà della donna amata in Petrarca è plasmata sul modello catulliano ed elegiaco, riscontrabile dalle numerose occorrenze del termine *fastus* sul ThLL, vol. 6.1 coll. 0001-0808, pagg. 329 ss, che lo stesso Landino ripete due volte nel carme. I versi finali dell'edizione 1443-1444 mostrano il tradimento di Xandra, come la Lesbia di Catullo: *Nam mea quae dici cupiat reperire puellam / non dubito cuius solus amator ero*, cfr. Gaisser, cit., pag 386, nota 85. Versi che poi l'ultima redazione ha ommesso interrompendo il carme sull'enfatica esclamazione di addio *Iamque puella vale!*, 20.

di esso, vv. 13-14, invocazione, vv. 17-22 e 26, che in Catullo introduce la seconda parte del componimento, in cui il soliloquio del poeta si trasforma in una preghiera intima con gli dei. Un altro elemento in comune è riscontrabile nelle interrogative di Landino *sed quid me macero, miserum*⁹⁷⁶? *Sperare quid ultra fas*⁹⁷⁷ *puto?*, che non possono ritrovarsi nei congiuntivi esortativi caratterizzanti il c. 8, ma nelle sofferte domande del c. 76, 10-12 *quare iam te cur amplius excrucies? / quin tu animo offirmas atque istinc teque reducis, / et dis invitis desinis esse miser?*. In entrambi i poeti le interrogative assumono la stessa funzione: occorre prendere coscienza dell'inutilità di tale sofferenza. Per questo urge una reazione: nel c. 8 Catullo insisteva sull'esortazione a se stesso *desinas ineptire ... obdura*, nel c. 76 la reazione assume la sfumatura di un ordine perentorio, di una necessità (*una salus haec est, hoc est tibi pervincendum*), 15, così come nel Landino *vertenda voluntas*, 11, completata dal suo dativo d'agente nel verso successivo, *iamque nobis*, e *cedendum nobis*, 16. Ma il Landino universalizza la riflessione attraverso il *nobis*, volutamente scelto come dimostra il verso conclusivo *neque enim tolerare superbos / amplius est fastus*, dato che è adottata solo per le due perifrastiche passive, mentre nel resto del carme domina l'ego: *mihi*, 1, *me*, 7, 14, 15, in antitesi al *tu* di Xandra, espresso nei versi 3 *tu*, 9 *tecum*, 13 *te*, nonché dall'aggettivo possessivo *tuam faciem* del v. 14⁹⁷⁸. Sicché il dolore del poeta respinto dalla donna è il dolore dell'uomo in generale, ossia l'universalità della sofferenza d'amore⁹⁷⁹. E dietro questa inclinazione di Landino si ritrova non solo la poesia elegiaca, ma anche tutta la lirica provenzale e stilnovistica.

⁹⁷⁶ Ritengo che l'espressione sia eco in particolare del v. 19 del c. 76 *me miserum aspiciate*. E all'interno del componimento Landino utilizza una figura etimologica al v. 17 *misere* per accostare la sua condizione di dolore a quella della donna, quando si sentirà ella stessa abbandonata. Lo stesso Catullo nel c. 76 nel v. 17 usa *misereri* accanto al *miserum* suddetto per enfatizzare la condizione in cui si trova il poeta che non può che suscitare la pietà degli dei.

⁹⁷⁷ L'uso di *fas* in questa interrogativa si carica di un significato più simbolico rispetto al comune «essere necessario»: secondo l'Ernout-Meillet, cit., pag. 217 *fas* è nome indeclinabile avvicinato dagli antichi al verbo *fāri*, 'parlare'. "Le sens de *fās* est «permission ou ordre des dieux», «droit divin», par opposition à *iūs* «droit humain»". Pertanto Landino attraverso questa interrogativa retorica enfatizza che non è lecito, poiché non concesso dagli dei, sperare di cambiare la situazione. Per questo motivo chiama gli dei stessi come testimoni della sua estrema decisione di abbandonare la donna amata, vv. 13-14. Una dimensione umana che invece è affermata nel *licuit* del v. 9, poiché spetta agli uomini poter godere del tempo dell'amore, come esortava a fare non solo Catullo del c. 5, ma anche ripetutamente Orazio, e.g. *ode* I, 11 e I, 9. Un uso equivalente del sostantivo *fas* si può riscontrare nel c. 51 di Catullo: *Ille, si fas est, superare divos*, dove il privilegio di poter completare Lesbia rende l'uomo superiore agli dei, se fosse lecito, sul piano divino, anche solo pensarlo.

⁹⁷⁸ Antitesi tra *ego* e *tu* frequente nei carmi in cui Catullo dialoga con Lesbia, come possiamo vedere nei cc. 7, 76, 107, 109 o con Giovenzio, c. 99.

⁹⁷⁹ Un'altra occorrenza di *nobis* è presente nel v. 3 *succurrere nobis*. Ma crediamo che non smentisca quanto affermato, poiché in questa posizione è funzionale all'argomentazione: tramite l'interrogativa retorica e l'enfasi posta attraverso l'espressione indefinita *ulla dies* Landino marca l'illusorietà di un cambiamento nell'atteggiamento di Xandra, topos letterario nel rapporto d'amore e quindi condizione non del solo poeta ma universale.

Catullo 8, 5

amata nobis quantum amabitur nulla⁹⁸⁰.

Xandra I, 6, 1-2

Xandra mihi tantum quondam **crudelis** amata
quantum dilecta est femina nulla viro:

Landino nel suo componimento insiste sulla crudeltà di Xandra, che connota come *crudelis*, v. 1, *ferox*, 5, *animum ferum* e *saeva*, 6, nonché attraverso la ripetizione del sostantivo *fastus* connotato prima da *tumidos*, v. 4, poi da *superbos*, v. 19, e la *feritas* del v. 15, così da enfatizzare il comportamento superbo e sprezzante della donna che rifiuta l'amore. Le occorrenze di tale sfera semantica nell'opera catulliana mostrano che essa fosse percepita come più consona a un contesto di appannaggio epico, dimostrato dalla prevalenza nell'*Eneide* virgiliana o nei *carmina docta* catulliani. L'aggettivo *crudelis*⁹⁸¹ ricorre in Catullo 7 volte, prevalentemente nei carmi più lunghi, e soltanto nel c. 62 è associato all'ardore dell'amore, mentre in 4 occorrenze è usato per indicare la crudeltà di chi tradisce l'amata⁹⁸², come nel caso di Teseo e Arianna, o l'amico, come nel caso di Catullo e Rufo; soltanto una è l'occorrenza con valore parodico: c. 62, 20 *crudelior ignis* a proposito della fiamma d'amore che allontana la fanciulla vergine dal petto materno lasciandola indifesa alle insidie dell'amore, 24 *crudelius*, comparativo avverbiale usato nello stesso contesto del verso precedente; c. 64, 76, *crudeli peste*, nel carme di Arianna per descrivere il sacrificio dovuto al Minotauro, 136 in riferimento alla *crudelis mentis* di Teseo, che è stato capace di abbandonare Arianna, 175 *crudelia forma* sempre riferito a Teseo e alla dissimulazione della sua vera natura; c. 69, 9 *crudelem pestem* in senso parodico per attaccare il fetore che emana Rufo; c. 77, 5 *crudele venenum*, in riferimento a Rufo che ha tradito l'*amicitia*. Una crudeltà della donna che invece è frequentemente rappresentata nelle elegie, poiché meglio esprime il godimento intimo dell'amata nel veder soffrire il poeta a causa del suo rifiuto: e. g. Properzio, *Elegiae*, I, 16, 17-18: «*ianua vel domina penitus crudelior ipsa, / quid mihi tam duris clausa taces foribus?*».

⁹⁸⁰ Questo concetto è ripreso con la variazione lessicale *nobis / quantum* nel c. 37, 12 *amata tantum quantum amabitur nulla*, variazione dettata probabilmente per il diverso contesto: patetico e sentimentale nel c. 8, parodico e invettivo nel c. 37 e nel c. 87, 1-2 in cui Catullo attraverso la perifrasi ripetuta a inizio e fine del componimento enfatizza il concetto centrale del rispetto della *fides* e del *foedus* da parte del poeta. Landino arricchisce l'espressione con *dilecta est* per indicare quanto la sua bellezza e la sua virtù abbia indotto il poeta ad amarla scegliendola tra tante donne. Un concetto molto ricorrente nella poesia stilnovistica per caratterizzare l'unicità della donna amata. Verbo che Catullo rivolge a Lesbia nel c. 72, 3-4.

⁹⁸¹ Ernout-Meillet, cit., pag. 152: *crudelis* è derivato etimologicamente da *cruor* e «s'est spécialisé dans le sens de "sang répandu ou coagulé, flaque de sang"», per cui *crudelis* indica colui che si pasce del sangue, che fa colare il sangue, crudele e ha nel suo senso rimpiazzato *crudus*. L'aggettivo ricorre 49 volte in Virgilio prevalentemente nell'*Eneide*. Il ThLL, vol. IV col. 0789-1594, pag. 1225, afferma che in riferimento agli amanti *crudelis* è usato in modo equivalente a *saevus*, *inhumanus*, *durus* sia in prosa che in poesia.

⁹⁸² Infatti viene spesso associato a *perfidus*, per indicare il tradimento della *fides*: cfr. e.g. c. 64, 132.

L'aggettivo *ferox*⁹⁸³ ricorre in Catullo 4 volte⁹⁸⁴: nel c. 63, 78, 83, per indicare il *furor* di Attis, che lo ha avvicinato alla ferinità irrazionale di una bestia per l'evirazione attuata contro se stesso, e nel c. 64, 73 e 247 riferito a Teseo. Molte sono invece le occorrenze dell'aggettivo *ferus*, 5, di cui 4 nei *carmina docta*⁹⁸⁵ e uno nei polimetri c. 60, 5 *fero corde* riferito a Lesbia⁹⁸⁶, connotata come una *leaena*, 1, carne che infatti sembra essere più vicino all'idea di ferocia che Landino vuole esprimere nel delineare il comportamento di Xandra. L'aggettivo *saevus* ricorre 9 volte in Catullo, di cui 6 nei *carmina docta*⁹⁸⁷ e rispettivamente una volta nei polimetri c. 26, 3 in riferimento ai venti (*saevi Borae aut Apheliotae*) e due negli epigrammi c. 103, 2, 4, in un verso che viene ripetuto in parallelismo attraverso il binomio *saevus et indomitus*, voluta adozione di un lessico sublime per accrescere l'aspetto parodico e invettivo del carme.

Il sostantivo *fastus* è termine soprattutto poetico e della lingua scritta⁹⁸⁸: appare per la prima volta in poesia in Catullo, nel c. 55, 14, rivolto all'amico Camerio, che si atteggiava come una fanciulla sprezzante che non si fa trovare⁹⁸⁹. Ho riscontrato 12 occorrenze del sostantivo nell'opera di Propertio⁹⁹⁰, a testimoniare la natura elegiaca della raffigurazione femminile operata da Landino.

⁹⁸³ Ernout-Meillet, cit., pag. 230: *ferox* è derivato di *ferus*, «selaggio, feroce», «*f. est saeuus et indomabilis, translatum a feritate*, Non. 304, 36. S'emploie aussi au sens de "intraitable, orgueilleux"», come riscontriamo sul ThLL, vol. 6.1, coll. 0001-0808, pag. 567, che in riferimento a persone diventa sinonimo di *superbus, fretus, arrogans*.

⁹⁸⁴ Nell'opera virgiliana ricorre 12 volte, occorrenze che vengono ampiamente sopravanzate dall'aggettivo *saevus*, che ricorre 75 volte.

⁹⁸⁵ C. 61, 56 *fero iuveni*; c. 63, 40 *mare ferum*, 57 *rabie fera*, 89 *nemora fera*.

⁹⁸⁶ Ritengo che l'espressione *fero corde* di Catullo evochi maggiormente la durezza e la ferocia in amore della donna, che spietatamente ferisce l'amato, mentre l'*animus ferum* di Landino pare alludere soprattutto a un'indole, e quindi ne enfatizza il carattere disumano, proprio perché diventa caratteristica peculiare e non circoscritta alla sfera amorosa. Ricordo infatti la definizione dell'Ernout-Meillet, cit., pag. 34 di *animus*, come «principio pensante» rispetto a *cor, cordis*, come sede dell'anima, pag. 142.

⁹⁸⁷ Nel c. 64 è usato per due volte in riferimento al Minotauro: 101 *saevum monstrum* e 110, 169 *saeva fors*, 203 *saevius factis*; c. 66, 65 *saevi Leonis*. Possiamo notare come l'utilizzo dell'aggettivo *saevus* connoti sempre o elementi di bestialità o eventi disastrosi, coerentemente al significato etimologico di «emporté, furieux, féroce»: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 588.

⁹⁸⁸ Cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 218: «terme [...] que s'emploie au singulier comme au pluriel; n'apparaît en prose qu'à partir de Sénèque, en poésie à partir de Catulle» nella sua forma singolare, mentre al plurale appare per la prima volta in poesia Virgilio e in prosa in Tacito, *Ann.* 4, 74, come riscontriamo sul ThLL, vol. 6.1, coll. 0001-0808, pag. 329, che fa corrispondere il termine al greco ὑπερηφάνια e ἐξουθενία e indica «*superbia, fastidium, inflatio vel timor (i. tumor), contemptus, ἐπισκόνιον, superbia verborum*»; inoltre riporta in una tabella le occorrenze del termine in poesia e in prosa al singolare e al plurale. Di seguito riportiamo le occorrenze citate in poesia: in Catullo ricorre 1 volta al singolare, in Virgilio 1 volta al plurale, in Orazio 2 volte al singolare, in Tibullo 1 volta al plurale, in Propertio *in exitu versus* 2 volte al singolare e 3 volte al plurale, mentre *in ipso versu* 6 volte al plurale, in Ovidio 1 volta al singolare e 8 volte al plurale, in Seneca tragico e nelle opere filosofiche in prosa 1 volta al singolare in ciascuna, in Stazio 1 volta al singolare e in Marziale 1 volta al singolare e 6 al plurale. Nella *Xandra* il sostantivo ricorre 3 volte nel primo libro: nel presente carne nei vv. 4 e 20 e nell'elegia rivolta ad *Ginevram*, I 26, 8-9: *Sed fastus inimica saepe duros / opponis mihi saevior leaena*, la cui analisi affronterò in seguito; 7 volte nel secondo: II 5, 51: *immitis nobis fastus obpone superbos*; II 7, 43: *suos fastus* e 61 *fastus fugisse*; II 8, 41: *mihi fastus / opponet*; II 23, 61 *fastus ... superbos* (stessa *iunctura* per giunta in iperbato come in II 5) e 79 *indignos fastus*; II 25, 63 *fastus ... amarus* (ancora in forte iperbato); infine una occorrenza nel terzo libro: III 6, 63 *Di reprimunt fastus et nulla superbia longa est*.

⁹⁸⁹ Anche in Virgilio ricorre una sola volta in *Aen.* 3, 326 in riferimento alla superba stirpe di Achille *stirpis Achilleae fastus iuvenemque superbum*.

⁹⁹⁰ Propertio, *Elegiae*, I, 1, 3; I, 7, 25; I, 13, 27; I, 18, 5; II, 14, 13 nella *iunctura fastus iniquos*; II, 25, 21; II, 31, 11; III, 13, 10; III, 17, 3; III, 19, 11; III, 25, 15 *fastus superbos*; IV, 5, 42.

Il sostantivo viene rafforzato nella sua connotazione negativa dagli aggettivi *tumidos*⁹⁹¹ e *superbos* entrambi preferiti in poesia in contesti aulici come attestano le numerose occorrenze nel poema epico virgiliano⁹⁹². Nel c. 8 possiamo riscontrare nel v. 9 *Nunc iam illa non volt e in invitam*⁹⁹³ del v. 13 un'idea di *fastus* e del *nunc vertis mores* di Landino, inoltre una connotazione della crudeltà della donna amata è palesata nel v. 15 (*Scelesta*), che però rimanda ancora una volta al tradimento della *fides* e del *foedus* perché l'aggettivo implica il compimento di un crimine⁹⁹⁴. Un concetto che Catullo amplia potenziandolo nel c. 76, dove Lesbia è indicata come *pestem perniciemque*, 20 e *taetrum morbum* (v. 25) che toglie ogni *salus*.

Pertanto l'analisi delle occorrenze ha mostrato che se Landino aveva in mente il lessico catulliano nel delineare il comportamento di Xandra, la connotazione che poi gli attribuisce assume le caratteristiche acquisite nel linguaggio elegiaco dei poeti di età augustea.

Gaisser vede dietro l'anafora di Landino, *iamque puella vale* (vv. 12, 16 e 20), un'eco formale della ripetizione di Catullo *fulsere quondam candidi tibi soles* (c. 8, 3 e 8): Landino non si rivolge a se stesso ma a Xandra e quando si riferisce a se stesso lo fa in prima persona non in seconda come Catullo, poiché il dialogo o il dramma, per quanto ce ne sia uno, non è interiore, ma piuttosto tra lui stesso e Xandra: il poeta non è in conflitto con se stesso e la sua risoluzione non vacilla mai⁹⁹⁵. Mi sento di dissentire con questa posizione di Gaisser, poiché Landino insiste sulla difficoltà di mutare comportamento per non continuare a soffrire: innanzitutto dietro l'espressione di addio di Landino potrebbe nascondersi il verso 12 dello stesso carme catulliano *Vale, puella. Iam*, inoltre l'opposizione temporale *felicia tempora vixi / ... dumque fuere dies*, (X. I, 6, 9-10) e il *nunc* del v. 11 rievocano il v. 3 e 8 catulliani, descritti negli incontri furtivi del v. 4 *cum ventitabas quo puella ducebat* o come gioco di ritrosia amorosa nei vv. 6-7 *ibi illa multa tum iocosa fiebant, / quae tu volebas nec puella nolebat* e il *nunc* del v. 9. Il poliptoto catulliano declinato sul tema del volere / non volere prende forma in Landino nel v. 11 *nunc vertis mores: ergo et vertenda voluntas:*

⁹⁹¹ *Tumidus* è aggettivo derivato da *tumeo*, verbo che rappresenta in senso proprio e figurato dal punto di vista fisico e morale la passione che risveglia l'animo, indica il dolore, la collera, la vanità che lo gonfia e in riferimento allo stile implica l'ampollosità. «Ancien (Cat.) et usuel. Non roman»: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 706-707. Infatti per la connotazione di ira dirompente è molto usato da Seneca nelle sue tragedie o da Stazio nella sua *Thebaide*. Abbiamo riscontrato la *iunctura tumidus fastus* in Ovidio, *Ars amatoria*, I, 715 e in Petrarca, *Epistolae metricae*, 3, 4, 40 *tumidi spectacula fastus* e l'accostamento dei due aggettivi in Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* I, 100, 12: *omnes tumidos ac superbos*.

⁹⁹² Di *tumidus* riscontriamo 14 occorrenze, tutte tranne una, *georg.*, 2, 102, nell'*Eneide* e di *superbus* 49, anche quest'ultimo predominante nel poema epico.

⁹⁹³ Landino riprende l'espressione attribuendola a se stesso nel v. 14 *me invitum*.

⁹⁹⁴ Cfr. Ernout-Meillet, cit., pagg. 600-601: l'aggettivo, molto frequente nella lingua della commedia, è derivato da *scelus*, *-eris*, sostantivo che indica una cattiva azione, un errore, un crimine e nella lingua familiare è un termine di ingiuria «vairien, criminel» e senz'altro di origine religiosa. Questo infatti è il significato che gli attribuisce Catullo, per il valore sacro della *fides*.

⁹⁹⁵ Gaisser, cit., pag. 218.

il volere diventa espressione della reazione del poeta di fronte alla *levitas*⁹⁹⁶ di Xandra, cambia il soggetto e l'osservato diventa l'osservatore della scena in atto. Una reazione che non è così facile, per questo occorre esprimere il dovere di reagire attraverso la perifrastica passiva del v. 11 e del v. 16 (*cedendum nobis*), e il v. 14 (*me invitum linquere*) per manifestarne la difficoltà. Una reazione difficile che anche Catullo palesa nel c. 76, 13-15, non solo con la ripetizione di *difficile est*, ma anche appunto con *hoc est tibi pervincendum*. E in questo soliloquio catulliano volto a convincere se stesso l'interrogativa del v. 10 *quare cur te iam **amplius** excrucies?*, espressione dell'inutilità di protrarre la pervicace ostinazione ad amare, viene trasformata in una frase affermativa in Landino 19-20 (*neque enim tolerare superbos / **amplius** est fastus*), in cui l'avverbio comparativo introduce una condizione che non è più soltanto personale del poeta ma umana: non è accettabile tollerare ulteriormente una tale superbia. Eppure dietro il v. 8 di Landino ritroviamo anche il dolore di Attis del c. 63, 73 (*Iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet*), probabilmente in una prospettiva invertita, poiché chi dovrebbe pentirsi è la donna e non il poeta; inoltre le incalzanti interrogative dei vv. 58-72, così come quelle di Arianna del c. 64, 177-182 rimangono attinenti sia per contenuto che per occorrenze lessicali, dato che enfatizzano lo stato di *furor* determinato dall'amore da una parte o da un invasamento irrazionale dall'altro.

Interessante mi sembra il verso 13 di Landino (*me invitum faciem linquere, Xandra, tuam*), in cui appare il sostantivo *facies*⁹⁹⁷: Catullo quando si riferisce all'aspetto di Lesbia cita vari aspetti corporali e del viso *os* e *lingua* nel c. 43, carne in cui loda Lesbia indicando ciò che non possiede Ameana, oppure il *risus*⁹⁹⁸ come si evince dal v. 5 del c. 51, preferendo comunque le considerazioni morali sul suo modo di essere e di comportarsi verso l'amante. Il termine è invece frequente nella poesia elegiaca dove indica in generale l'aspetto della donna (a volte il volto stesso in opposizione al corpo), così seducente e bello che è impossibile non innamorarsi: Propertio lo usa per riferirsi alla sua donna 3 volte: *Elegiae* II, 3, 9, 39 (in riferimento a Elena come omaggio alla bellezza dell'amata) e II, 34, 1; in Ovidio ricorre 11 volte solo negli *Amores*, I, 10, 10; II, 1, 5 e 33; II, 5, 47; II, 8, 11; II, 12, 7, 11, 12; III, 4, 27; III, 11^b, 11⁹⁹⁹, 15; in Tibullo ricorre una volta in *Elegiae*, I, 5, 43. Pertanto, Landino affermando che è arduo per lui lasciare la *faciem* della sua donna, vuole enfatizzarne la bellezza, del volto in particolare, causa principale dell'innamoramento. E dietro

⁹⁹⁶ Con questo termine vogliamo rievocare l'immagine senecana del *De brevitate vitae*, II, 2 *sibi displicens levitas per noua consilia iactauit*, che mi sembra particolarmente efficace per esprimere la volubilità dell'animo.

⁹⁹⁷ Ernout-Meillet, cit., pagg. 210-211 definisce *facies* «façon, forme, aspect» ed è il sostantivo di *facio*, infatti Varr. *L.L.*, 6, 78 afferma *proprio nomine dicitur facere a facie, qui rei quam facit imponit faciem. Ut fictor cum dicit «fingo» figuram imponit, ... sic cum dicit «facio» faciem imponit.*

⁹⁹⁸ Il *risus* diventerà topos letterario soprattutto nello stilnovo, ma è presente anche nella lirica provenzale. Attraverso gli occhi, il riso, il volto tutto della donna il poeta stilnovistico cede ai dardi di Amore. E soprattutto il sorriso della donna angelo è salvifico. Si veda gli esempi adottati *supra* in nota 938 pag. 263.

⁹⁹⁹ Questo verso risulta molto chiarificatore del valore attribuito dagli elegiaci al sostantivo: *facta merent odium, facies exorat amorem.*

questo verso si nota l'influenza non solo della poesia elegiaca, ma anche di tutta la lirica stilnovistica.

Dal punto di vista strutturale Landino in parte si distanzia dal modello poiché intercala al dialogo fittizio con Xandra un *incipit*, v. 1-2, focalizzato sul ricordo del tempo passato, vista la centralità dell'indefinito *quondam*, eco del catulliano v. 3 del c. 8, e quasi due versi, 7-8 in cui volge direttamente a se stesso la domanda sul senso di tanto soffrire; al contrario Catullo nel c. 8 dialoga con se stesso fino al v. 15 e nella parte conclusiva, vv. 16-19, si rivolge direttamente a Lesbia con le incalzanti interrogative, per poi riprendere l'esortazione a se stesso nell'ultimo verso, 19. Il c. 76 fino al v. 16 presenta il soliloquio del poeta e dal v. 17 alla fine, v. 26, una preghiera agli dei.

Dal punto di vista stilistico sicuramente il X. I, 6 è plasmato sullo stile catulliano, infatti Landino mostra di imitare attentamente gli stilemi amati dal poeta latino per porre in enfasi il suo stato d'animo e le scelte che deve adottare per allontanare da sé tale sofferenza: le frequenti ripetizioni in parallelismo, nella stessa posizione metrica, dell'espressione *iamque puella vale!*, vv. 8, 12, 16, 20, con l'aggiunta di *iam subito*¹⁰⁰⁰, v. 8, e di *iam nobis* per creare l'anafora di *iam*¹⁰⁰¹ all'interno dello stesso verso marcano l'urgenza da parte del poeta di mutare volere e abbandonare la donna amata, senza indugiare; allo stesso modo la ripetizione di *quid* del v. 7 enfatizza le interrogative e quindi l'errore del poeta, così come l'anafora di *quotiens* nel v. 17, accostata dagli omoteleuti *flebis, rogabis, lacrimis, tuis*, amplifica la condizione di dolore in cui si troverà la donna una volta che il poeta l'avrà abbandonata. Attraverso la ripetizione Landino riesce a porre in enfasi le due situazioni, che da un iniziale stato di antitesi, finiranno per essere coincidenti. Il poliptoto dei pronomi personali, come si è visto, serve ad accentrare l'attenzione sugli attori del componimento, così come il poliptoto di *vertis* e *vertenda* del v. 11, marcato dall'allitterazione della «v» e della «r» agisce sul tema centrale: risvegliare la reazione del poeta. Di particolare rilievo, poi, mi sembra l'allitterazione del v. 7 (*me macero, miserum*)¹⁰⁰², sia della «m» che della «r», sicché viene potenziato il logorio del poeta, espresso già dal verbo assente nel *liber* catulliano¹⁰⁰³. Infine l'anafora di *dum* dei vv. 9-10 marca la condizione felice del passato, accanto a quella di *sed*, 7, 15 e 19, che attraverso un climax ascendente scandisce l'argomentazione¹⁰⁰⁴: il poeta contempla le

¹⁰⁰⁰ Per quanto riguarda la frequenza dell'avverbio *subito* nella poesia catulliana si veda *supra*, Ross, cit., pagg. 70-72, preferito da Catullo negli epigrammi rispetto a *repente*, sentito come più aulico e poetico.

¹⁰⁰¹ Anafora presente anche nel c. 8, 9, 12, che enfatizza un concetto simile: impossibilità di un cambiamento di situazione.

¹⁰⁰² Un'altra allitterazione di particolare enfasi mi sembra quella della *r* nei versi 5-6, per porre in rilievo la crudeltà di Xandra, e dei vv. 17-18 per rappresentare il dolore della donna.

¹⁰⁰³ Si trova invece e.g. in Orazio, *Carmina*, I, 13, 7 *quam lentis penitus macerer ignibus*, usato in senso passivo, ma in un contesto molto affine a Landino.

¹⁰⁰⁴ Argomentazione scandita da diversi connettivi: *ergo*, 11, *tamen*, 13, *enim*, 19. Struttura argomentativa riscontrabile anche in Catullo, e.g. c. 6.

possibilità vane di un modifica nel comportamento della donna, fino all'affermazione finale dell'impossibilità, sancita dalla negazione *sed nil proficies*.

Accanto alle ripetizioni ho riscontrato l'uso dell'indeterminazione: *quondam*, 1, *nulla*, 2, *ulla*, 3, *nil*, 19 che potenzia appunto l'illusoria speranza di una soluzione, e della comparazione: *sanctissima*, 13 e *amplius*, 20 volta a rallentare il ritmo rendendolo solenne nel primo caso, laddove vengono evocati gli dei e nel secondo per marcare l'universalità della condizione umana.

Landino si conforma a Catullo anche nell'adozione di parole plurisillabiche, che tendono ad alternarsi nel componimento alle mono e bisillabiche, tranne in alcuni versi in cui volutamente rallenta il ritmo per accentrare l'attenzione sul concetto espresso attraverso una clausola plurisillabica, come nei versi 5 *perstabis eodem*, 11 *vertenda voluntas*, 17 *quotiensque rogabis* e 19 *tolerare superbos*.

In questi versi Landino ha espresso nello stile catulliano i *topoi* della tradizione elegiaca latina e italiana attuando una fusione del tutto nuova e personale.

Landino imita ancora Catullo e in particolare il carme 8 in ***Xandra I, 16 e 17***:

Xandra I, 16

Hactenus o lusi, satis est, lasciva Camenae
carmina, plusque¹⁰⁰⁵ satis me malus ussit amor!
Nunc meliore lyra, divae, meliora canamus,¹⁰⁰⁶
nam satis atque super¹⁰⁰⁷ me malus ussit amor.
Dicamus¹⁰⁰⁸ coelum, coeli¹⁰⁰⁹ dicamus honores, 5
sitque mihi lacrimas promere posse pias.
Et tandem pigeat tantos sumpsisse¹⁰¹⁰ labores

¹⁰⁰⁵ Nella prima edizione era presente la variante *iamque*, che probabilmente Landino ha modificato per rendere maggiormente il crescendo iperbolico del fuoco d'amore.

¹⁰⁰⁶ Il verso richiama il primo verso della IV Ecloga virgiliana: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus*. Anche contenutisticamente si possono riscontrare affinità: Virgilio vuole lasciare in quest'ecloga lo stile bucolico, umile, per celebrare l'approssimarsi di una nuova età dell'oro, grazie alla nascita del *puer*, figlio di Asinio Pollione. Una poesia celebrativa deve innalzare il proprio stile al livello dell'epica. Parimenti il Landino vuole abbandonare lo stile dimesso dell'elegia d'amore per una poesia celebrativa di Dio. Si veda quanto affermato in precedenza a proposito di X. II, 23: la duplice intertestualità mostra chiaramente quanto volutamente Landino abbia evocato Virgilio.

¹⁰⁰⁷ L'espressione è palesemente catulliana: c. 7, 2 e 10 *satis superque* e *satis et super*, proprio del carme iperbolico per eccellenza del *liber*, laddove Catullo vorrebbe contare i baci di Lesbia. E sicuramente Landino in questo contesto vuole rendere l'iperbolico eccesso del fuoco d'amore. La ritroviamo anche negli epodi di Orazio, 17, 19 e 1, 31. La variazione lessicale di *atque* al posto dell'enclitico *-que* operata da Landino, è stata probabilmente dettata da necessità metriche, per avere una sillaba in più nel pentametro.

¹⁰⁰⁸ È chiaro l'intento di Landino di creare l'omoteleuto con *canamus*, congiuntivo esortativo di *cano*, *ēre* e di intendere non solo la creazione di nuovi carmi che parlino della gloria divina, ma anche celebrarla.

¹⁰⁰⁹ L'edizione di Perosa propone la lezione *belli*, per cui secondo Gaisser, cit., pag. 219, il soggetto che egli contempla con la prima lezione, *belli*, aggiunge un aspetto patriottico o guerresco a quello religioso.

in cassum; pigeat paeniteatque mei.

Xandra I, 16 è rivolto alle Muse latine ed è più distante da Catullo rispetto alle altre imitazioni, ma è sicuramente collegato con il carme X. I, 17, in cui l'apostrofe a se stesso di Landino riecheggia il c. 8, ma ancora non è presente un conflitto interiore, poiché il carme contiene solo un punto di vista, quello della voce che si rivolge al poeta apparentemente docile¹⁰¹¹. Senza dubbio la docilità che rileva Gaisser può essere confermata dall'assenza nel componimento di riferimenti alla difficoltà di accettare la cessazione dell'amore, come invece abbiamo riscontrato in X. I, 6, 14.

Nella seconda edizione di *Xandra* entrambi gli epigrammi sono intitolati *Ad se ipsum*, lo stesso titolo assegnato al c. 8 nell'archetipo di Catullo. I componimenti sono della stessa lunghezza e sono posti uno dopo l'altro nelle due edizioni. Presentano entrambi il tema della rinuncia e del pentimento e la stessa clausola: *peniteatque tui* (*Xandra* I, 17, 8) e *paeniteatque mei* (*Xandra* I, 16, 8). Ma sono presenti anche differenze: in X. I, 16 rinuncia alla poesia d'amore, o cerca di farlo, ma in favore di un miglior tipo di versi, più idonei di fronte al pentimento di fede cristiana; in X. I, 17 Landino cerca di rinunciare all'amore, da cui è stato ridotto allo stremo, richiamando i topoi della *militia* d'amore, cari a tanta tradizione letteraria. Secondo Gaisser¹⁰¹² in X. I, 16 e in X. I, 6 il tentativo di Landino di rifiutare *Xandra* cela la speranza di trovare un'altra più fedele donna, desiderio che poi ha lasciato spazio nell'ultima redazione alla speranza di petrarchesca memoria di trovare il perdono soprattutto divino per il suo «giovenil errore»¹⁰¹³.

X. I, 16 si rivolge alle Camene, le muse della tradizione letteraria italica¹⁰¹⁴; nella sua opera il termine ricorre solo 6 volte: X. I, 14, 3; I, 16, 1; I, 24, 69; II, 29, 19; III, 7, 7; III, 17, 149, mentre *Musa / Musae* ricorre 10 volte nel primo libro, 8 nel secondo e 10 nel terzo. Pertanto è possibile che tale scelta voglia abbracciare un certo tipo di tradizione poetica, di stile medio-umile e far trasparire un certo orgoglio patrio.

¹⁰¹⁰ Dato l'accostamento con l'accusativo *labores* si potrebbe attribuire al verbo il significato di 'consumare, rovinare' occorrenza già in Ennio *curis sumptus*, frammento citato da Cicerone *De div.* 1, 42 e soprattutto in Catullo c. 116, 5 *hunc video mihi nunc frustra sumptum esse laborem*: verso che senza dubbio ha influenzato Landino viste le riprese lessicali e contenutistiche. Si potrebbe tradurre quindi «mi sono consumato in così grandi fatiche», anche se Landino ha optato per la diatesi attiva, forse per ragioni metriche. Per la scelta di Landino di *in cassum*, mai attestato nel *liber* catulliano, al posto di *frustra*, di cui sono invece attestate 8 occorrenze, potrebbe aver influito Virgilio: *Aen.* III, 345 *longos ciere in cassum fletus* e soprattutto *Aen.* VII, 421 *Turne, tot incassum fusos patiere labores*, oltre a ovvie ragioni metriche (un trisillabo al posto di un bisillabo).

¹⁰¹¹ Gaisser, cit., pag. 218.

¹⁰¹² Gaisser, cit., pag. 219.

¹⁰¹³ F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, I, 3.

¹⁰¹⁴ Ernout-Meillet, cit., pagg. 89-90: vedi *supra*.

Come ho illustrato poc'anzi¹⁰¹⁵ questi primi versi del carme 16 sembrano evocare soprattutto le *Eclogae* virgiliane nel v. 3, chiaramente plasmato sul primo verso della quarta ecloga, e nell'invocazione alle Camene, che in Virgilio ricorre proprio solo nella III *Ecloga*, 59: esattamente come Virgilio Landino vuole lasciare lo stile umile adottato finora per dedicarsi ad argomenti più elevati, meritevoli di plauso, umano e divino. Il termine *lyra*, poi, riporta a una poesia di carattere elegiaco, date le numerose occorrenze in Ovidio¹⁰¹⁶, e pare essere implicito anche il verso 69 dell'ode III, 3 di Orazio: *non hoc iocosae conveniet lyrae*¹⁰¹⁷. Nello stesso tempo se il *iocosae* oraziano può essere implicito in *lusi*, sicuramente Landino voleva citare la poesia catulliana, a cui si ispira: rivedo in particolare dietro l'espressione *hactenus lusi lasciva carmina* il c. 50 di Catullo: e.g. il verso 1 (*hesterno die otiosi / multum lusimus in meis tabellis*), senza trascurare che la *iunctura satis ludere* ricorre nei cc. 61, 125-126 (*satis diu / lusisti*) e 225 (*lusimus satis*) e 68, 17 (*multa satis lusi*); d'altra parte i *carmina* sono definiti *lasciva* da Marziale, VII, 51, 2 *nugas / et lasciva tamen carmina nosse libet*, pertanto Landino potrebbe aver preso l'espressione proprio dal poeta che era conosciuto come il più vicino imitatore di Catullo. Quindi in questi versi Landino afferma l'intenzione di dedicarsi a una poesia più elevata lasciando quella di carattere amoroso, sul modello catulliano ed elegiaco, come esplicita nel v. 3 (*me malus ussit amor*)¹⁰¹⁸, *topos* del fuoco d'amore che riscontriamo in Catullo c. 61, 169-171 (*ac tibi / pectore uritur intimo / flamma*) e c. 72, 5 (*quare etsi impensius uror*), ma anche nell'elegia augustea e.g. in Ovidio, *Amores*, I, 1, 25-26 (*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas. / Uror, et in vacuo pectore regnat Amor*). Il fatto che questo amore sia *malus*, dannoso, implica la reazione del v. 3 e la volontà di dedicarsi a cose *meliora*: l'antitesi *malus / bonus* esplicita il conflitto interiore del poeta nell'essere attratto da un amore che lo porta a soffrire e a creare versi non abbastanza degni, e dall'altra l'aspirazione al bene supremo, Dio, e a una poesia che lo onori¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁵ Cfr. *supra* nota 1004.

¹⁰¹⁶ ThLL vol. 07, 2.2, col. 1347-1952 pag. 1949, riporta una tabella con le occorrenze di *cithara*, *fides* e *lyra* e quest'ultima ricorre 16 volte in Orazio, 13 in Properzio, 44 in Ovidio e 21 in Stazio e afferma che il termine è usato spesso per un uso solenne e per una poesia aulica.

¹⁰¹⁷ Orazio, *Carmina*, III, 3, 69-72: *Non hoc iocosae conveniet lyrae; / quo, Musa, tendis? Desine pervicax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare parvis*. Il contesto di Orazio è opposto a quello del Landino, poiché il poeta venusino aveva interrotto i suoi giocosi versi, di natura intima, per divagare in argomenti epici e con questa clausola è come se facesse presente al suo lettore che tornerà al suo consueto tono. Al contrario Landino vuole lasciare da parte gli argomenti amorosi che gli hanno tormentato il cuore e l'anima per dedicarsi a una poesia degna di Dio, *coeli honores*. Tuttavia, anche se rovesciato il carme potrebbe essere rimasto nella mente del poeta fiorentino, dato il simile uso del termine *lyra*.

¹⁰¹⁸ La *iunctura ussit amor* sembra una variazione di Landino dell'espressione di Tibullo *El. I, 6, 30 iussit Amor*. Rimando anche all'analisi svolta riguardo al *topos* letterario a proposito di X. I, 2, si veda *supra*. Inoltre si può scorgere il gioco paronomastico creato da Landino per riprodurre il verbo *lusi* del primo verso: *lusi, satis ... satis me malus ussit amor!*: sicché attraverso l'enfasi retorica il poeta enfatizzerebbe il concetto che il *ludus* poetico, i suoi carmi per Xandra, amplificano la fiamma d'amore. Una sapiente emulazione dello stile catulliano.

¹⁰¹⁹ Esattamente come il suo modello nella poesia italiana, Petrarca, vedi *infra*.

X. I, 16, collegato al c. 8 principalmente attraverso la sua relazione con X. I, 17, mostra l'influenza dell'elegia augustea, così come la propria traccia della *Weltanschauung* storica e spirituale di Landino¹⁰²⁰. Come gli elegiaci Landino pondera un differente e più meritevole soggetto per i suoi versi, contemplando però un soggetto religioso: *Dicamus coelum, coeli dicamus honores, / sitque mihi lacrimas promere posse pias*. Ognuno di questi elementi (*coelum, lacrimas pias*) inevitabilmente porta il peso di oltre un millennio di cristianesimo, così come *paeniteat* dell'ultimo verso sia di X. I, 16 sia di X. I, 17 rimanda ad una penitenza cristiana. Dietro l'espressione latina si cela un altro *mundus significans* che è caro a un umanista italiano che si dedichi alla poesia d'amore: Francesco Petrarca e il suo *Rerum vulgarium fragmenta*, nella sua traduzione in volgare. La vergogna e il pentimento che il poeta prova sono suscitate dallo sguardo degli altri e di Dio, che non può che biasimarlo per il suo "giovenil errore", l'amore per Laura, che lo ha distolto dal vero amore, quello per il padre celeste. Nell'opera petrarchesca la variante sostantivata del campo semantico preso in esame, «vergogna», ricorre perciò con una duplice valenza: quella succitata a fronte della presa di coscienza del suo «vaneggiar» (I, v. 12) per aver dedicato tutto se stesso a un amore terreno, e quello di provenienza cortese e stilnovistica relativo alla fenomenologia dell'amore, ovvero il poeta ha vergognosa fronte davanti alla donna amata¹⁰²¹. Nel sonetto proemiale del *Rerum vulgarium fragmenta* ripetutamente ricorrono le espressioni italiane equivalenti al *pigeat paeniteatque mei* latino del Landino: «spero trovar pietà nonché perdono» (v. 8); «di me medesimo meco mi vergogno» (v. 11); «e del mio vaneggiar vergogna è il frutto / e 'l pentersi» (vv. 12-13); inoltre si trovano ricorrenze di «vergogna» nei seguenti carmi: XLVII «vergogna ebbi di me» (v.10); CCXXIV, v. 4, «che 'l dì celate per vergogna porto»; CCXLIV, v. 6 «ché 'l danno è grave, et la vergogna è ria»; CCLXIV, v. 122-23 «et da l'un lato punge / vergogna et duol ch'ndietro mi rivolge»; CCCLV, v. 8 «onde vergogna et dolor prendo». Così come i *vanos... dolores* di *Xandra* I, 17, v. 5 riecheggia il v. 6 del sonetto proemiale di Petrarca: «fra le vane speranze e 'l van dolore».

Il componimento di Landino, poi, come le altre imitazioni, è un artefatto dell'intertestualità sia letteraria che storica e si può vedere come si possa riscontrare non solo che il tema di Catullo è stato trasposto all'interno della *recusatio* augustea, ma, attraverso una seconda trasposizione che l'epica di aspirazione augustea è stata rimpiazzata da un genere appropriato alla diversa concezione del mondo di Landino, un inno penitenziale, un cambiamento che appare ancora più chiaramente

¹⁰²⁰ Gaisser (1993) cit., pag. 220.

¹⁰²¹ Si vedano in *RVF* i seguenti componimenti: CIX, v. 76-78: «Ruppesi intanto di vergogna il nodo / ch'a la mia lingua era distretto intorno / su nel primo scorno»; CXL, v. 7: «ragion, vergogna et reverenza affrene»; CCI, v. 8 «pien di vergogna et d'amoroso scorno»; CCXXIV, v. 7 «or da paura, or da vergogna offese».

nella seconda edizione dello *Xandra*, dove *belli* di X. I, 16, 5 è stato sostituito da *coeli*¹⁰²². L'intreccio di elementi cristiani ed erotici (cioè tratti dall'elegia erotica romana) è caratteristica del Landino, che altrove nella *Xandra* trasferisce la scena di seduzione amorosa degli elegiaci dal suo usuale antico luogo, il *convivium*, alla chiesa e alla messa del mattino, trasposizione di matrice sia dantesca che petrarchesca. Gli elementi religiosi si spogliano della frivolezza erotica e opportunamente si rafforzano attraverso lo studio della filosofia neoplatonica e diventano il manifesto stesso del lavoro del Landino maturo, specialmente nel suo commento alla *Divina Commedia*¹⁰²³. La stessa mescolanza tra sacro e profano che ritroviamo in Petrarca, nutrito della cultura latina pur nascendo nella culla della fede cristiana.

Dal punto di vista stilistico Landino nel componimento X. I, 16 adotta lo stile catulliano per porre in enfasi il contenuto: la ripetizione innanzitutto ha notevole spazio attraverso il parallelismo del secondo emistichio del primo e del secondo pentametro dell'espressione *me malus ussit amor* (espressione enfaticizzata anche dalla forte allitterazione della *m*), insieme all'anafora di *satis*, vv. 1, 2, 4 per indicare la misura colmata all'eccesso; inoltre il poliptoto *meliore ... meliora*, v. 3 (senza contare che è ripetuto un comparativo) e l'omoteleuto *canamus*, 3, *dicamus ... dicamus*, 5, nonché l'anafora del verbo con chiasmo attraverso la ripetizione in poliptoto dei termini centrali (*dicamus coelum, coeli dicamus*) assumono la funzione di marcare il cambiamento di attitudine e di scelte compositive da parte del poeta. Cambiamento palesato anche dall'antitesi temporale tra un passato dedito ai *lasciva carmina* espresso dal *lusi*, v. 1, e un presente, *nunc*, 3, in cui urge dedicarsi a versi degni di Dio, antitesi temporale che Catullo ha frequentemente usato non solo nel c. 8. Anche il poliptoto del pronome personale, *me*, 2, 4, *mihi*, 6, *mei*, 8 insistono sulla centralità dell'io.

Gli ultimi tre versi vedono l'insistenza dell'allitterazione della *p* che accentra l'attenzione sul *pias* in clausola di verso, espressione della variazione del comportamento: da lacrime frutto del dolore d'amore a lacrime pie di rimorso. Inoltre questa espressione sembra plasmata sul c. 73, v. 2 di Catullo (*posse putare piium*), sia per l'allitterazione, sia per le scelte lessicali, sia per l'uso del verbo servile seguito da infinito in clausola, che abbiamo riscontrato essere preferito dal poeta latino¹⁰²⁴. Anche la coppia verbale unita dalla congiunzione *-que* preferita in clausola è stilema catulliano: si veda e.g. c. 23, 22 *teras fricesque*, c. 73,4 *taedet obestque magis*.

Come Catullo Landino ha optato per tre volte per clausole plurisillabiche, *meliora canamus*, 3, *dicamus honores*, 5, *sumpsisse labores*, 7 e segue la tendenza di alternare parole mono e bisillabiche a parole plurisillabiche all'interno dello stesso verso per esprimere il contenuto stesso,

¹⁰²² Tramite questo cambiamento lessicale Landino ha conseguito una maggiore vicinanza allo stile catulliano, così da porre in enfasi il concetto che voleva esprimere, si veda *infra*.

¹⁰²³ Gaisser, cit., pag. 220.

¹⁰²⁴ Cfr. c. 5,4 e 12; c. 6, 3; c. 10, 23; c. 16, 9; c. 23, 4 e 23; c. 76, 7; c. 107, 4; c. 109, 3; c. 116, 2.

ovvero il verso 2 è dominato da bisillabi per rendere la velocità con cui la fiamma d'amore brucia il cuore di chi ama, mentre quando deve descrivere il difficile compito di scrivere versi sublimi preferisce parole plurisillabiche, *meliora canamus, dicamus honores*. Con la clausola del verso 7 rappresenta ritmicamente il lungo tempo trascorso in inutili fatiche.

Il distico **X. I, 17** è un soliloquio del poeta anche sul modello del c. 8 catulliano:

Xandra I, 17

Quid facis infelix? Quidnam Landine miselle

te iuvat ad flammam addere ligna tuas?

Quid laqueum texit quo mox capiaris et amens

iam referas dextra vulnera facta tua?

Desine iam vanos tibimet nutrire dolores, 5

desine iam gratis tanta subire mala.

Pone modum lacrimis et quae deperdita cernis

perdita iam ducas, paeniteatque tui.

Questi rapporti di somiglianza sono palesati innanzitutto dalla scelta di un dialogo con se stesso, in cui il poeta esprime la volontà di cessare la sofferenza d'amore che lo rende *miser*¹⁰²⁵; dalla presenza di interrogative, anche se il fatto che siano rivolte a se stesso implicano maggiormente un'eco del c. 76, 11-12; dall'espressione *quae deperdita cernis / perdita iam ducas* è plasmata sul v. 2 di Catullo 8 (*quod vides perisse perditum ducas*), di cui Landino ha optato per la modifica del poliptoto con una sorta di anafora anche se ha scelto il composto *depereo*¹⁰²⁶ per intensificare una passione travolgente che porta alla morte; dall'anafora dell'imperativo *desine* e della congiunzione *iam*, 5-6, 8.

Landino inizia il componimento attribuendosi l'aggettivo *infelix*, che Catullo usa solo 2 volte, c. 68, 99 e 36, 8, e mai rivolto a se stesso, ma potrebbe subire l'influenza elegiaca e in particolare di Ovidio per le occorrenze riscontrate in *Amores*, II, 5, 53 *torqueor infelix*, II, 6, 17-

¹⁰²⁵ In questo caso Landino preferisce il diminutivo *miselle* che Catullo non rivolge mai a se stesso ma al *passer* nell'invocazione del c. 3, 16 *O miselle passer!*. La scelta di X. I, 17 è probabilmente dettata dalla volontà di creare l'allitterazione con *Landine*.

¹⁰²⁶ Ricorrente in Catullo in c. 35, 11-12 *quae nunc ... / illum deperit inpotente amore* e 100, 2 entrambi nel senso della passione d'amore che porta alla morte.

20¹⁰²⁷, II, 9^b, 15, II, 19, 53 e soprattutto il III, 2, 71, dove troviamo la stessa espressione *Quid facis infelix?*.

Nei versi 2-4 Landino nutre le interrogative di metafore care alla tradizione letteraria della lirica d'amore: la metafora del fuoco d'amore, del laccio e delle ferite. La metafora delle fiamme che bruciano l'innamorato come espressione della travolgente passione ricorre 5 volte in Catullo in cc. 51, 10; 61, 171; 62, 27; 64, 92; 100, 7: Landino però arricchisce la metafora attraverso l'idea che il poeta alimenta questa passione ostinandosi ad amare, come si fa aggiungendo legna a una fuoco, in questo modo apporta una sfumatura nuova a una metafora tradizionalmente rappresentata in senso opposto attraverso un fuoco che si spegne con l'acqua¹⁰²⁸.

Il verso 3 (*Quid laqueum texis quo mox capiaris*)¹⁰²⁹, in cui viene espressa la metafora dei lacci d'amore che incatenano l'amato e in cui lui stesso si involuppa, sembra rievocare il verso 56 della canzone CCCLX di Petrarca «mille lacciuoli in ogni parte tesi», componimento in cui il poeta esamina la sua vana passione per Laura; il verso 4, in cui Landino si definisce *amens*¹⁰³⁰ poiché si arreca ferite da solo, trasforma il topos letterario della ferita d'amore¹⁰³¹ prodotta inaspettatamente nel cuore dell'uomo dall'arco di Cupido, rendendo l'uomo da vittima passiva ad attivo artefice: la metafora rende il sadico compiacimento dell'innamorato nel suo persistere in un amore che gli arreca solo dolore¹⁰³². L'influenza della visione ovidiana relativa a questo processo mentale nell'innamorato che arriva ad autoledersi è sottesa nell'aggettivo di Landino *amens*, che evidenzia l'irrazionalità dell'agire umano. Un aggettivo che Catullo attribuisce ad Arianna, accecata dal *furor*

¹⁰²⁷ Elegia in cui Ovidio piange l'amore infelice dello *psittacus*: *Quid tamen ista fides, quid rari forma coloris, / quid vox mutandis ingeniosa sonis, / quid iuvat, ut datus es, nostrae placuisse puellae?— / infelix, avium gloria, nempe iaces!*. Notiamo come anche la presenza delle interrogative e del verbo *iuvat* possa aver influenzato Landino.

¹⁰²⁸ Infatti abbiamo riscontrato un'espressione simile, ma appunto con senso opposto, dato che il poeta aggiunge acqua per spegnere il fuoco e non legna per alimentarlo, in Tibullo, *Elegiae*, II, 4, 42 *nec quisquam flammae sedulus addat aquam*.

¹⁰²⁹ L'espressione è presente in Ovidio, e.g. *Ars amatoria*, I, 646 *in laqueos quos posuere, cadant* e in III, 590 *Dum cadit in laqueos captus quoque nuper amator*.

¹⁰³⁰ Cfr. Ernout-Meillet, cit., pagg. 396-397: *amens* è derivato da *mēns, mentis*, che designa, in opposizione a *corpus*, il «principio pensante, l'attività del pensiero», lo spirito, l'intelligenza e quindi di conseguenza anche l'intenzione. Pertanto l'aggettivo indica «qui a perdu l'esprit».

¹⁰³¹ Cfr. e.g. Virgilio, *Aen.* IV, 1-2 *At regina gravi iamdudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni*, e vv. 66-67 *est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus*, in cui sono presenti entrambe le metafore, e 689 *infixum stridit sub pectore vulnus*. I primi versi del quarto libro dell'*Eneide* sono rivelatori di una concezione diffusa nella poesia latina: chi riceve la ferita d'amore non la sana ma la alimenta, volutamente, come si evince dall'uso del verbo *alit*. Nella letteratura italiana sono innumerevoli gli esempi del topos della ferita ricevuta da Amore, in cui il poeta è visto come vittima passiva di un dio spietato: e.g. Petrarca, *RVF*, LIII, 85-86, CCIX, 9-14; tra gli stilnovisti si veda G. Cavalcanti, *Rime*, VI, 6-7, VIII, 13, Dante Alighieri, *Rime*, XXXIV, 22-24, XLVI, 79-80.

¹⁰³² L'immagine della ferita ricevuta da Amore e dei lacci con cui il poeta stesso si vincola, come atto mentale, la riscontriamo in Ovidio, *Amores*, I, 2, 29-30 *ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebō / et nova captiva vincula mente feram*, in *Ars amatoria*, I, 21 e 24; l'accostamento di *refero* all'accusativo *vulnus* si trova in *ibidem*, 257 *Hinc aliquis vulnus referens in pectore* e ancora una ferita che mentalmente il poeta si infligge in *ibidem*, III, 572 *Hic fera composita vulnera mente feret*, per cui necessita curare tale amore con la stessa mano che ha inflitto la ferita, *una manus vobis vulnus opemque feret*, *Remedia amoris*, 44. In Ovidio come in Virgilio notiamo questa coscienza dell'innamorato che sceglie di persistere nel dolore amoroso, al fine di evidenziare l'impotenza dell'uomo di fronte alla forza dell'amore. Non c'è raziocinio che possa opporsi a tale devastante potere.

per il tradimento subito e il conseguente abbandono, c. 64, 197 *cogor inops, ardens, amenti caeca furore*¹⁰³³.

I versi 5-6 hanno diversi rimandi al distico X. I, 16 a dimostrazione di una loro ideazione congiunta: i *vanos dolores* riprende i *tantos labores in cassum*, 6-7, i *tanta mala* racchiudono in sé il concetto espresso nell'espressione iterata *me malus ussit amor*. Sembra che Landino abbia voluto realizzare una sorta di climax nell'I, 17 rispetto all'I, 16 poiché il passaggio da una prima persona singolare, che mantiene una maggiore oggettività (infatti potrebbe essere rivolto anche a un silente lettore), alla seconda persona esprime l'affettiva sollecitazione del poeta a se stesso, tanto da accrescere l'enfasi sulla necessità del pentirsi visto che tutto è perduto, come mostrano gli ultimi 2 versi, e l'espressione finale che volutamente riprende l'I, 16. La cornice si è chiusa, il poeta ha mostrato a se stesso perché è inutile macerarsi in un amore che non porta ricompense, (*gratis*, I, 17, 6): occorre il pentimento e la conversione a una nuova poesia.

Il verso 7 (*pone modum lacrimis*)¹⁰³⁴ insiste sul pianto dell'amante: rispetto a X. I, 16, 6 (*sitque mihi lacrimas promere posse pias*), in cui il poeta vuole profondere per Dio solo lacrime pietose, di pentimento, X. I, 17, 7 evoca un altro topos letterario che Catullo non rivendica mai per se stesso, se non per la morte del fratello, c. 68, 2, e che invece preferisce attribuire agli eroi dei suoi *carmina docta*: piange Attis dopo essersi evirato (c. 63, 48 *lacrimantibus oculis*) o le vergini, falsamente, prima del matrimonio (c. 66, 16 *falsis lacrimulis*) oppure nei polimetri sono le lacrime di Simonide, c. 38, 8 *lacrimis Simonideis*. Ma il pianto di Landino più che influenzato da Catullo o dalla lirica greca risente con maggiore probabilità dell'elegia latina: Ovidio, *Amores*, I, 4, 61; I, 6, 18; I, 14, 51-52¹⁰³⁵, III, 10, 15¹⁰³⁶ e numerose sono le occorrenze in Propertio, e.g. *Elegiae*, I, 6, 25 *lacrimis omnia nota meis!*, I, 9, 7 *me dolor et lacrimae merito fecere peritum*, II, 8, 1-2: *ERIPITVR nobis iam pridem cara puella: / et tu me lacrimas fundere, amice, vetas?*.

Dal punto di vista stilistico anche in questo componimento Landino ha optato per stilemi catulliani per porre in enfasi il contenuto espresso: la ripetizione è ancora una volta preferita attraverso l'anafora di *quid*, 1, 3, espressione della vanità dell'amore e dell'autolesionismo del

¹⁰³³ Nell'*Eneide* ho riscontrato 14 occorrenze (II, 314, 321, 745; III, 307; IV, 203, 279; VII, 460; IX, 424, 478; X, 681; XII, 622, 742, 776), una preferenza che mostra come sia un aggettivo amato dai poeti, soprattutto in contesti di particolare pathos tragico, per rendere la reazione irrazionale dell'animo umano. È attestato sia in contesti prosastici che poetici, sia nella lingua della commedia che in quella epica o tragica, cfr. ThLL, vol. 01 col. 1411-2032, pagg. 1880-82.

¹⁰³⁴ Quest'espressione potrebbe essere stata ispirata dall'*Africa* di Petrarca (V 683): *Pone modum lacrimis*.

¹⁰³⁵ Interessanti questi versi per il soliloquio che presentano: *Me miserum! lacrimas male continet oraque dextra / protegit ingenuas picta rubore genas*.

¹⁰³⁶ *Hanc quisquam lacrimis laetari credit amantum / et bene tormentis secubituque coli?*: un verso che esprime un tema che ha avuto molta fortuna nella lirica d'amore, perché rappresenta l'illusione dell'amante di poter piegare la ritrosia della donna attraverso le proprie lacrime. Del resto lo stesso Ovidio nell'*Ars amatoria*, I, 659 esorta l'amante a sedurre con le lacrime la donna desiderata: *Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta movebis* e ancora II, 325-326 *Et videat flentem, nec taedeat oscula ferre, / et sicco lacrimas conbibat ore tuas*.

poeta; il parallelismo dei versi 5-6 in cui l'*incipit* offre la ripetizione di *desine iam*¹⁰³⁷ (v. 8) e l'*excipit* con entrambi i verbi all'infinito in omoteleuto (*nutrire-subire*) e i due sostantivi appartenenti alla stessa sfera semantica (*dolores-mala*), sapiente *aemulatio* da parte di Landino di uno stilema catulliano¹⁰³⁸. Parallelismo che enfatizza nel contempo la vanità e l'eccesso del dolore. L'omoteleuto del v. 4 (*dextra vulnera facta tua*), unitamente all'allitterazione della dentale e della *r*, marca la crudeltà dell'atto, così come l'allitterazione della *p* nei vv. 7-8 accentra l'attenzione su *perdita* e *paeniteat*: tutto è perduto, occorre pentirsi.

Come per X. I, 16 anche in I, 17 Landino sceglie clausole plurisillabiche per rallentare il ritmo ed enfatizzare il pathos: v. 1 *Landine miselle*, 2 *capiaris amens*, 5 *nutrire dolores* e 6 *subire mala*, 7 *deperdita cernis*, però rispetto all'I, 16 in ben tre versi il poeta ha preferito l'ultima parola bisillabica, 2, 6, 7, come se volesse far leggere al suo lettore *amens mala cernis*: si accorge di persistere, folle, in vani mali.

3.2. d. I componenti dedicati a Xandra

I componenti rivolti o dedicati a Xandra o alla sofferenza d'amore e, quindi, che possono risultare un soliloquio del poeta sono nel primo libro X. I, 3; I, 5; I, 6; I, 14; I, 19; I, 25; I, 27; I, 28; nel secondo libro X. II, 4; II, 5; II, 7; II, 9; II, 11; II, 18; II, 23 (unitamente alla lode per la propria città, Firenze); II, 25; II, 26; II, 27; nel terzo libro soltanto in due componenti Landino inserisce il riferimento al suo amore per Xandra in X. III, 5 dove solo i versi iniziali, 1-14, sono dedicati a Xandra e alla sua poetica, mentre il resto del componimento tratta la guerra aragonese e X. III, 19, 1-4, allusivi della fiamma d'amore che dominò i suoi anni giovanili.

La matrice narrativa dei componenti rivolti a Xandra si sviluppa principalmente sulla stessa argomentazione: il dio Amore ha trafitto il poeta con le sue frecce, per cui ora, inerme, soffre e brucia di una passione amorosa che gli procura un *furor* incontrollabile. Tale follia è accresciuta dall'animo spietato della donna, che come una pietra è indifferente all'amore del poeta.

Ho rilevato in tutti il ricorso agli stessi stilemi catulliani: ripetizione, indeterminazione, comparazione, diminuzione, chiasmi, intrecci, iperbati, allitterazioni, parallelismi, paronomasie, tutti volti ad enfatizzare il tema in oggetto. Inoltre moltissimi sono i richiami o a singoli versi o a interi carmi del *liber* di Catullo, sia dal punto di vista lessicale che tematico.

¹⁰³⁷ *Iam* è ripetuto anche al v. 8 per enfatizzare l'impossibilità di sperare in un cambiamento.

¹⁰³⁸ Possiamo riscontrare un parallelismo simile, volto a intensificare il concetto e a creare una relazione tra i versi paralleli in Catullo c. 76, 13 *longum subito deponere amorem* e 25 *taetrum hunc deponere morbum*, dove il poeta crea un climax rivelatore dell'effettiva natura del suo amore: è una malattia. Ancora un altro esempio in c. 99, 2 *saviolum dulci dulcius ambrosia* e 14 *saviolum tristi tristius elleboro*, sicché Catullo rivela il vero effetto prodotto da quel bacio rubato a Giovenzio.

Il primo componimento in cui Landino descrive il cominciamento del suo amore per Xandra è il terzo del primo libro, che risulta maggiormente come un dialogo con se stesso: l'*incipit*, 1-4, è evocativo del c. 63 incentrato sul *furor* di Attis tramite l'utilizzo della formula *nunc age*¹⁰³⁹ seguito da un chiasmo (*tacitae sub nigra silentia noctis*)¹⁰⁴⁰, in cui le scelte lessicali creano un intreccio di suoni, poiché allitteranti tra loro *tacitae silentia* e *nigra noctis*, in modo da fondere l'espressione in un unico concetto. Per poi enfatizzare tramite l'anafora di *huc* l'esortazione ad Erato, musa della poesia d'amore, a giungere in soccorso del poeta per consolarlo dei suoi *duros amores*¹⁰⁴¹:

Nunc, age, dum tacitae sub nigra silentia noctis
 fundere iam lacrimas vel sine teste licet,
 huc Erato duros dum nos solamur amores,
 huc assis, nam tu nomen amoris habes!

A questo punto il carme si fa imitativo di Petrarca tramite il passaggio a una dimensione della memoria, quando da giovane (*primae tempus meminisse iuventae*, 5), ignaro (*securus*, 7), e non innamorato (*cum vacuum tanti pectus amoris erat*, 6), fu sorpreso dal dio Amore (*ius tibi, proh, tantum, saeve Cupido, datur?*, 12)¹⁰⁴². I versi 13-18 riportano il topos letterario della donna angelo (*neque mortalis facies nec lumen in illa / quale sub humana fronte micare vides*, 15-16), e l'innamoramento che passa dagli occhi della donna al cuore del poeta: *ut primum dominae vidimus ora meae*, 14¹⁰⁴³. I versi più catulliani del componimento sono senza dubbio dal 33 al 42 dove è rappresentato l'innamoramento del poeta:

Tunc tua me primum certissima, Xandra, sagitta
 fixit et in pectus duxit amoris iter,
 tunc primum insolitos mens nostra experta furores 35
 coepit venturis tristior esse malis,
 tunc mea libertas miserum me prima refugit
 et coepi duro subdere colla iugo,

¹⁰³⁹ Cfr. Cat. c. 63, 78, 81, 93.

¹⁰⁴⁰ Verso che risulta un omaggio a Virgilio, *Aen.* II 255 *a Tenedo tacitae per amica silentia lunae*.

¹⁰⁴¹ Notiamo che l'enfasi sulla sofferenza d'amore è marcata dalla *geminatio* della sillaba iniziale *duros dum*, nonché dall'iperbato *duros ... amores*, nonché dal poliptoto *amores / amori*, 3-4, e dall'antitesi *nos / tu*.

¹⁰⁴² Cfr. Petrarca, *RVF*, 3, 3 «quando i' fui preso, et non me ne guardai», «Tempo non mi pareva da far riparo / contra colpi d'Amor: però m'andai / secur senza sospetto», 5-7.

¹⁰⁴³ Innumerevoli sarebbero gli esempi stilnovistici e petrarcheschi illustranti il topos della donna angelo; si veda a dimostrazione solo *RVF*, 126 *Chiare, fresche et dolci acque* e lo stesso *RVF* 3, sopraccitato ai vv. 9-10: «Trovommi Amor del tutto disarmato / et aperta la via per li occhi al core». Eredità del catulliano c. 64, dove si descrive l'innamoramento di Arianna, vv. 91-93 *non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina quam cuncto concepit corpore flammam funditus atque imis exarsit tota medullis*.

tunc primum sensi quae insania verset amantes,
sub specie mellis quanta venena latent, 40
quid sperare queant, quid sit magis usque timendum,
quae levitas miseris nocte dieque premat.

L'anafora del *tunc* marca il momento esatto in cui il poeta è stato colpito da Amore e la narrazione dell'evento è disposta attraverso una sequenza argomentativa in climax ascendente, infatti notiamo l'accostamento di *primum* a *tunc* negli esametri¹⁰⁴⁴ per enfatizzare il verbo *fixit*, 34, *coepit*, 38, entrambi in *enjambement*, e *sensi*, 39, ai quali sono accostate i nessi aggettivo-sostantivo rispettivamente *tua certissima sagitta*¹⁰⁴⁵, 33, *insolitos furores*, 35, *mea libertas prima*, 37, *quae insania* 39, tutti in iperbato tranne nell'ultimo caso in quanto aggettivo interrogativo. Pertanto le frecce trafiggono il petto, per cui si crea il passaggio per l'amore, in seguito il *furor* prende possesso della *mens*, sicché essa diventa *tristior* per i mali che verranno (*venturis malis*, 36), e la condizione del poeta è di catulliana memoria (*me miserum*, 37), la libertà è rifuggita, lasciandogli un pesante giogo al collo (*duro subdere colla iugo*, 38), la cui asprezza è enfatizzata dall'iperbato. A questo punto il culmine si realizza attraverso il passaggio a una dimensione percettiva, sensoriale della propria *insania*, 39, che come un veleno si insinua e non si può sperare di liberarsene, come dimostrato dal v. 41 attraverso l'anafora del pronome interrogativo *quid*. Si noti poi l'antitesi *tua / mea*, a sua volta ulteriormente accentuata dall'accostamento *tua me* del v. 33. Nella parte conclusiva del carme per calcare la gravità dell'atto Landino utilizza l'allitterazione della *f* nel v. 45 *Fulmine figis fera* e della *p* in due parole accostate *poena paranda*, enfatizzate dal comparativo *maior*; infine il composto *stelliferum*¹⁰⁴⁶ in iperbato con *coelum*, 47, e l'espressione *facibus inflammetur* con l'iperbato *duri amoris* completano l'*imitatio* dello stile catulliano:

Ex illo semper maduerunt lumina nobis
tempore nec gratus venit in ora cibus.
Fulmine quid rapido figis fera corda Gigantum, 45
Iuppiter? Est maior poena paranda malis.
Quisquis stelliferum contendit scandere coelum
tentat et in superos bella movere deos,
hic facibus duri subito inflammetur amoris

¹⁰⁴⁴ Ad eccezione del v. 37 dove è già presente l'aggettivo *prima* in *iunctura* con *libertas*.

¹⁰⁴⁵ Anche l'adozione della comparazione enfatizza da una parte la precisione delle frecce nel colpire il cuore dello sventurato amante e dall'altra il dolore che si insinua nella mente rendendola insana.

¹⁰⁴⁶ Cfr. Cic. *De rep.* 6, 18 *caeli stellifer cursus*.

et dominae teneat sub iuga colla suae: 50
tunc sciet Aetnaeos onus hoc anteire labores
et cupiet potius Pelia saxa pati.

Nella descrizione della sua passione per Xandra Landino ricorre frequentemente al termine *furor* sempre in *excipit* e tendenzialmente accompagnato da aggettivi in iperbato: X. I, 4, 17: *infando ... furori*; X. I, 7, 1: *extremo ... furori*, 8 *perpetuo ... furore*, 16 *talem ... furorem*, 27 *sanctumque furorem* (in questo caso la *iunctura* è in clausola senza iperbato), 39 *furor aut luctus* (in *incipit*); X. I, 23, 11: *foemineos ... furores*, 34 *furor* in clausola senza aggettivo; X. I, 24, 66: *tuus ... furor*; X. I, 29, 33-34: *furorem / divinum* occorrenza diversa con posizione excipitaria del sostantivo e incipitaria dell'aggettivo in quanto non è il *furor* determinato dall'amore, ma dall'ispirazione delle Muse, che invadono il poeta da un furore creativo; stesso tipo di *furor* in X. II, 3, 24: *Illarum ... furor*; X. II, 4, 26: *causa furoris erat*; X. II, 5, 7: *nam furor est tali servire puellae* significativa la posizione centrale del sostantivo per enfatizzare la clausola; X. II, 7, 31: *aeterno ... furore*, 45 *furori*, senza alcun attributo poiché al centro del verso viene risaltato l'avverbio *penitus*; X. II, 9, 21: *nostro...furori*; X. II, 18, 45: *Et potes, et furor est, talem si perdis amantem*, anche in questo caso il termine viene isolato in posizione centrale di verso; X. II, 20, 33: *nostro ... furori*; X. II, 23, 33: *Est furor*, in posizione incipitaria per enfatizzare la follia di porre in versi una materia di cui il poeta non si ritiene capace, 55 *nostro ... furori*; X. II, 25, 79: *Sed quid ago infelix? Quo me furor impius urget?*, dove le incalzanti interrogative accentrano l'attenzione su *infelix* e su *furor impius*, aggettivo posto dopo il suo sostantivo per creare l'accostamento fonico delle due sillabe *-us ur-*; X. II, 26, 19: *venturo ... furori*, 20 *corda furore vacant*; X. III, 3, 89: *insanos ... furores*, unica occorrenza con iperbato di tipo omerico; X. III, 4, 77: *Quis furor in bello*, in posizione incipitaria, indicante la follia che prende gli uomini in guerra; X. III, 7, 83: *mente furoris*, senza aggettivo, in clausola, 119 *divini ... furoris*, sempre il *furor* ispirato dalle Muse. In Catullo *furor* ricorre 12 volte: c. 15, 14 *si te mala mens furorque vecors* (in clausola però con posposizione dell'attributo); c. 46, 2 *iam caeli furor aequinoctialis* (valenza attribuita alla furia del vento); c. 63, 38 *rabidus furor animi*, 78 *hunc furor <agitet>*, 79 *fac uti furoris ictu* (in posizione incipitaria), 92 *furor omnis* (in posizione centrale del verso); c. 50, 11 *sed toto indomitus furore lecto* (accostamento a *furor* dell'aggettivo riferito al poeta a *furor* per accrescerne la valenza semantica); c. 64, 54 *indomitos ... furores* con iperbato di tipo omerico, 94 *immiti corde furore* (in clausola), 197 *inops, ardens, amenti caeca furore* (enumerazione che pone in risalto la clausola *amenti caeca furore*, 405 *malo permixta furore*. Le occorrenze catulliane dimostrano che Landino nel rappresentare la follia

irrazionale che prende il suo cuore per amore si è soprattutto ispirato al Catullo del c. 64, data la frequenza del sostantivo in clausola e in iperbato.

La rappresentazione della passione d'amore si sviluppa ulteriormente in **X. I, 5**, elegia rivolta a Xandra, dove appare un Landino sapiente imitatore dello stile di Catullo: accanto al topos elegiaco, stilnovistico e petrarchesco della donna il cui cuore è come un *duro adamante*, 10, e la cui bellezza riproduce la Laura di Petrarca ritratta con i biondi capelli sparsi al vento (*quae tam flavos crines collegit in auro / spargere vel ventis per sua colla dedit?*)¹⁰⁴⁷, ritorna la fiamma d'amore che brucia il cuore di chi ama: *corque simul igne calere meo*, 8, *Haec mea perpetuis exurunt pectora flammis*¹⁰⁴⁸, 35, *sola est in pectore flamma*, 37, *solus amans magno misere frigescit in igne*, 41. L'immagine sembra ispirata ai versi catulliani dove riscontriamo che il termine *flamma* ricorre 6 volte: c. 51,10-11: *tenuis sub artus / flamma demanat*; c. 61, 169-171: *ac tibi / pectore uritur intimo / flamma* (dove riscontriamo l'associazione con il verbo *uro* e con *pectus*) c. 100, 7: *cum vesana meas torreret flamma medullas*; c. 64, 92-93: *cuncto concepit corpore flammam / funditus atque exarsit tota medullis*¹⁰⁴⁹; c. 62, 27: *qui desponsa tua firmes conubia flamma*; c. 90, 6: *omentum in flamma pingue liquefaciens* (carne parodico dove *flamma* non è usato in senso metaforico); *ignis* 8 volte: c. 23, 2: *neque araneus neque ignis* (usato in senso proprio); c. 45, 15-16: *ut multo mihi maior acriorque / ignis mollibus ardet in medullis*; c. 62, 20, 26: *quis caelo lucet iucundior ignis* (dove *ignis* è metafora per stella, metafora in quanto allusivo alla fiamma d'amore del verso successivo); c. 36, 18: *at vos interea venite in ignem* (usato in senso proprio); c. 59, 4: *ex igne prosequens* (usato in senso proprio); c. 35, 14-15: *ex eo misellae / ignes interiorem edunt medullam*; c. 62, 7: *nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes*. Il verbo *uro* ricorre altre due volte in c. 72, 5: *quare etsi impensius uror*; c. 83, 6: *hoc est, uritur et loquitur*.

Landino struttura il componimento in un climax ascendente, per cui fino al v. 34 sviluppa il ritratto dal punto di vista fisico e comportamentale di Xandra lasciando spazio a frequenti chiasmi, e.g. v. 4 *niveae fertile vellus ovis* nel pentametro, mentre i due esametri che lo incorniciano presentano il superlativo *mollissima culta* e la *iunctura nova molli voce* per enfatizzare che si distanzierà dalla poesia di stile virgiliano, come riecheggiato nel *modulabor carmina*¹⁰⁵⁰ del v. 5.

¹⁰⁴⁷ Cfr. Petrarca, *RVF*, 90 *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, di cui Landino sembra creare la traduzione in latino. Si noti però che nonostante di questi versi sia stato ispiratore Petrarca, Landino adotta stilemi catulliani nell'allitterazione che congiunge due parole afferenti nel significato *crines collegit*, e che unisce *colla* del verso successivo tramite *geminatio* così da rendere l'immagine dei capelli avvolti intorno al collo dal vento, insieme alla *geminatio vel ventis* per riprodurre l'afflato del vento.

¹⁰⁴⁸ Notiamo la *geminatio* della sillaba iniziale per enfatizzare il concetto della fiamma che perpetuamente brucia il cuore.

¹⁰⁴⁹ Si è messo in risalto l'allitterazione che lega le parole l'una all'altra, stilema che ha ampiamente imitato Landino.

¹⁰⁵⁰ Cfr. Virg. *Ecl.* X, 51.

Ancora ritroviamo un intreccio lessicale (*splendida varii mutabunt ora colores*)¹⁰⁵¹, 13, per riprodurre i colori del volto come in un quadro pittorico, una figura etimologica (*regum / regna*, 15-16), e moltissimi iperbati, anche di natura omerica come e.g. *purpureus ... color*, 28; l'anafora di *nec* dei vv. 27-32, unitamente ai comparativi, sembra evocare i carmi catulliani dedicati ad Ameana, cc. 41, 43, dato che Landino indugia sulla descrizione fisica di Xandra:

Talia si nobis contingant munera, Xandra,
 ceperat Ascraeo qualia monte senex,
 non ego, ut ille, soli pinguis mollissima culta,
 nec referam niveae fertile vellus ovis;
 sed nova tam molli modulabor carmina voce, 5
 victus amore gravi, tam tibi dulce querar,
 Xandra, tuum ut videam gelidum suspiria pectus
 fundere corque simul igne calere meo.
 Tunc tua seu rigido quondam praecordia ferro
 horruerint duro sive adamante licet, 10
 victa tamen precibus tandem sic fatere nostris:
 hic meus ingenti iam meret esse fide.
 Splendida tum varii mutabunt ora colores
 et lacrimae in morem fluminis ore fluent.
 Hoc mihi si detur, regum confusa valeto 15
 ambitio et quicquid Persica regna tenent;
 nam quid, Xandra, tuae possum praeponere formae,
 dummodo, quod cupio, sit tibi cura mei?
 Viderunt nitidas per florea prata Napaeas
 Naiades et vitreos cum subiere lacus, 20
 at quae tam flavos crines collegit in auro
 spargere vel ventis per sua colla dedit?
 Vnicus in Veneris resplendet Lucifer orbe,
 qui tamen occiduas, Hesperus, intrat aquas;
 at dominae nitida si quis sub fronte tuetur 25
 aspiciet gemini lumina Luciferi.
 Nec certet Sidon Sarrani muricis ostro,

¹⁰⁵¹ La ripetizione in poliptoto di *ora / ore* e la predominanza di parole plurisillabiche riproducono il lento mutare dei colori sul volto e delle lacrime che scorrono.

purpureus superet ut sua labra color;
 nec putet aequales et densos vincere dentes
 egregium quamvis India mittat ebur. 30
 Mollius haec cygnis cantat; sed nec sua cygni
 colla tamen Xandra candidiora gerunt.
 Quod si quis partes poterit vidisse latentes
 invidiam summo concitet ille Iovi.

Dal v. 35 invece l'attenzione si volge al poeta e al suo stato d'animo, infatti in questi versi Landino mescola in modo originale diversi stilemi catulliani:

Haec mea perpetuis exurunt pectora **flammis**,
haec eadem vitae dant alimenta meae!
 Quis neget hoc **monstrum**? **Sola** est in pectore **flamma**,
quae vitae **causa** est, quae mihi **causa** necis.
 Sed **monstrum** in terris nihil est iam. **maius amante**, 40
 nullum natura ius **in amante** tenet:
solus amans magno misere frigescit in igne,
 aestuat horrenti frigore **solus amans**!
 Ah quotiens stupui **cum**, crasso in carcere **clausus**,
 vescerer aethereis, iam salamandra, **cibis**;

L'anafora di *haec* in posizione incipitaria va a creare una cornice con l'epifora in poliptoto *pectora flammis / pectore flamma*, 35, 37; la ripetizione di *monstrum* evoca la *iunctura* del c. 64, 101 *saevum ... monstrum* riferito al traditore Teseo, come dimostra l'insistenza sulla *fides*, 12 e 47, concetto marcato dal climax *maius amante - in amante - solus amans - solus amans*, questi ultimi posti come a cornice in *incipit* e *excipit* e che richiama la *iunctura sola ... flamma* del v. 38; notiamo poi l'anafora con parallelismo interno del v. 39 con ripetizione del pronome relativo *quae* e di *causa* e la simmetria *vitae / mihi* e la figura etimologica *frigescit / frigore* dei vv. 42-43 che creano l'antitesi con *igne*. I vv. 43-44 attraverso l'allitterazione iniziale della *c-* enfatizzano lo stato di carcerazione del poeta.

Nella parte conclusiva del componimento, vv. 45-52, Landino riprende il topos della lontananza dell'amata che porta con sé lo *spiritus* del poeta per cui l'amante perde il proprio spirito e rimane come un corpo svuotato: *meumque / exanimis vita corpus inane tenet*, 51-52, e *absenti*

vivere mente diu, 50, mentre la donna vivrà con un doppio animo, *ergo animo duplici vivis tu Xandra*, 51¹⁰⁵². Si noti che questo tipo di ripetizioni unitamente al poliptoto degli indefiniti evocano in particolare il c. 64, 143-148 e 155 nell'anafora del *quae*; inoltre dal punto di vista lessicale il poliptoto di *pectus*, dominante in tutti i componimenti dedicati a Xandra, è parola pregnante nel carne di Arianna, per l'insistenza sull'intensità emotiva delle situazioni descritte: c. 64, 64, 69, 72, 123, 125, 138, 194, 198, 202, 208, 221:

Obstupui posset propria cum sede revulsus
 spiritus in dominae vivere corde meus.
 Prodigiousa fides, et quod ventura iuventus
 confictum falsis iam putet esse iocis,
 terrenos artus, quamvis iam spiritus illos
 liquerit, absentis vivere mente diu. 50
 Ergo animo duplici vivis tu Xandra, meumque
 exanimis vita corpus inane tenet.

X. I, 14, pur non essendo dedicato propriamente a Xandra, ma espressione di una riflessione sull'amore da parte del poeta, rientra nel topos dell'amore come sopra delineato. Sembra inserirsi sulla scia del c. 8 e 76 di Catullo dato che Landino riflette su se stesso: anche la brevità stessa del carne ricorda l'epigramma catulliano:

Si non vexat amor, quidnam mea pectora vexat?
 Pergite Pierides, dicite quaeso, deae!
 Vel mihi, quid sit amor qualisve, referte Camenae,
 si mala tot nobis congerit asper Amor,
 si dulcis, dulci cur tot permiscet amara, 5
 dulcia vel qui dat, si sit amarus Amor,
 aut mihi si flammae consumunt corda volenti,
 unde igitur nobis tanta querela venit?
 Invito vel si comburunt ossa calores
 quid misero tantum proderit usque queri? 10
 Talibus, heu, fragili in lembo me fluctibus aequor
 iactat et in scopulos iam ruit ipsa ratis.

¹⁰⁵² Cfr. Perella, cit., pagg. 156 ss.

La parola chiave è *amor*, 1, 3, declinato anche con la lettera maiuscola alludendo al dio Amore, 4 *asper Amor*, 6 *amarus Amor*¹⁰⁵³, che nel v. 5 crea una paronomasia con *amara* sempre in clausola¹⁰⁵⁴ e in poliptoto con *amarus*, 6, così come negli stessi versi nel primo emistichio del verso troviamo l'anafora in poliptoto di *dulcis / dulci / dulcia* in questo modo Landino ha creato una struttura a cornice enfatizzando l'antitesi tra la dolcezza dell'amore a cui nessun uomo può resistere e la sua amarezza per la sofferenza che produce. L'immagine della fiamma che brucia il cuore del poeta è resa con due verbi polisillabici e paronomastici, posti nella stessa posizione di verso, 7 *aut mihi si flammae consumunt corda volenti*, 9 *invito vel si comburunt ossa calores*. Il v. 10 *quid misero tantum proderit usque queri?* rievoca concettualmente sia il c. 8 che il c. 76, laddove Landino ha usato l'interrogativa retorica, l'aggettivo *miser*, l'avverbio *tantum* e il verbo *prosum* a cui Catullo preferisce *iuvo*, e.g. c. 50, 9 *nec me miserum cibus iuaret*.

X. I, 19, dedicato a Xandra, segue l'impostazione iniziale del c. 58^b di Catullo in quanto ad anafora della congiunzione negativa seguita da enumerazione di miti: l'obiettivo è diverso perché Catullo vuole rendere un'immagine iperbolica, mentre Landino una comparazione tra grandi personaggi mitici e lui stesso:

Non ita gavisus Phrixeo vellere Iason
cum cecidit magico Martia turba sono,
nec pius Aeneas cum iam defessa carina
tangeret optatos, regna Latina, locos;
non ita gavisus est monstris erepta marinis 5
Andromade, matris crimine facta rea,
atque ego sum, posito cum post fera proelia bello
firmavit sancto foedere Xandra fidem.
Nam quibus, heu, curis quantoque urgente dolore
hactenus urebat pectora nostra calor, 10
nec mihi, Xandra, iugum collo exturbare licebat,
flectere nec lacrimis aspera corda piis.
At nunc iste dies longe felicior omni
venit, quem nobis lactea gemma notet;

¹⁰⁵³ *Iuncturae* allitteranti e consonantiche.

¹⁰⁵⁴ Si noti che Landino ha posto il sostantivo astratto *amor* nel primo emistichio del verso, mentre in *excipit* quando si riferisce al dio *Amor*.

candidus iste dies quo tu mitescere nobis 15
 coepisti et vultu spem meliore dare.
 Illa quidem fuerat nox pergratissima Nautae
 qua potuit dominae concubuisse suae,
 gratior at nobis et toto carior aevo
 iste dies fuerit quo mihi laeta redis; 20
 nam tandem risum recipis, vultumque serenas,
 rugaque de tota fronte repulsa fugit,
 nec dedignaris nostros audire labores,
 nec potes auditis dura manere diu.
 (X. I, 19, 1-24)

Il poeta fiorentino ripete negli esametri la formula *non ita*, 1 e 5 e *nec*, 3, creando una sorta di cornice, così da porre in particolare enfasi la vicenda posta al centro del *pius Aeneas* e creando una correlazione con lui stesso ripetendo *nec* quando parla della sua condizione: *nec mihi*, 11 e 12. L'anafora *iste dies* (13, 15, 20) concentra l'attenzione sul presente che risulta *felicior* perché finalmente Xandra ha deposto la guerra (*posito post fera proelia bello*, 7), come enfatizzato dalla presenza di comparativi e superlativi: *felicior*, 13, *meliore*, 16, *pergratissima*, 17, *gratior* e *carior*, 19. Abbiamo riscontrato altri richiami a carmi catulliani nei versi 7-8 (*atque ego sum, posito cum post fera proelia bello / firmavit sancto foedere Xandra fidem*), dove ritroviamo il tema del *foedus* e della *fides* espressi da Catullo in particolare nel c. 87 e 109¹⁰⁵⁵; e nei vv. 19-20 (*gratior at nobis et toto carior aevo / iste dies fuerit quo mihi laeta redis*) riecheggia il c. 107 per il tema espresso del ritorno dell'amata, infatti ricorre lo stesso lessico *gratior / gratum*, *carior / carius*, *felicior / felicior*, *restituis / redis*:

quare hoc est **gratum** nobis quoque **carius** auro
 quod te restituis, Lesbia, mi cupido.
restituis cupido atque insperanti, ipsa refers te
 nobis. O lucem candidiore nota¹⁰⁵⁶!
 quis me uno vivit **felicior** aut magis hac est
 optandus vita dicere quis poterit?
 (Catullo, c. 107, vv. 3-8)

¹⁰⁵⁵ Cfr. c. 87, 3 *nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta*, e c. 109, 6 *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*.

¹⁰⁵⁶ Cfr. il v. 14 di X. I 19, che sembra una parafrasi del verso catulliano.

La conclusione di X. I, 19, 25-28, ha invece sapore ovidiano:

Discite, contempti, quantum patientia possit:
frangitur assidua victa puella prece;
praecipue **nostris lacrimis mea Xandra movetur**
et lacrimis victas praebet amica manus.

Landino si rivolge agli amanti disprezzati, *contempti*, e insegna loro che le lacrime vincono anche le donne più restie:

Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta movebis:
fac madidas videat, si potes, illa genas. 60
Si lacrimae (neque enim veniunt in tempore semper)
deficient, **uda lumina tange manu.**

(Ovidio, *Ars amatoria*, I, 659-662)

Attinente a quest'ultimo concetto del poeta come precettore degli amanti alla maniera ovidiana¹⁰⁵⁷ e al topos dell'amore come *furor*, risulta **X. I, 23**, rivolto all'amico Bartolomeo Scala. In questo componimento come nel precedente Landino si serve del mito per persuadere e ribadisce il valore sacro della *fides* nel v. 10 *fallis inique fidem*. In esso confluisce il Catullo del c. 8 e del c. 76 attraverso l'anafora dell'imperativo *desine*, 1, 2, 36 e il ricorso agli stilemi catulliani: Landino costruisce il carne a cornice attraverso la ripetizione formulare nei vv. 1-2 e 35-36, che certamente ha molto sapore oraziano nella percezione della difficoltà della *mediocritas*:

Desine iam leges nostro praescribere amori,
desine! Solus amor nescit habere modum.
[...]
Ergo, Scala, meo leges imponere amori
desine; solus amor nescit habere modum.

¹⁰⁵⁷ Si veda per la ricorrenza del poeta come precettore d'amore del lettore / amante anche il già citato X. I, 2, 21 e di Pontano *Parth.* I, 9.

Riprende la *iunctura solus amor* nel v. 7 per proseguire l'argomentazione attraverso gli esempi mitici, e il parallelismo *quis modus aut*¹⁰⁵⁸ degli esametri 3 e 5 dà inizio alla declinazione delle vicende in cui predominano i *foemineos furores*, 11, così come nei versi 23 e 25 con *et modo*. Landino si serve per marcare l'enfasi sulle gesta mitiche di chiasmi, e.g. v. 6 *infami regna paterna manu* o intrecci e.g. v. 26 *pectore fusa tuo basia mille dabat*¹⁰⁵⁹, di *geminatio* come nel v. 28 *duro ducere*, o di dominanti allitterazioni tali da creare una sorta di intreccio lessicale come in vv. 13-14 *Nec puduit cygnum, paret cui regia coeli, / induere et plumis spargere membra novis*; frequentissimi inoltre gli iperbati, e.g. 11 *foemineos ... furores*, 14 *plumis ... novis*, 22 *flammis ... novis*, 33 *formosum ... Adona*. Infine il v. 23 (*demens errabat in agris*) rievoca il catulliano v. 89 del c. 63 (*ille demens fugit in nemora fera*):

Quis modus aut Myrrhae cum matris adultera facta est,
aut quis Medae finis, amice, fuit?
Quis modus aut Scyllae cum crinem dura puella 5
exsecat infami regna paterna manu?
Solus amor vaccam ligno simulare dolato
Pasiphen iussit furtaque ferre bovis;
Phyllida solus amor laqueo subnectit amaro,
dum tu Demophon fallis inique fidem. 10
Sed quid foemineos nunc est numerare furores?
Adiicit hic superos in sua regna deos.
Nec puduit cygnum, paret cui regia coeli,
induere et plumis spargere membra novis;
et crinitus oves ad flumina pavit Apollo, 15
ut posset dominae se refovere sinu,
inque iubas abiit magnus Saturnus equinas
vallibus Idaeis gramina pastus amans.
Nec matri deus iste suae, deus iste, pepercit:
illius imperium sensit et alma Venus. 20
Ah quotiens Paphon, quotiens sua regna Cythera
deseruit flammis iam calefacta novis!
Et modo Panchaeis demens errabat in agris,

¹⁰⁵⁸ Questa ripetizione formulare sembra eco ancora di Orazio *Carmina* I, 24, 1-2: *Quis desiderio sit pudor aut modus / tam cari capitis?*

¹⁰⁵⁹ Palese il richiamo al c. 5, 5 di Catullo. Notiamo anche l'intreccio lessicale di matrice catulliana.

cerneret ut vultus, pulcher Adoni tuos;
 et modo Myrrhae requiescens fessa sub umbra, 25
 pectore fusa tuo basia mille dabat.
 Nec visum indignum, niveos onerare lacertos
 retibus et duro ducere monte canes,
 nec suus a puero poterat divellere coniux,
 non Mavors, quondam maxima cura sibi. 30
 Quin etiam montes ac turpia lustra ferarum
 praetulerat coelo praetuleratque Iovi.
 Omnia formosum propter faciebat Adona:
 tantum nostra valet vertere corda furor!
 (X. I, 23, 3-34)

Di tutt'altro tono **X. I, 25**, che risulta un idillio dedicato a Xandra per una sua possibile partenza dalla terra toscana plasmato sullo stile oraziano e virgiliano, nonché ovviamente petrarchesco. Di Catullo ritroviamo l'anafora di *nunc in incipit* del componimento e nella parte centrale, v. 13, nonché dell'aggettivo *immemor* eco del celebre *immemor a!* del c. 64, 58 e 135, e la clausola del carne con parallelismo in poliptoto *arbores siccas ... / flumina sicca*, 23-24.

X. I, 26, dedicato a Ginevra, presenta diversi echi catulliani, del resto è uno dei pochi componimenti in endecasillabi:

Flavis crinibus aureisque pulchra
 et nigris oculis, gena nitenti,
 et tota facie **nimis** superba,
 incedis tetrico, Ginevra, vultu.
 Et nostras tibi cura nulla flammis 5
 est restinguere, nec meo dolori
 succurris, nimis ah nimisque saeva!
 Sed fastus inimica saepe duos
 opponis mihi saevior **leena**,
 quam caris catulis modo repertis 10
 venator **Libyca** ferox **harena**
 orbavit, paterisque me iacere

una pervigilem alterave nocte,
 duro in limine, dum tuos recludi
 postes auguror et tuum, Ginevra, 15
 adventum nimio moror periclo.
 At tu, si libuit venire tandem,
 postquam septima iam hora praeterivit
 accedis, neque postibus reclusis;
 sed mecum bene tuta per fenestram 20
 aeratam loqueris mihi, satisque
 factum si semel auream **papillam**
 et pectus niveum simul gulamque
 pulchram tangere vel manu sinistra¹⁰⁶⁰
 magno contigerit labore credis, 25
 aut si levibus osculum **labellis**
 impressi tibi, tu cito reclamas.
 Ah quanti sibi Gabriel beatas
istas nunc emat osculationes,
 cui numquam digitum mihi minorem 30
 attrectare semel fuit potestas!
 Verum si tibi **flavuli** capilli,
 auro qui similes modo refulgent,
 in canos abeant, Ginevra, crines;
 dentes si **niveos eburneosque** 35
 liventes **maculae nigraeque** fuscent;
vel nunc qui roseis¹⁰⁶¹ genis nitentes
vernant multiplici decore flores
 perdat stridula conteratque bruma;
 si testudineo peraequa collo 40
 cervix cygnea, fiat atque suci
 plenas turgidulasve si **papillas**
 nutricis similes geras **papillis**,
 sulceturque frequentibus **misellus**
 venter partubus utribusque fiat 45

¹⁰⁶⁰ Cfr. Catullo c. 12, 1-2: *Marrucine Asini, manu sinistra / non belle uteris.*

¹⁰⁶¹ Per le occorrenze di *roseus* nel *liber* catulliano si veda *supra*.

rugosis similis malumque plenis;
 totum denique¹⁰⁶² si tibi maligna
 quod nunc luxuriat suo nitore
 corpus conficiat situ senectus,
heu quantis lacrimis quibusve, demens, 50
flebis spreta modis, amante nullo
iam te respiciente. Tunc equarum
 te vexabit, anum, furens libido,
 et circa iecur, usque saeviendo
 flagrans crescet amor, tibi que nullus 55
 turpem subveniet timens senectam.
 Demum tunc, posita ferocitate,
 ultro nos, **nimis ah nimisque** supplex,
 accedes placidaque voce quondam
 noctes reddere mi voles negatas. 60

Nei primi versi notiamo l'enumerazione delle caratteristiche fisiche di Ginevra, eco del c. 43, 1-4, volte a enfatizzare il concetto *nimis superba*, 3, ribadito dall'anafora di *nimis* del v. 7 (*succurris, nimis ah nimis saeva!*), ripreso in climax ascendente nel v. 58 (*nimis ah nimis supplex!*)¹⁰⁶³ e in poliptoto v. 16 *nimio*.¹⁰⁶⁴ Inoltre l'epifora in poliptoto del diminutivo *papilla*¹⁰⁶⁵ (22, 42, 43), accostato al catulliano *turgidulas*, e il ricorso ad altri diminutivi, sempre in clausola, per enfatizzare la natura effimera della bellezza e caratterizzare Ginevra con un tono affettivo, soprattutto a fronte della sua giovane età¹⁰⁶⁶: v. 26 *levibus ... labellis*, in iperbato e allitteranti, 32 *flavuli capilli* (*iunctura* assonante e consonantica, oltre che isosillabica, sicché la clausola viene

¹⁰⁶² Cfr. Catullo c. 16, 7: *qui tum denique*: la congiunzione ricorre 4 volte nell'opera di Catullo (c. 64, 118 e 362; c. 95, 1).

¹⁰⁶³ Rilevo che il parallelismo è potenziato dal rapporto tra *meo dolori / succurris*, 6-7 e *posita ferocitate, / ultro nos*, 57-58, sicché Landino sviluppa la sua argomentazione nella parte iniziale e conclusiva del componimento: il suo dolore è determinato dalla crudeltà di Ginevra, che se deporrà la sua ferocia da crudele diventerà supplice.

¹⁰⁶⁴ Inoltre questi versi riprendono il tema catulliano della crudeltà della donna del c. 60, 1-3 (*num te leaena ... mente dura ... ac taetra*) ripresi in c. 64, 154. Landino riprende da Catullo anche la *iunctura* lessicale *Libyca harena*, 11, eco del c. 7, 3 *Libysae harenae*.

¹⁰⁶⁵ Cfr. Cat. c. 64, 65; c. 66, 81; c. 55, 12; c. 61, 101. Particolarmente di rilievo in Landino l'accostamento con *turgidulas*, 42 e *auream*.

¹⁰⁶⁶ Infatti i versi 32-56 sviluppano l'argomentazione volta a persuadere Xandra a desistere dalla sua ritrosia verso il poeta: la bellezza è troppo effimera, la vecchiaia giunge a passi veloci, pertanto bisogna lasciarsi andare all'amore (esortazione finale esposta dal v. 57 in particolare vv. 59-60: *accedes placidaque voce quondam / noctes reddere mi voles negatas*: si noti come l'iperbato di tipo omerico metta in risalto il concetto delle notti negate al piacere). Si riscontra come modello di questi versi Ovidio, *Ars amatoria*, III, 59-82, si veda in particolare vv. 81-82: *Adde, quod et partus faciunt breviora iuventae / tempora: continua messe senescit ager*, ripreso da Landino in vv. 45-46: *venter partubus utribusque fiat / rugosis similis malumque plenis*.

particolarmente enfatizzata), 44 *misellus*, in clausola come *papilla*. I vv. 8-9 (*sed fastus inimica saepe duros / opponis mihi saevior leaena*), evocano il c. 60, 1-2 e 64, 154-157; la posizione in *excipit* del sostantivo seguito in *incipit* dal suo aggettivo in 20 (*fenestram / aeratam*) e 23 (*gulamque / pulchram*); il v. 13 (***una pervigilem alterave nocte***) richiama non solo il c. 5, 6 ma anche il tema espresso nel c. 50: una notte trascorsa in veglia, enfatizzata dalla *geminatio* del verso seguenti *duro ... dum*;¹⁰⁶⁷ l'anafora del *nunc* pone in risalto il concetto del presente, del *carpe diem* oraziano come enfatizzato anche dal tema della giovinezza effimera espresso nei vv. 32 ss.

Nel v. 29 ho riscontrato l'unica occorrenza in *Xandra* del termine catulliano *osculatio*¹⁰⁶⁸, che viene in questi endecasillabi posto in particolare rilievo da Landino tramite il forte iperbato realizzato dalla posizione in *excipit* di due versi successivi tra aggettivo e sostantivo: v. 28 *beatas* e v. 29 *osculationes*; inoltre l'iperbato omerico con il dimostrativo *istas* in *incipit* del v. 29 marca che i baci sono proprio di Ginevra e che solo i suoi portano alla beatitudine. Ritengo, infine, che il termine polisillabico in clausola acquisisca particolare enfasi poiché il carme offre solo tre *excipit* pentasillabici: v. 29 (*osculationes*), 35 (*eburneosque*) e 57 (*ferocitate*).

I due nessi dei vv. 35-36 *niveos eburneosque / maculae nigraeque* sono stilemi catulliani volti ad insistere sull'antitesi tra giovinezza e vecchiaia. I vv. 50-53 (*Heu quantis lacrimis quibusve, demens, / flebis spreta modis, amante nullo / iam te respiciente*) riprendono il *topos* della sofferenza dell'amante di cc. 8 e 76 di Catullo, ma anche il pianto di chi è ferito e abbandonato dell'Arianna del c. 64.

Pertanto Landino, per affrontare il *topos* letterario già trattato nei componimenti dedicati a *Xandra* relativo all'indifferenza femminile latrice di un'inutile sofferenza all'amante (tanto che la poesia assume la funzione di persuadere la donna a godere dei doni della giovinezza poiché essa è fuggevole), ricorre agli stilemi catulliani quali la ripetizione, la diminuzione, la comparazione e l'indeterminazione¹⁰⁶⁹.

X. I, 27 pur essendo dedicato al ritorno di *Xandra*, non ha niente in comune dal punto di vista lessicale né metrico, essendo una strofa saffica, con il c. 107 di Catullo, ma dal punto di vista stilistico è fortemente ispirato al poeta veronese:

¹⁰⁶⁷ Si noti un'altra *geminatio* nei vv.10-11 (*quam caris catulis modo repertis / venator Libyca ferox harena / orbavit*), dove mi sembra di riscontrare l'intenzione di Landino di giocare sull'allusività del nome di Catullo, come fa Marziale e.g. I, 109; molto enfatico anche il v. 49 (*corpus conficiat situ senectus*), tale da enfaticizzare l'azione di disfacimento della vecchiaia ed essere pertanto maggiormente persuasivo, nonché la *geminatio* in posizione incipitaria dei vv. 38-39: *vel / vernant*.

¹⁰⁶⁸ Cfr. Catullo c. 48, 5-6: *non si densior aridis aristas / sit nostrae seges osculationis*, uno dei carmi dei *basia*, dedicato a Giovenzio.

¹⁰⁶⁹ Cfr. per la comparazione 9: *saevior* e 30: *minorem*, per l'indeterminazione 30: *numquam*, 45: *utribusque*, 47: *totum*, 50: *quantis*, 51: *nullo*, 55: *nullus*, 59: *quondam*.

Corve quid dextrum crepitante rostro
 mi latus stringis celerique penna
 cur feris nostros humeros sinistrum
 garrula cornix?
Cernimus? Vel qui misere premuntur 5
 semper a duro nimioque amore,
 dum suis curis cupiunt mederi,
 somnia fingunt?
Cernimus certe: redit ecce nobis
 rure materno, mea magna cura, 10
 Xandra. Nunc omnis timor atque tristis
 luctus abito!

Le prime due strofe sono interrogative retoriche, la prima dedicata al corvo e alla *garrula cornix*¹⁰⁷⁰, la seconda a coloro *qui misere premuntur / semper a duro nimioque amore*, 5-6. La terza strofa pone al centro il poeta nell'alternanza della prima persona plurale (*cernimus ... nobis*, 9), e singolare (*mea cura*, 10), pronome che appare anche in *incipit* del secondo verso *mi*.

I versi 1-4 sono costruiti a cornice attraverso la *geminatio* della sillaba iniziale dei due sostantivi che aprono e chiudono la strofa: *corve*, 1, e *cornix*, 4; l'iperbato *dextrum ... latus ... sinistrum* enfatizza le due posizioni augurali. La ripetizione in posizione incipitaria della seconda e terza strofa di *cernimus* crea una sorta di climax ascendente poiché se la prima occorrenza pone il punto interrogativo la seconda afferma con decisione, *certe*, 9: pertanto il dubbio dell'arrivo di Xandra è sostituito dalla certezza del ritorno (*certe: redit ecce nobis*). Molto enfatici i versi dedicati agli amanti sofferenti grazie alla *geminatio* della sillaba (*du-*, *duro ... dum*)¹⁰⁷¹ e (*cu-*, *curis cupiunt*), nonché gli iperbati e le allitterazioni, il tutto con l'obiettivo di marcare la durezza dell'eccessivo amore e le preoccupazioni che lo accompagnano. Allitterazione, *geminatio* presenti anche nell'v. 10 (*materno, mea magna cura*)¹⁰⁷². Conclude il carne la prospettiva temporale del *nunc* e l'allitterazione (*omnis timor atque tristis / luctus abito!*), sicché l'oggi terrà lontano ogni timore e dolore.

¹⁰⁷⁰ *Iunctura* ovidiana, cfr. *Amores*, III, 5. Il corvo e la cornacchia erano considerati uccelli divinatori nell'aruspicina: cfr. Cic. *De divinatione*, I, 12: *Quid (habet) augur cur a dextra corvus, a sinistra cornix faciat ratum?*. Il loro volo era foriero di fortuna se veniva rispettivamente da destra e da sinistra.

¹⁰⁷¹ Cfr. X. I, 26, 13.

¹⁰⁷² Quest'ultimo termine in poliptoto con *curis* del v. 7, per enfatizzare il concetto.

X. I, 28 si sviluppa sul tema della memoria, infatti il lessico ruota intorno a questa area semantica: il poeta lamenta i suoi *infelices amores*, 23, e il ricordo dei giorni felici riaccende la fiamma che gli brucia il petto e le *medullas*. Insieme al dolore Landino nutre il timore di perdere Xandra, una latente gelosia, seppure immotivata data la (*perpetua nota pudicitia*, 38), della sua donna. Dal punto di vista tematico, pertanto, Landino riprende il lamento di Catullo sulle sofferenze d'amore, ribaltando però la causa, poiché se in Catullo era soprattutto l'infedeltà di Lesbia a creare dolore, in Landino è un timore immotivato, ma naturale per un amante: *licet ipsa timoris / vana sit, est tanti causa timoris amor*. Nel carme non ritroviamo però solo il Catullo dei polimetri o degli epigrammi, ma anche quello dei *carmina docta*, perché dietro la dimensione della memoria si tratteggia Arianna, abbandonata sulla spiaggia, che accresce il proprio dolore ricordando l'innamoramento e il tradimento di Teseo, che invece è *immemor* e *perfidus* dato che ha violato la *fides*. Tale eco catulliana è dimostrata anche dal punto di vista lessicale date le occorrenze di anafore in poliptoto di *cura*, *timor* e *memini*, come si evince dagli ultimi due versi del componimento: *cura*, (7 *Nec mihi cura cibi, placidae nec cura quietis*), con parallelismo interno e allitterazione; *curis*, (12 *cogimur et curis invigilare tuis*), con allitterazione e iperbato; *curae* (29 *Sed quamvis multae vexent mea pectora curae*), formante un chiasmo per enfatizzare le preoccupazioni del cuore; *cura*, (50, nel verso conclusivo *Ne subeat pectus cura secunda tuum*), ancora un altro chiasmo in questo caso con i termini invertiti rispetto al v. 29; *pectus* ricorre nei vv. 16 (*Et niveum pectus, pectora nostra domans*), di particolare rilievo perché l'anafora in poliptoto è posta al centro del verso incorniciata dagli aggettivi *niveum*, riferito a Xandra e *nostra*, riferito al poeta; 29, insieme a *cura*, 33 nella *iunctura mobile pectus* e 50 ancora insieme a *cura*; *memini* nei vv. 14, 17, 19 e interessante la ricorrenza della figura etimologica *memini / memor / immemor* del v. 20-21 (*Omnia quae memori monitus dum mente retracto / materiam, infelix, ignibus addo meis*), verso dominato dall'allitterazione delle nasali e dalla *geminatio* della sillaba iniziale *me-* per enfatizzare il ricordo dell'amore bruciante ben saldo nel petto del poeta e del v. 42 (*Xandra precor, nostri veniat non immemor hora*), e 49 (*Landinumque tuum memori sic mente reponas*), entrambi con le stesse allitterazioni e *geminatio* dei vv. 20-21. Che sia forte l'eco del c. 64 è dimostrato proprio dalle occorrenze di *pectus*, che delle 20 nel *liber* 13 sono in questo carme: c. 64, 64, 69, 72, 123, 125, 138, 194, 198, 202, 208, 221, 339, 383; *cura*, su 13 occorrenze 4 ricorrono nel c. 64, 62, 72, 95, 250 e comunque predominano nei *carmina docta*, nei quali abbiamo in tutto 10 occorrenze, le altre 3 nei polimetri, c. 41, 5, c. 2, 10, c. 31,7; *memor* ricorre una sola volta in Catullo, proprio nel c. 64, 231, *immemor* ha 5 occorrenze, nel c. 64, 58, 123, 135, 248 e una in 30, 1; *memini* ricorre nel c. 99, 4, il carme dedicato a Giovenzio (*suffixum in summa me memini esse cruce*), e in anafora nel

c. 30, 11 (*si tu oblitus es, at di meminerunt, meminit Fides*)¹⁰⁷³, poi in c. 83, 5 (*non solum meminit*). La dimensione della memoria è attualizzata ed enfatizzata dall'anafora di *nunc*, 13, 14, 27, ed interiorizzata da quella di *mens*, 21, 49. Landino, inoltre, ricorre alla comparazione¹⁰⁷⁴ e all'indeterminazione¹⁰⁷⁵ per enfatizzare il concetto espresso e cita il proprio modello nel v. 35 *Namque hoc magna Venus novit, Venerisque Cupido*, riportando la famosa *iunctura* catulliana e nel v. 46 *Et tua per geminas lumina clara faces*, riproduce la celebre enallage del c. 51, 11-12 *gemina teguntur / lumina nocte*. Infine, Landino conclude il componimento con l'anafora di *per*, 43-46, che sembra preannunciare, poiché foneticamente paranomastico, il *precor* del v. 47.

Nel secondo libro sono dedicati a Xandra 7 componimenti, uno all'amore, il 9, e due componimenti, il 17 e il 20 ad un'altra donna Francia, uno parodico e l'altro lirico.

X. II, 4 si inserisce nel filone di liriche in lode della donna amata: ha un *incipit*, 1-10, che ricorda Properzio II, 34^b, 61-70, in cui vengono citati i grandi poeti che hanno cantato le loro donne, e Marziale, VIII, 73¹⁰⁷⁶:

Callimachus roseam Graia testudine nympham
et dominae lusit cygnea colla suae.
Dicere sed Latio voluit te, Cynthia, plectro
hic, cuius nota est Asis ob ingenium.
At Petrarca tuas versu cantavit Etrusco, 5
Laura, comas: doctus carmina docta facit.
Lauram cantavit, qua se sua Gallia iacet
et nuribus Tuscis cedere velle neget.
Ast ego nec Graia cithara nec posse Latina
sat videor: Tusce carmina nulla cano. 10
Et tamen imperium dominae sua colla volentis
dicier in versus surgere saepe iubet.
(X. II, 4, 1-12)

¹⁰⁷³ Sicuramente questo carme ha ispirato Landino vista la presenza anche del concetto di *fides*, vv. 36, 48.

¹⁰⁷⁴ Cfr. v. 1 *maxima ... pulcherrima*, 17 *pulcherrima*, 30 *magis*, 32 *minus*, 36 *sanctius*.

¹⁰⁷⁵ Indeterminazione che si trova spalmata in tutto il componimento.

¹⁰⁷⁶ *Instanti, quo nec sincerior alter habetur / pectore nec niuea simplicitate prior, / si dare uis nostrae uires animosque Thaliae / et uictura petis carmina, da quod amem. / Cynthia te uatem fecit, lasciue Properti; / ingenium Galli pulchra Lycoris erat; / fama est arguti Nemesis formosa Tibulli; / Lesbica dictauit, docte Catulle, tibi: / non me Paeligni nec spernet Mantua uatem, / si qua Corinna mihi, si quis Alexis erit.*

quando loquax visa est, aut taciturna nimis?
Haec possunt silices, **haec** ferrea pectora, tigres,
 flectere et hirsutas cogere amare feras;
 nedum me, facilis **molli** quem **pectore** finxit 45
 natura atque Erato **mollia corda** facit?
 (X. II, 4, 35-46)

X. II, 5 appartiene alla sezione dei carmi dedicati al *furor* d'amore e alla crudeltà della donna che rifiuta l'amante e come gli altri per enfatizzare tali temi Landino ricorre agli stilemi catulliani: l'*incipit* con le incalzanti interrogative, nutrite di comparativi e superlativi, per introdurre la prima argomentazione, in cui il poeta si chiede se mai Xandra placherà il suo animo spietato e gli concederà la *fides* che ha meritato per il tanto dolore; sull'antitesi *te / ego* (5 e 7), basa la sua risposta: né *lacrimae* né *precantia verba* né *nostra querela* (6), piegheranno un così duro petto, *ferrea quae duro pectore corda gerit*. Un'immagine di Xandra che ricorda il c. 60 di Catullo¹⁰⁸⁰:

Num te leaena montibus Libystinis
 aut Scylla latrans infima inguinum parte
 tam **mente dura** procreavit ac **taetra**,
ut supplicis vocem in novissimo casu
contemptam haberes, a nimis fero corde?

L'enfasi sulla durezza di Xandra e sulla miseria del poeta è data dalla ripetizione di *iam* (9, 12), e di *nimis* in poliptoto (11, 16, 25); l'argomentazione sposta il proprio focus sull'azione spietata di Cupido che ha sorpreso l'ignaro poeta nei suoi anni giovanili, rendendolo *furens* (11), e *demens* (47), e il carme prosegue narrando le imprese del giovane dio alato (vv. 13-42): nei vv. 21-22 Landino ripete la formula in *incipit Est puer, est caecus ... sed puer et caecus*, con una *variatio* che marca il fatto che il dio è un fanciullo cieco. Frequenti le allitterazioni e le *geminatioes* per marcare il danno ricevuto da Amore: 25 *Nostra nimis nobis nocet indulgentia*; 28 *ignibus haec praebent semina magna malis*,¹⁰⁸¹ con iperbato di tipo omerico per enfatizzare il fuoco dannoso dell'amore; 41 *Cuncta Cupidineae ... catenae*; significativa la ripetizione interna formante un chiasmo del v. 37 *faculis pueri, puerique pharetris*; l'enumerazione del v. 39 unitamente alla

¹⁰⁸⁰ La stessa immagine che ritroviamo nelle parole di Arianna verso Teseo (c. 64, 154-157).

¹⁰⁸¹ Un altro iperbato di particolare enfasi è quello del v. 36 *terrigenum ... polus*, in cui Landino usa un composto di matrice lucreziana, *De rerum natura*, V, 1409 *genus terrigenarum*, ma che risponde al gusto catulliano di utilizzare i composti per impreziosire il contesto. Infatti in questi versi Landino declina le vittorie mitiche di Cupido.

ripetizione del *quid* pongono in risalto l'interrogativa retorica che riporta il discorso dal piano mitico a quello privato del poeta. Anche questo componimento presenta a cornice il tema della *fides*, 3 e 54, come auspicio intimo del poeta si conclude con l'accostamento di Xandra a Lesbia *nec Xandra pulchrior illa fuit*, 60.

Ho riscontrato gli stessi temi e l'adozione degli stessi stilemi catulliani in **X. II, 7**, dove l'*incipit* accentra l'attenzione su *nimis misero mihi*, 1, ripetuto nel v. 13 (*Me miserum!*) e nel v. 16 (*sic miser*), palese eco dei cc. 8 e 76; il v. 13 inoltre con l'anafora di *non* attua l'enumerazione dello stato di *furor* in cui versa il poeta (*Me miserum! Non ora cibus, non lumina somnus / intrat et in toto corpore nulla quies*). La ripetizione della formula in posizione incipitaria *Tempus adest* (vv. 28-29), sembra richiamare quella catulliana del c. 62, 3 (*iam tempus*), visto che nel v. 27 Landino pone la stessa congiunzione *iam*, in entrambi i casi si afferma che è giunto il tempo, in Landino della pace, in Catullo dell'imeneo; infine la ripetizione *tum primum* dei vv. 43 e 45, negli esametri, sposta il ricordo al momento del dolore, del *furor* e dei *fastus* di Xandra. L'antitesi *illa ego* del v. 51 nella parte conclusiva del carme sancisce l'opposizione dei comportamenti dei due amanti, di cui quello di Xandra è sancito dagli aggettivi *crudelis* (49), e *perfide* (52), che rievocano il lamento di Arianna. L'ultimo superlativo del componimento, *pucherrima* (65), è la conclusione del climax ascendente, anticipato dall'anafora in poliptoto del v. 62 (*pulchras: pulchra*). L'ultimo verso tramite alliterazioni e *geminatio* sancisce ciò di cui parlerà la poesia del Landino, di Xandra e di ciò che ha dato al poeta: *Scribam sic - nobis nostra puella dedit*.

Anche **X. II, 9** porta avanti i medesimi temi, solo che rispetto ai precedenti non è rivolto a Xandra stessa, ma appare come un soliloquio del poeta con se stesso, una riflessione sul *caecum amorem*, 1. Dal punto di vista stilistico vengono adottati gli stilemi precedentemente analizzati, si veda e.g. il v. 3 con l'anafora con parallelismo interno *quae me tenebrae, quae me loca devia*, e il v. 5 con l'anafora in poliptoto *ripae et ripas*, che enfatizza il tentativo di Landino di trovare nella natura, da solo, la pace dalle *indignas flammis*, 7¹⁰⁸²; la vanità di ogni tentativo di fuga dall'amore è enfatizzato dall'anafora in poliptoto di *solus / solum*, 17-18. Il carme si conclude con una struttura a cornice, quasi chiastica, ***Dura puella quidem est: non tamen illa silix***, in cui viene enfatizzata la durezza di Xandra, seppure mostri di non essere fatta di pietra, dato che ***non tamen haec oculis cernet mea vulnera siccis***, 27.

X. II, 18 si apre con un richiamo al catulliano c. 85, 2 poiché il nesso *nescio quid* iniziale viene ripreso nel v. 35 *quis nescit*, e l'anafora del *quid* domina il componimento, 15 e 41 *quid*

¹⁰⁸² Infatti i vv. 3-12 sono plasmati su Petrarca, *RVF*, 35 «Solo et pensoso i più deserti campi», sonetto in cui il poeta cerca luoghi dove non appaia «vestigio human», 4, per sfuggire Amore, ma ogni tentativo risulta vano.

mirum, 46 *quid furis?*: un incalzante interrogativo esistenziale del poeta sul *labor*¹⁰⁸³ speso per amore di Xandra:

Nescio quid maius nostro, crudelis, amori,
improba ni fueris, poscere, Xandra, queas.
An me non macies totos tenuavit in artus,
ut iam contracta vix tegat ossa cutis?
An mihi non mediis flammis errare **medullis** 5
vidisti, et saevas **dura** per ossa faces?
Vidisti, heu, totiens: sed tu ni sanguine fuso,
ni moriar¹⁰⁸⁴, nunquam me sat amare putas.
Ah **dura** et Siculis nunquam cessura tyrannis,
ipsam quae possis vincere **duritiem**, 10
quae tibi —fac animam fato me perdere iniquo—
morte mea tandem, quae tibi palma venit?
(X. II, 18, 1-12)

Inoltre l'anafora con figura etimologica *dura* (6 e 9) e *duritiem* (10) enfatizza la crudeltà di Xandra, insieme all'anafora in *incipit* di *vidisti*, 6-7; viene anche in questa elegia ripetuto il *topos* dell'amore che brucia le membra, attraverso l'uso del diminutivo *medullae*, 5.

La parte conclusiva, in particolare vv. 43-54, è dominata dalla comparazione, 43 *optima*, 48 *grandius*, 49 *maiora*, 51 *mage*, 52 *maior*, che va ad enfatizzare l'anafora di *munera*; segnale anche l'anafora in poliptoto di *nullus / nulli*, 52 e della *iunctura* a cornice con parallelismo interno dei vv. 53-54 (*Te potui ... periisse iuventa, / te potero cana ... perire coma*) che potenzia la dichiarazione di amore del poeta che può morire per amore non solo da giovane, ma anche da vecchio, un amore bruciante per tutta la vita. Infine per amplificare la bellezza della donna significativo risulta l'intreccio in *enjambement* con *geminatio* dei versi 47-48 (*candida flavas colla comas*):

Quid mirum si me tali exurente puella,
cogis in extrema vivere nequitia?
Sed tu nostrorum pars optima, Xandra, laborum
sola potes lacrimis consuluisse meis,

¹⁰⁸³ Questo concetto viene potenziato dall'indeterminazione nei vv. 15-17: *milia multa laborum ... praemia quanta feres? Mille vigil noctes.*

¹⁰⁸⁴ Cfr. Orazio, *Carmina*, III, 30, 6 *Non omnis moriar.*

et potes, et furor est, talem si perdis amantem. 45
 Quid furis? Heu, damno stant mea fata tuo.
 Credo equidem: invenies qui circum candida flavas
 colla comas docto grandius ore canat;
 invenies maiora tibi qui munera mittat
 —flectere te quamquam munera nulla queant— 50
 at mage me certus —cupiat quod sana puella—
 nullus erit, nulli maior in ore fides.
Te potui prima misere **periisse iuventa,**
te potero cana, Xandra, **perire coma.**
 Quin mea cum durae trincarint fila sorores 55
 meque feret Stygia navita tristis aqua,
 idem amor haerebit, nec me ulla oblivia tangent,
 non si Lethaei flumina tota bibam.

Oltre agli stilemi evidenziati, comuni a tutti i carmi di questa sezione, riscontriamo il ricorso anche alla diminuzione: *5 medullis* e *35 capellas* in clausola, mentre *verbula*¹⁰⁸⁵ si trova in *incipit*, riferiti rispettivamente al poeta, a Febe e a Xandra e in queste occorrenze ci sembra che i diminutivi più che assumere un particolare valore affettivo, siano frutto dell'imitazione dello stile catulliano.

X. II, 25 tratta il topos della lontananza della donna, già affrontato da Landino in *X. I, 29*, con la differenza che nel primo libro era il poeta ad essere costretto lontano dalla sua amata, in questo carme invece è la donna ad essere lontana. La distanza provoca nel poeta un accrescimento del tormento e del fuoco d'amore, per cui l'argomentazione si serve ancora del mito e dell'apostrofe al *saevus Cupido*, per ricordare le ferite d'amore insanabili. Crudele non è solo Amore, ma anche Xandra, definita *fera* al v. 22, *nimis ah nimis aspera* al v. 35, *saeva* al v. 36, *crudelis*, 37, *nimis crudelis*, 71¹⁰⁸⁶, poiché lascia il suolo patrio per Roma, *invida Roma, rapis*, 4, e disprezza l'amante, 36-37 *nunc me, nunc patriam, saeva, relinquis humum, / Meque abitus comitem, crudelis, spernis amantem*¹⁰⁸⁷ (verso che enfatizza tramite l'iperbato *me ... amantem* e pone al centro *comitem*, sicché potenzia il concetto del compagno-amante). Nel carme ricorre il lessico già riscontrato relativo a tale topos, nonché gli stilemi catulliani precedentemente analizzati: Landino ricorre in

¹⁰⁸⁵ Cfr. Landino, *X. I, 29*, 11-12.

¹⁰⁸⁶ Nel delineare la crudeltà dell'amata il tono è molto patetico e richiama in particolare il lamento di Arianna del c. 64.

¹⁰⁸⁷ Per enfatizzare il concetto Landino utilizza l'anafora di *nunc* con parallelismo interno, inoltre crea un parallelismo del secondo emistichio dei due versi: *saeva, relinquis humum / crudelis, spernis amantem* (aggettivo, verbo, sostantivo in accusativo).

modo particolare agli iperbati così da enfatizzare parole chiave e scandire l'argomentazione, e.g. per evidenziare i più significativi 5 *nostrum pectus*, 8 *gemitos meos*, 9-10 *ignes / ... meos* (iperbato quest'ultimo significativo perché ripete *meos* del v. 8 e pone in *excipit* un concetto chiave, *ignes*), 19 *tuus arcus*, 52 *flammas malas*, 63 *fastus ... amarus*, 81 *nulli ... labores*; frequenti *geminaciones* e allitterazioni enfatizzanti il concetto espresso come nei vv. 17 *perpetuis confides pectora telis*, 18 *corde cruentus*, 42 *dolere docent*, 48 *flumine frangit*, 60 *ducere docta*, 61 *Nulla non, nostros*, 85 *servire senectam*; omoteleuti di particolare enfasi come 29-30 *poteram madidam ... / ... vitrea facta toga*, nel v. 29 in posizione centrale, mentre in secondo in *excipit*; una figura etimologica nel v. 43 (*reliquum ... relinquis*), con iperbato molto marcato poiché il sostantivo è nel verso successivo (*reliquum ... / tempus*).

Nel componimento dominano ripetizioni di singole parole, più che di espressioni formulari, per riprodurre il pathos emotivo dell'autore, avvicinandolo pertanto maggiormente al *furor* di Arianna e Attis, come emerge dalle interrogative finali e dall'ultima argomentazione dominata dall'indeterminazione, 79-82¹⁰⁸⁸:

Sed quid ago infelix? Quo me **furor impius** urget?

Nil prodest nostris haec medicina malis. 80

Nullus amor, **nulli** pectus sanare labores
mi possunt: medio pectore Xandra sedet.

Le ripetizioni dei versi (5-6) *heu, heu* e *quot* (15), *hem* bis (25), anafora in poliptoto di *norunt ... novit* (verbo ricorrente quando Landino delinea la sua sofferenza d'amore), 56 (*quae ... quae*), 83 e 85 (*Illa... Illi*), in poliptoto, rendono il ritmo delle emozioni del poeta incalzante.

Dal punto di vista lessicale ho rilevato la formula catulliana *me miserum* (2 e 42), dominante nel *liber* di Landino, *delitias nostras*, 4, nonché i diminutivi *rimula* e *vocula* (25-26) riferiti al poeta quindi con l'intento di evidenziare l'umile verso e la voce bisbigliante, in contrasto con la voce di Orfeo (53-60).

In **X. II, 26** Landino utilizza un'iperbole di matrice catulliana per esprimere da una parte la volontà di seguire Xandra ovunque ella vada e dall'altra per affermare che in qualunque luogo si cerchi di sfuggire al dolore irrazionale, esso non ti abbandona, mai *capta semel nunquam corda furore vacant*, 20, clausola del componimento che diventa un monito per tutti coloro che ancora non

¹⁰⁸⁸ Cfr. Cat. c. 64, 136-148.

hanno perso la loro libertà: *Sed vos, quis nondum perdita vitae / libertas proprio pectore tuta sedet*, 17-18.

La declinazione dei fiumi, 3-8, ricorda il c. 11 di Catullo, ma l'immagine iperbolica, seppure evocativa dello stesso epigramma, sembra più propria del Catullo di Lesbia, quello del c. 5, ma anche dell'c. 58^b. Per rappresentare l'iperbolico viaggio Landino si serve di una formula che allittera e pone ai due estremi dei due versi successivi:

Quo ruis hinc? Ne Xandra dolos neu perfida fraudes
necte! Licet fugias: **te** tamen usque **sequar**.
Te sequar extremae properantem ad litora Thyles,

e che riprenderà alla fine del componimento al v. 17: *Ergo sequar!*, creando una struttura a cornice. Accanto alla ripetizione Landino ricorre alla comparazione, 15 *maxima* e all'indeterminazione soprattutto nella parte finale del carme, per enfatizzare la sua incapacità di liberarsi dell'amore.

L'ultimo carme dedicato a Xandra del secondo libro, **X. II, 27**, esce dal soggetto del tormento d'amore e si configura come un epigramma di lode alla sua donna, sulla scia dei cc. 41, 43 e 86 di Catullo, di cui però manca il tono ironico, poiché Landino anziché porre a confronto la sua amata con un'altra donna e crea un parallelismo tra Xandra e le altre donne cantate da illustri poeti, come Propertio, Catullo, Ovidio e Tibullo¹⁰⁸⁹. Così mentre loda la sua donna il poeta dichiara la sua linea poetica citando i suoi modelli e affermando in clausola che Roma non potrà dire di aver visto mai nessuna donna più bella di Xandra, *at nuper Xandrae vidit cum lumina nostre, / iuravit nihil hac posse decere magis*¹⁰⁹⁰, allude nello stesso tempo alla sua poesia che supera i suoi maestri.

Notiamo l'opposizione iniziale molto catulliana di *quondam / nunc*, 1-2, nonché la ripetizione del verbo *video*: *vidit* 5, 7, 10, 11:

Dives erat quondam formosis Roma puellis,
quarum nunc cineres ossaque cana tegit.
Errantemque suis vidit te, Cynthia, laeta
porticibus flavis spargere colla comis;

¹⁰⁸⁹ Notiamo che Landino ha posto Catullo tra gli elegiaci, perciò palesa la sua linea poetica; del resto abbiamo visto che si fa imitatore sia del Catullo più epigrammatico sia, e soprattutto, di quello più elegiaco, il Catullo del c. 8, 76 e dei *carmina docta*. A questo proposito si rimanda alle riflessioni di C. Pieper, cit., sul fatto che Lesbia e Cynthia sono uguali modelli per la *puella* Xandra, pag. 171 e nota 17.

¹⁰⁹⁰ In conclusione Landino utilizza l'indeterminazione (*nihil*) e la comparazione (*magis*): enfatizza la bellezza di Xandra alla maniera catulliana.

vidit et egregium cum Lesbia pulchra Catullum 5
 ureret et dixit: Lesbia pulchra mea est
vidit et arrisit facies cum blanda Corinnae
 sub iuga Nasonem cogeret ire suum,
 atque oculos Nemesis figentes corda Tibulli
vidit: erat vatis carmine nota sui. 10
 At nuper Xandrae **vidit** cum lumina nostrae,
 iuravit nihil hac posse decere magis.

I versi 5-7 sono sapientemente costruiti, poiché Landino crea un ritmo incalzante attraverso l'accumulo di verbi scanditi dal polisindeto, come riscontriamo e.g. nel celebre c. 51 di Catullo, inoltre crea un parallelismo della formula *Lesbia pulchra* tra i due versi. Non a caso infatti Landino accumula un maggior numero di stilemi catulliani proprio nei versi in cui parla di Catullo.

Il terzo libro non dedica nessun carme a Xandra, ma Landino ritaglia all'interno di altri contesti uno spazio per elucidare la sua vicenda amorosa, facendo pertanto riferimento alla propria poetica, visto che il suo *liber* è composto per lodare la sua donna, in **X. III, 5, 1-14** e **X. III, 19, 1-4**:

Octavum nitidis implet iam cornibus orbem
 errans purpureis aurea luna rotis,
 ex quo mordaci praefixus corda dolore
 vix cecini de te carmina Xandra decem. 5
 Sed Musae testes et magni mater Amoris
 et qui me miserum tam male vexat Amor,
 nulla tui nostram cepisse obliviam mentem:
 ultima si fallo lux eat ista mihi.
 Sed mea mens tristi belli concussa tumultu 10
 qui caneret dulcis proelia laeta deae?
 An ego delitiis penitusque addictus amori
 mandabo imbelli carmina blanda lyrae?
 Solus et a curis communi in peste solutus
 longa teram molli tempora desidia? 15
 (X. III, 5, 1-14)

Infatti nei versi 1-14 della quinta elegia, dedicata alla guerra aragonese, dopo una perifrasi di sapore dantesco (vv.1-2), per indicare la data in cui il poeta *cecini de te carmina Xandra decem* (4), per rappresentare la vessazione subita dal dio Amore e il tumulto della sua *mens*, Landino utilizza ancora stilemi catulliani: anafora in poliptoto di *Amoris / Amor* (5-6) e *amori* (11), sempre in posizione excipitaria; diversi chiasmi 2: *purpureis aurea luna rotis*, 10: *dulcis proelia laeta deae*, con omoteleuto interno¹⁰⁹¹, 12: *imbelli carmina blanda lyrae*; la *iunctura* catulliana *me miserum* (6), e *delitiis* (11). Infine di particolare enfasi la paronomasia *solus ... solutus* che Landino varia rispetto al modello, poiché Catullo tende a porre le due parole connesse in *incipit* di due versi successivi¹⁰⁹², mentre Landino li pone in *incipit* ed *excipit* dello stesso verso.

X. III, 19 è dedicato a Guido Guiduccio e assume un tono molto “neoterico” fin dal primo verso, infatti attraverso il *lusimus* Landino sembra iniziare una conversazione amicale con Guido alla maniera del c. 50 di Catullo, inoltre la formula in *incipit* del v. 2 e 3 *ut canerem* esprime la materia della sua poesia: *nostrae lumina sancta deae*, chiasmo che pone in risalto la castità dello sguardo di Xandra, e *tantum uror ab igne*, 3 il topos del fuoco d’amore. La similitudine *tantum ... quantum*, riporta all’universo catulliano¹⁰⁹³, ma anche dantesco visto il riferimento all’Etna:

Lusimus ardentis teneris haec Guido sub annis,
 ut canerem nostrae lumina sancta deae,
 ut canerem Xandram cuius tantum uror ab igne,
 quantum Sicaniis non furit Aetna iugis.
 (X. III, 19, 1-4)

Nella prima redazione di *Xandra* ho riscontrato diversi epigrammi dedicati alla donna evidente eco di quelli catulliani, di cui evidenzierò gli aspetti più imitati.

Er 12 richiama il tema della donna ritrosa e dura come una pietra:

Ante fores pateris nostras astare tabellas
 nec tua **licterulis** limina, Xandra, patent.
 Obsecro qui facias: non hic fera cena Thyestae¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹¹ Un altro omoteleuto di particolare rilievo perché conclude la parte dedicata all’amore per Xandra lo troviamo nel v. 14 *longa ... tempora desidia*.

¹⁰⁹² Si veda *supra* pag. 135.

¹⁰⁹³ Cfr. e.g. c. 37, 12: *amata tantum quantum amabitur nulla*.

¹⁰⁹⁴ Cfr. Marziale III,45. IV, 49. V, 53. X, 4; 35,6; 67. XI, 31: in diversi passi appare il binomio Tieste e la Colchide.

narratur, non hic carmina Colchis agit; 5
nec tibi mordaci referuntur iurgia lingua,
fallere nec temptat **lictera** nostra dolis.
Sed domini gestit modicas narrare querelas
et veniam culpa poscere, Xandra, meae.
Durior ergo petra nisi sis, **durissima, dura,** 10
licterulas cupies, candida Xandra, meas.

In particolare segnalo l'anafora in poliptoto del diminutivo *licterula*, che ricorda il *libellus* catulliano, in *geminatio* con *limina*, mentre al centro del carme, v.7, appare il sostantivo in grado positivo, *lictera*. Il v. 10 è dominato dalla comparazione e dall'anafora per rendere in maniera iperbolica la durezza della donna.

Er20 sembra eco del c. 5, 6 *nox est perpetua una dormienda* e del 92, 2, 4 *dispeream nisi amat*:

Iam quater in girum fulgentia cornua torquens
orbem complevit candida luna suum,
ex quo non licuit tua lumina cernere, Xandra,
lumina purpureo splendidiora die. 5
Sed **peream** lustris **ni** longior usque duobus
quaelibet ex istis **nox fuit una mihi.**

Landino per marcare lo splendore degli occhi di Xandra, fonte di vita per lui, ripete in anafora *lumina*, 4-5, e aggiunge la comparazione *splendidiora ... longior*.

Er28 potrebbe dare l'impressione di un'esercitazione letteraria nell'imitare il c. 85 di Catullo:

Qui dicam fieri? Quid nostras, Xandra, tabellas
cum capias, nolis mittere, Xandra, tuas?

Landino cerca di riprodurre la struttura a croce del c. 85 ponendo i due infiniti agli estremi *fieri ... mittere* e al centro i verbi alla seconda persona *capias, nolis*, marcati dalla cesura. Inoltre

molto forte l'iperbato con *enjambement* in cui il sostantivo è in posizione chiastica in quanto circondato dagli aggettivi pronominali ad esso riferiti *nostras ... tabellas ... tuas*.

Una struttura ad incrocio che ritrovo anche in **er3**, *De inscriptione libri*, un distico che spiega il titolo e la materia dell'opera:

**Xandra dedit quondam nobis in carmine vires;
nunc titulum libro candida **Xandra dabit.****

Si noti l'anafora in poliptoto in *incipit* ed *excipit* dei due versi successivi e il rapporto antitetico *quondam / nunc* e il nesso *carmine-titulum-libro*, sicché ogni termine dell'esametro trova il suo corrispondente nel pentametro. Un'ulteriore prova di come il Landino della prima redazione volesse imitare soprattutto Catullo, pertanto era più vicino alla sua *brevitas* e sagacia e aggressività espressiva, piuttosto che al suo tono elegiaco. Quest'ultimo ha invece prevalso nell'ultima redazione dell'opera.

3.2. e. I componimenti parodici

Nel suo *Liber* Landino non gareggia solo con il modello elegiaco e con il Catullo più *doctus* o lirico, ma si diverte nel vedere personaggi dell'epoca o situazioni con l'occhio dissacratore e disincantato di Catullo, o perlomeno prova a imitarne lo stile, laddove la sua capacità invettiva non osa¹⁰⁹⁵. Ciò che Landino ama imitare di più di Catullo in questi epigrammi è il gioco di parole, l'allusività insita in una parola dalla duplice valenza, che sorprende il lettore con un arguto sarcasmo. Nello sguardo ironico di Landino si scorge anche quel gusto rinascimentale per le storie licenziose, come mostra ad esempio il celebre *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini.

I carmi di natura parodica sono tutti brevi, quindi seguono la natura epigrammatica del modello; nel primo libro ho rilevato 6 componimenti: X. I, 8; I, 9; I, 10; I, 11, I, 12; I, 31; nel secondo libro ne sono presenti 8: X. II, 13; II, 14; II, 17; II, 19; II, 21; II, 22; II, 24. Il terzo libro per la sua natura prevalentemente elegiaca ha come oggetto soprattutto carmi di natura epidittica, perciò non dà spazio a una visione ironica epigrammatica, che invece traspariva nella prima edizione di *Xandra* dove 5 componimenti sono particolarmente modellati su Catullo per una maggiore licenziosità tramite l'uso di un lessico osceno: *er.* 9, 13, 15, 22, 39.

¹⁰⁹⁵ Non possiamo tralasciare la menzione di Marziale, che sicuramente è stato un modello chiave per Landino, in quanto primo imitatore di Catullo, ma che ci troviamo costretti a citare soltanto poiché non costituisce l'obiettivo della nostra analisi.

X. I, 8 è dedicato ad Alfonso, *claudus amans*, e con estrema sagacia illustra i suoi amori: sebbene sia zoppo Alfonso ama tre donne, che però vivono in luoghi distanti tra loro; non si può identificare un unico carne catulliano come ispiratore di Landino, ma sicuramente se ne riconosce lo stile e il tono:

Tres amat Alphonsus, quamvis sit claudus, amicas;
 sed sunt diversis (hoc dolet ille) locis.
 Ambrosii prima est —ut ait— post limina divi:
 pulchra licet, lusco nupta puella seni; 5
 in Transarnina spectabis classe secundam,
 inter Carmelos Spirituamque domum;
 incola Galphundae nunc tertia, Braccia quondam
 castra sequens, turmis vix satiata decem.
 Has ergo octipedis fervent cum sidera Cancri 10
 vix una cunctas luce videre potest;
 nam mane incipiens dum latum circinat orbem
 vix valet hinc sera nocte redire domum.
 Ergo cum venient angustae tempora brumae
 et breve per spatium sol agitabit equos 15
 unam sat fuerit sibi tunc si viset amicam
 ire vel intorto desinat ille pede.

L'*incipit*, 1-2, pone in rilievo attraverso gli iperbati le due argomentazioni su cui si sviluppa il componimento: *Tres ... amicas*, un iperbato di stile omerico per caricare l'aspetto ironico, *Alphonsus ... claudus*, in omoteleuto e assonante per enfatizzare l'aggettivo; l'insistenza sull'indeterminazione espressa attraverso i numerali, presenti negli esametri, si declina per tutto il carne 1: *tres*, 3: *prima*, 5: *secundam*, 7: *tertia*, 9: *octipedis*, 15: *unam*, con l'obiettivo di amplificare l'antitesi tra il *tres* iniziale, le donne che ama Alfonso, e *unam*, la sola che può visitare, poiché è zoppo. L'anafora di *ergo* (9 e 13) sancisce i due passaggi argomentativi: con la scusa di indicare il periodo dell'anno, in cui Alfonso si dedica a passare la notte a girare per la città per visitare le sue amanti, attraverso la perifrasi astrale *has ergo octipedis fervent cum sidera Cancri* (9), indicante il mese di Giugno, Landino in realtà allude per antitesi al *claudus* Alfonso, poiché associa al suo girare in tondo per la città il verbo *circinat*¹⁰⁹⁶, che è chiaramente riferito all'*octipes Cancer* del v.

¹⁰⁹⁶ Cfr. Ovidio, *Met.* II, 721: *easdem circinat auras*.

9. In questo modo il poeta marca ulteriormente il vano tentativo di Alfonso di visitare le sue amanti e anticipa la seconda argomentazione (13-16), in cui si svela che quel piede storto gli permette di visitare *unam ... amicam* (15). Gli stessi iperbati del primo verso vengono ripresi negli ultimi due versi, in modo da creare un'antitesi tra *tres ... amicas* e *unam ... amicam* e ridicolizzare ulteriormente Alfonso dall'*intorto pede* (16).

X. I, 9 riprende un tema dominante nel *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, ovvero quello della natura lussuriosa e ipocrita degli uomini di Chiesa.

Insanis totam rumpit qui vocibus aedem,
 pulpita quique manu concutit atque pede,
 qui furit, exclamat, strepit, intonat omnibus unum
 luxuriae crimen turpius esse ferens; 5
 hunc, moneo, vitate virum : licet ore rotundo
 Chrysippi ritu tristia verba cadant.
 Nam modo vittatae deprehensus virginis aula
 vix valuit missa carpere veste fugam;
 et nisi sublimi quod lapsus fune fenestra est 10
 cantanda a pueris fabula nota foret.

Landino riproduce la facezia attraverso lo stile catulliano: infatti nel v. 3, per enfatizzare il fervore moralizzatore del teologo che dal suo pulpito vuole redimere gli uomini dal crimine della lussuria, enumera le azioni attraverso 4 verbi che dispone in alternanza sillabica, bisillabi e trisillabi, *qui furit, exclamat, strepit, intonat omnibus unum*, a cui fa seguire l'antitesi *omnibus unum*, quest'ultimo in iperbato con *crimen* del verso successivo enfatizzato dalla comparazione *turpius*; nel v. 5 la *geminatio vitate virum* pone in risalto il monito finale del sermone. Gli ultimi quattro versi concludono l'ironia attraverso l'allitterazione soprattutto della *f* per isolare l'attenzione sulla fuga e sulla *fabula*¹⁰⁹⁷: il termine si riferisce all'esperienza scandalosa che lo avrebbe visto protagonista insieme alla monaca e che, essendo conosciuta da tutti, si sarebbe convertita in una storiella (*fabula*) cantata persino dai bambini nelle loro canzoni infantili.

¹⁰⁹⁷ Visto il componimento parodico, si può pensare che Landino avesse in mente il c. 69,5 di Catullo: *Laedit te quaedam mala fabula*, in cui il termine è allusivo alle dicerie, in questo caso cattive, oppure note perché diffuse, come nel caso di Landino. Il concetto di *fabula fieri* è frequente ricorso nella letteratura classica: si veda Hor. *Epod.* 11, 7-8 (*heu me, per urbem ... / fabula quanta fui*), passo che ha ispirato Petrarca, *RVF*, I, 9-10 «Ma ben veggio come al popolo tutto / favola fui gran tempo»; e Ov. *Amores*, III, 1, 21 (*fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe*).

Di **X. I, 10** è significativo il gioco di parole dell'ultimo verso: la clausola infatti è rivelatrice della parodia, sottesa nell'epigramma, dato che sembra che il Lupo voglia rivendicare la sua origine nobile *in Transarnina classe*¹⁰⁹⁸, il poeta risponde che nessuno è tanto stupido quanto lui:

In Transarnina cunctos se vincere classe
asserit antiqua nobilitate Lupus:
hoc alii rident cum nec domus ulla paterna
sit sibi, nec patriam dicere possit avi.
Nobilis attamen es; nam tota nullus in urbe
bardorum quam tu **bardior** esse potest.

Il gioco di parole è nell'aggettivo *bardus*, che significa sciocco, stupido, ma richiama anche la famiglia Bardi, che viveva oltr'Arno, lungo il fiume nella zona sud-est del Ponte Vecchio, una delle più ricche famiglie di banchieri di Firenze del XIV secolo¹⁰⁹⁹. Infatti sulla scia di Catullo usa la comparazione dell'aggettivo da una parte, *bardior* e la sua sostantivizzazione dall'altra *Bardorum*: e.g. nel c. 39 la parodia contro Egnazio si sviluppa attraverso un'ironia allusiva che ricorre a diversi stilemi, quali ripetizioni, comparazioni e indeterminazioni; nel c. 112 *Naso* viene definito *multus homo*, attribuendo all'aggettivo un valore ironico allusivo del nome stesso. Inoltre, l'allusione al lupo che nel Medioevo era associato alla *avaritia*, all'avidità, delucida il vizio principale dei banchieri, sicché risulta una fine invettiva contro la famiglia dei Bardi. Per poi marcare l'assenza di nobiltà della famiglia, considerata come la nuova classe di arricchiti e non appartenente alla cosiddetta aristocrazia di spada, il poeta insiste sull'indeterminazione 3 *alii ... ulla*, 5 *nullus*, sulla ripetizione della congiunzione *nec*, 3, 4, e sulla figura etimologica *nobilitate / nobilis*, 2 e 5.

Landino con **X. I, 11**, rivolta a Bernardo a cui ha già dedicato *X. I, 29* e *II, 12*, esorta l'amico a non dolersi perché gli scrive un'epistola di soli due versi, dato che lui ne scrive di più brevi:

Ne doleas versu quod epistola nostra secundo
claudatur, quoniam tu breviora facis!

¹⁰⁹⁸ Si noti che la stessa espressione in iperbato, di tipo omerico in questo caso, ricorre anche in *X. I, 8, 5*: il fatto che ricorra nei due componimenti fa pensare che Landino voglia alludere al contesto popolano e credulone delle zone al di là dell'Arno, agricole, pertanto considerate abitate da zotici e sciocchi, come affermato dall'uso dell'aggettivo *bardus* nel verso 6.

¹⁰⁹⁹ Cfr. *Cristoforo Landino poems*, cit., pag. 329 nota a *X. I, 10, 6*.

attraverso il comparativo *breviora*, è come se ribaltasse il rimprovero ricevuto e nello stesso tempo dietro il verbo *claudatur* ci sembra di vedere quell'aggettivo *claudus*, tanto usato da Landino per riferirsi alla propria poesia, sicché sembra una sorta di causa a comporre pochi e brevi versi, visto che l'effetto è zoppicante. Pertanto il verbo racchiude in sé le due valenze di «chiudere», perché il componimento si chiude al secondo verso, e di «zoppicare», per la sua natura¹¹⁰⁰. Un gioco di parole di gusto catulliano unitamente al ricorso alla comparazione. In questo caso è del tutto evidente l'imitazione di Marziale I 110¹¹⁰¹, con il quale sembra dialogare e che fornisce la chiave per intendere il carme di Landino: Bernardo gli porge versi più brevi semplicemente perché non li scrive, cosa che Landino gli starebbe imputando qui.

X. I, 12 è un distico dedicato a una donna ma non alla donna amata ed è modellato sui catulliani cc. 32 a Ipsitilla, c. 41 e 43 ad Ameana, 86 a Quinzia, 110 e 111 ad Aufillena: di questi il 41 e l'86 parlano della donna in terza persona senza rivolgersi direttamente a lei¹¹⁰². Il tono di questi componimenti è parodico, ricco di finezze denigratorie. Landino imita pienamente il poeta veronese, sia per sagacia che per stile. Ciononostante non si può trascurare l'innegabile influenza in particolare di due epigrammi di Marziale, II 12 e III 61, da cui è tratto l'*incipit* con il verbo *esse*:

Esse tuum dicis quem dant unguenta colorem,
Alda. Quod emisti, quis neget esse tuum?

L'ironia di Landino si scaglia contro la vanità di Alda, la quale si attribuisce un colorito che non è suo, ma che piuttosto è comprato, poiché creato dai trucchi con cui adorna il suo viso: lo stile enfatizza il concetto espresso (come era solito fare Catullo e il suo primo imitatore, Marziale, fa a sua volta) attraverso la ripetizione formulare in *incipit* e in *excipit* della *iunctura esse tuum*, a cui, nella prima occorrenza, segue il verbo *dicis*, mentre, nella seconda, precede la forma antitetica *neget*. Attraverso questa antitesi verbale e un originale chiasmo, di conio del poeta fiorentino¹¹⁰³, il poeta marca ciò che afferma la donna e che invece chiunque potrebbe negare, vedendola, come comprova l'anafora in poliptoto del pronome relativo e indefinito *quem / quod / quis*. Infine, l'accostamento in clausola dell'esametro di *unguenta colorem* enfatizza il concetto chiave del

¹¹⁰⁰ Cfr. quanto detto *supra* sull'allusione al distico elegiaco per la diversa lunghezza di esametro e pentametro.

¹¹⁰¹ Mart. *epigr.* I 110: *Scribere me quereris, Velox, epigrammata longa. / Ipse nihil scribis: tu breviora facis.*

¹¹⁰² Pieper, cit., pag. 183, riconosce nel componimento del Landino un richiamo intertestuale all'*Hermaphroditus* del Panormita, I, 18: *Laus Aldae. Aldae oculis legere domum Charitesque Venusque, / ridet et in labiis ipse Cupido suis. / Non mingit, verum si meiit, balsama mingit; / non cacat, aut violas, si cacat, Alda cacat.*

¹¹⁰³ In questo chiasmo notiamo una vera e propria *aemulatio* dei frequenti chiasmi catulliani poiché Landino ha ripetuto all'inizio e alla fine del distico l'espressione formulare e ha posto in posizione centrale, parallela, i due verbi. Caratteristica che non abbiamo riscontrato nelle occorrenze del *liber* di Catullo.

distico, ovvero che il colore è prodotto dagli unguenti e non è naturale. Tutto il componimento sarebbe così costruito a cornice, evocando attraverso un ribaltamento parodico il c. 85 di Catullo, sulle orme di Marziale.

L'ultimo distico parodico del primo libro è il **31**, dove Landino si lascia andare ad un gioco di parole di tipo osceno, cosa che eviterà nel secondo libro e che ritroveremo solo nei componimenti della prima redazione. È dedicato a Leandra, a cui dedica anche il distico 21 del secondo libro, per ricevere in dono da Landino la *mentula* gli regala della *menta*:

Misisti mentam, credo, hac ratione Leandra,
ut caperes nostra tu quoque dona manu.
Ast ego muneribus vincam te, namque virenti
nunc **tibi pro menta mentula** nostra venit.

Nei primi due versi il poeta afferma che il fatto di aver ricevuto della menta da parte di Leandra, lo induce a credere che ella voglia ricevere in cambio un dono dall'amante *ut caperes nostra tu quoque dona manu*; infatti il *quoque* ribadisce che il gesto è motivato da un *do ut des* e l'antitesi in cesura *nostra / tu* pone in risalto tale reciprocità, ribadita dall'aggettivo *nostra*, che, se metricamente è riferito a *manu*, per enallage sembra associabile a *dona*, in accusativo plurale. L'*incipit* con *credo* rimanda alla supposizione di Landino a pensare a un significato metaforico del dono e accresce l'ironia del contesto¹¹⁰⁴, oltre a rafforzare l'allitterazione¹¹⁰⁵ nei vv. 1-2 delle dentali e delle liquide. È marcata ancora l'antitesi *ego / te* nel v. 3, con poliptoto della seconda persona singolare, 2: *tu*, 3: *te*, 4: *tibi*, nei versi che risaltano il gioco di parole, svelando che i *nostra dona* è la *mentula nostra* attraverso un chiasmo nei due pentametri, che enfatizza al centro del verso *menta mentula*. L'iperbato *virenti / ... menta*, in rilievo perché diviso in due versi, in *geminatio* con *vincam* e allitterante col successivo *venit*, sembra alludere anche alla giovinezza: è verde la menta come è verde la minchia del poeta.

Ma il gioco linguistico si fa ancora più sagace e sottile nei versi finali 5-6:

Nam mage ruta licet quam **rutula** cara puellae est,
mentula quam menta carior esse solet.

La posizione chiasmica *ruta rutula mentula menta* pone al centro i due sostantivi facendoli emergere come diminutivi, sicché *rutula* è il diminutivo di *ruta* come *mentula* per attrazione di

¹¹⁰⁴ Cfr. Catullo c. 84, 5.

¹¹⁰⁵ Si noti anche il rilievo che assume l'allitterazione in *incipit* del distico *Misisti mentam*.

menta e apparentemente sembra che il poeta discuta su quale pianta possa essere più cara alla sua donna, ma è proprio su questo punto che nasce la contraddizione e si svela il gioco di parole: se la ruta è preferita perché più grossa di una *rutula*, allora dovrebbe essere preferita anche la menta alla *mentula*, invece conclude con *mentula* in *incipit* dichiarando che «la minchia suole essere più cara della menta». Del resto la *ruta* non può essere più cara della *mentula* alla donna perché è ampiamente conosciuta per le sue proprietà abortivanti, anche se il tono licenzioso fa percepire maggiormente un'allusione alle proprietà della pianta riportate nel carne *Moretus*, 88 nell'*appendix virgiliana* dello pseudo Virgilio, dove la ruta è considerata una pianta che causa rigidità¹¹⁰⁶. L'enfasi data alla discussione su ciò che può essere più apprezzato da qualcuno evoca in particolare il c. 82 di Catullo. Che il contesto sia osceno era senz'altro immediatamente percepito, infatti Adams¹¹⁰⁷ cita Cicerone, *Fam.* 9, 22 che si riferisce al diminutivo di *menta*: «*ruta*» et «*menta*» *recte utrumque; volo mentam pusillam ita appellare ut «rutulam»; non licet*, precisa poi che *mentula* fosse in origine un diminutivo di *menta*, «gambo di menta verde», ma secondo Adams sembra improbabile che una tale pianta abbia fornito un nome tanto comune per indicare l'organo sessuale maschile. «Sexual metaphors of any currency owe their origin to the obvious sexual symbolism of the object which serves as the vehicle of the metaphor»¹¹⁰⁸, ma sembra scarsamente concepibile che il gambo della menta fosse così suggestivo da generare una tale metafora nell'intera comunità. Quindi lo stesso uso ciceroniano non offrì un'etimologia, ma servì per evitare un esplicito uso osceno, infatti proprio su questo gioca Landino attraverso i due diminutivi *rutula* e *mentula*. Un'alternativa etimologia, forse più plausibile, potrebbe risiedere nel riconoscere nel sostantivo la stessa radice di *mentum*, così da indicare qualcosa che spicca (che *eminet*), che si protrae verso l'esterno, come il mento.

X. II, 21 è l'altro distico dedicato a Leandra, ma in questo Landino evita il linguaggio osceno, riprendendo invece il tono ironico di X. I, 12:

Anulus en, dicis, quo pignore nocte futura
te mihi venturam, vana Leandra, putem?
Nec venis et rides et **me** sic ludere credis;
verum ego sic abs **te** ludier usque velim. 5
Nam modicum malo, quod continet anulus, aurum,
quam **te**, cui turpi pallet in ore color.

¹¹⁰⁶ Cfr. *Cristoforo Landino poems*, cit., pag. 338 nota 5 di I, 31.

¹¹⁰⁷ Adams, cit., pagg. 9-10.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, pag. 10.

Detinet ergo auri —dices— **te magna cupido**:
immo, Leandra, **tui** nulla cupido tenet.

Si parla sempre di un dono come pegno, v. 1 *pignore*, un anello nello specifico, tramite cui Leandra avrebbe promesso di venire dal poeta una notte. Ma la *vana Leandra*, si è presa gioco dell'amante poiché non è andata da lui (*nec venis et rides et me sic ludere credis*, 3), o almeno crede, infatti il verso 4 sancisce il passaggio argomentativo, (*verum ego*)¹¹⁰⁹, che delucida il *credis*: il poeta ha permesso che Leandra si prendesse gioco di lui (*abs te ludier usque velim*). Gli ultimi due distici (5-8) svelano il motivo tramite il verbo *malo*: il poeta associa il colore sbiadito dell'anello, che contiene un'esigua quantità d'oro, *modicum aurum*, al pallore del brutto viso di Leandra, e ovviamente preferisce l'oro, infatti all'affermazione della donna, v. 6, che lo accusa di essere cupido di oro (*detinet ergo auri —dices— te magna cupido*), egli risponde che il vero problema è che non è per nulla cupido di lei. Perciò Landino attraverso il climax ascendente, (*modicum aurum / auri magna cupido e turpi pallet in ore color / tui nulla cupido tenet*) e l'antitesi *magna cupido / nulla cupido*, con anafora del sostantivo, afferma la sua totale assenza di affezione verso la donna, che ritiene brutta e pertanto non desiderabile, nonché l'iperbato *turpi ... in ore* del v. 6 che ne enfatizza appunto la bruttezza. Motivo per cui non dà nessuna importanza al pegno.

Il distico si struttura in modo argomentativo attraverso non solo i connettivi evidenziati, ma anche attraverso le ripetizioni, che a due a due sanciscono i passaggi del ragionamento, o meglio della beffarda ironia: *anulus*, 1 e 5 e del v. 5 significativo l'accostamento paranomastico in clausola con *aurum*; anafora in poliptoto *venturam / venis*, 2-3 e di *ludere / ludier* (3-4); anafora in poliptoto in *excipit* ed *incipit* di *aurum* (5), e *auri* (7); ovviamente poi declinata in tutto l'epigramma l'antitesi *ego / tu: mihi* (2), *me* (3), *ego* (4), *te* (2), *abs te* (4), *te* (6), *te* (7), *tui* (8); l'anafora in poliptoto di *dicis / dices* che crea un componimento a cornice e ricorda le parole al vento di Lesbia, come cc. 70, 72, 76, 83, 92 di Catullo. L'enumerazione con polisindeto del v. 3 potenzia la vanità delle promesse di Leandra, riproducendo il ritmo incalzante delle azioni della donna, insistenza sul concetto di venire espressa anche dalla *geminatio* insistita *venis / verum / velim* che crea a sua volta una sorta di cornice in cui al centro è posto il *ludus* e il *risus*.

X. II, 13, 14, 19 e 24 sono epigrammi dedicati a Bindo, anche se risulta poco chiaro il motivo per cui una poesia *de Bindo lusco* debba essere indirizzata a un Marco nei primi versi. Un paio di manoscritti riporta il titolo *De Marco lusco* (Perosa, 63) e intitola il carne successivo, il 14, *De Bindo bibone*, al posto di *de eodem*. Secondo M. Chatefield Bindo potrebbe essere «an

¹¹⁰⁹ Il *nam* del v. 5 introduce la tesi, delucidata nell'ultimo verso attraverso *immo*.

imaginary comic character»¹¹¹⁰, o potrebbe essere un soprannome, un *cognomen* di cui si è perso il valore ironico, che potrebbe rimandare a un dio simile a Nettuno, secondo quanto ci dice il THLL¹¹¹¹, che magari era famoso per avere un occhio solo: del resto non dimentichiamo che il famoso Polifemo dell'*Odissea* era figlio di Poseidone. Chissà che Bindo non fosse l'appellativo di un ciclope. Comunque in questi quattro distici viene fuori un quadretto di Bindo/Marco per nulla elogiativo: è «cornuto», nel 13 e 24, ubriacone, nel 14, e adultero o avido nel 19.

Quid mirum, uxorem luscus si non potes **uno**
servare a moechis **lumine**, Marce, tuam?
Centum oculos habuit quondam Iunonius Argus,
nec **servata** tamen credita nympha diu est.

L'epigramma presenta diversi echi catulliani, stilemi retorici che amplificano la carica parodica e dissacratoria insita in esso: l'*incipit* retorico *quid mirum* con domanda rivolta al destinatario, a cui segue la risposta del poeta è modellato e.g. sul c. 40 di Catullo, ma la formula iniziale si riscontra in cc. 69, 7 e 23, 7, anche se dal punto di vista lessicale e contenutistico riscontriamo molti aspetti del c. 37, per esempio il poliptoto del verbo *puto* (3, 5, 7, 9) e nell'epigramma di Landino *servare* (2), *servata*, 4; i *moechi* del v. 16, sono i puttaniere che hanno insidiato ripetutamente la Lesbia di Catullo del c. 11, 17; l'iperbato *uxorem ... tuam* in *incipit* ed *excipit* di due versi successivi, oppure *uno ... lumine* che enfatizza il concetto *servare a moechis*, 2. Landino per ridicolizzare questo personaggio, Marco, che non riesce a conservare fedele sua moglie¹¹¹² gioca sull'antitesi *luscus ... uno lumine / centum oculos*, del solo occhio di Marco e dei cento occhi di Argo¹¹¹³: nessuno dei due è stato in grado di impedire il tradimento della donna amata. Il mito citato in questo caso ha una pura funzione parodica e iperbolica, così come forse ha un valore puramente metaforico il fatto che Marco sia appunto losco: è così cieco che non si rende conto che sua moglie se la spassa con tanti puttaniere.

X. II, 14 è un distico costruito a cornice come il c. 85 di Catullo, ma soprattutto plasmato su Marziale XI 92 (*Mentitur qui te vitiosum, Zoile, dicit. / Non vitiosus homo es, Zoile, sed vitium*):

¹¹¹⁰ Cristoforo Landino, *poems*, cit., pag. 344.

¹¹¹¹ THLL vol. 02 col. 1647-2270, pag. 1992.

¹¹¹² Come non pensare a quel tale concittadino di Catullo che non riesce a preservare dai mille amanti la giovane moglie del c. 17.

¹¹¹³ Landino fa riferimento al mito che attribuisce al gigante Argo cento occhi e che per questa sua dote, dato che era sempre vigile, poiché chiudeva 50 occhi alla volta, fu messo a guardia da Giunone della ninfa Io (trasformata da Giove stesso in giovenca per nascondere all'ira della moglie), per evitare che Giove, invaghitosi dei lei, la insidiasse. Ma i suoi cento occhi furono indotti al sonno dalla melodia di Mercurio che così lo uccise sottraendogli Io.

Vna quod siccat vigesima pocula cena,
non vitium Bindi est, sed iubet ipsa sitis¹¹¹⁴.

Landino esalta l' indefinito *una* e *vigesima* attraverso l'iperbato di tipo omerico, *una ... cena* isolando al centro *vigesima pocula*, nello stesso tempo crea una cornice ponendo agli estremi dei versi *cena / vitium ... sitis*, così che si enfatizzi che il vizio di Bindo risiede nella cena ed è la sete, anticipata dal verbo *siccat* del primo verso che oltre alla *geminatio* crea una sorta di figura etimologica. Landino, pertanto, delinea il ritratto dell'ubriacone Bindo attraverso stilemi catulliani che enfatizzano la parodia.

X. II, 19 presenta un altro vizio di Bindo, dichiarato nell'ultimo distico come risposta alle due interrogative precedenti, quindi domanda e risposta come in X. II, 13:

Cur nisi purpureas ornat **cui** fusca lacernas
martora, nulla tibi, Binde, puella placet?
Cur tantum sequeris, **cui** pulchra monilia collo
pendent, **cui** digitis plurima gemma nitet? 5
Nempe aut in Veneris **furto** es stomachosus adulter,
aurea seu potius quaerere **furta** iuvat.

Anche in questo caso i passaggi argomentativi sono segnati dalle ripetizioni: l'anafora del *cur*¹¹¹⁵ introduce le due interrogative mentre l'anafora di *cui* enfatizza il numero di donne che non piacciono a Bindo a meno che non siano ingioiellate o coperte di lussuosi indumenti, infatti l'argomentazione esclusiva è introdotta da *nisi* (1), e da *nulla*. L'anafora in poliptoto dell'ultimo distico *furto ... furta* sancisce la risposta del poeta: Bindo si comporta così o perché è un adultero «sclerotico» (*stomachosus adulter*)¹¹¹⁶ (5), o perché *potius* (e il comparativo sembra esprimere la preferenza del Landino) va alla ricerca di «furti aurei» (*aurea furta*) e con questa *iunctura* in iperbato Landino riesce a creare un'anafora e a esprimere il concetto in modo metonimico. Oltre agli stilemi sopra analizzati e all'aggettivo in *-osus* volti ad impreziosire lo stile e quindi ad accrescere l'aspetto parodico, evidenziamo anche la scelta dei sostantivi indicanti le ricchezze

¹¹¹⁴ Si veda anche Marziale II 89 dove si riscontra un *incipit* con questo tipo di *quod*: *Quod nimio gaudes noctem producere uino / ignosco: uitium, Gaure, Catonis habes.*

¹¹¹⁵ Cfr. Catullo cc. 14, 5; 33, 5; 115, 3.

¹¹¹⁶ L'aggettivo in *-osus* rientra nella categoria di aggettivi presenti in Catullo analizzata da Cutt, cit., pag. 45-46 e Ross, cit., pagg. 53 ss.

cercate da Bindo, che tendono ad essere plurisillabici, per rallentare il ritmo e marcarne il prestigio: *purpureas ... lacernas, fusca ... martora*, entrambi in iperbato e quest'ultimo in *enjambement*, 1-2, costituiscono inoltre un intreccio; *pulchra monilia*, 3, *plurima gemma*, 4, queste ultime due coppie si trovano nella stessa posizione metrica in un perfetto parallelismo tra i due versi e dal punto di vista sillabico mostrano un'inversione: primo aggettivo bisillabico come il secondo sostantivo, primo sostantivo polisillabico come il secondo aggettivo. Infine molto marcata l'allitterazione della *p*: *purpureas ... puella placet... pulchra... pendent... plurima*, con l'obiettivo di creare un legame descrittivo tra gli oggetti.

Continua la saga di Bindo beffato dalla moglie in **X. II, 24**, dove ritornano i *moechi*, 1, da cui il malcapitato si illude di tener lontano la moglie, e il sacerdote, attore preferito delle facezie umanistiche, di cui si fida ma che invece è un lupo a cui affida l'agnello:

Vt moechos abigas, uxorem **credis** amato,
Binde, sacerdoti: **creditur** agna lupo.

In questo modo Landino non solo scrive l'ultimo capitolo delle sue invettive contro lo stupido Bindo, ma aggiunge un'ulteriore critica al clero dissoluto: infatti anche gli stilemi adottati accrescono questa invettiva, laddove troviamo l'anafora in poliptoto di *credis / creditur*, verbo attivo e passivo¹¹¹⁷, proprio come il *faciam / fieri* del c. 85, che enfatizza la mal riposta fiducia del popolo nella chiesa e l'enfatico iperbato *amato / ... sacerdoti* in più in *enjambement*. Al centro del verso, marcato dalla cesura si staglia *sacerdoti: creditur* e in clausola l'antitesi *agna lupo*. Il quadretto è completo.

A Francia, una donna, sono dedicati due componimenti: un'epigramma **X. II, 17** e un'elegia **X. II, 20**¹¹¹⁸. Il distico è scandito dalla comparazione e si inserisce nella scia dei componimenti di Catullo volti a denigrare le altre donne:

¹¹¹⁷ Le diatesi diverse pongono in rilievo sia Bindo che la moglie, così da enfatizzare le due «vittime» del sacerdote: *Binde*, nel 2 verso, nella forma attiva perché è lui che sceglie ed agisce, e *uxorem* nel primo nella forma passiva perché è affidata dal marito.

¹¹¹⁸ L'elegia è tecnicamente un παρακλαυσιθυρον, un lamento presso la porta chiusa, di cui sopravvivono molti esempi classici: Catullo c. 67, Ovidio, *Amores* I,6, Tibullo I, 2 e Propertio I, 16 (cfr. *Cristoforo Landino poems*, cit., pag. 345 nota a 2, 20). Il tema viene però affrontato in modo diverso dal punto di vista narrativo, per cui troviamo in Catullo il dialogo con la porta stessa che non vuole aprirsi, in Propertio il monologo della porta stessa, in Ovidio il dialogo dell'amante con il *ianitor*, il custode della porta. Il risultato è differente nei vari poeti, perché Catullo ribalta il modello letterario attraverso l'ironico snocciolamento delle vicende sentimentali e non a cui ha assistito la porta nella sua lunga esistenza; per Propertio e Tibullo, invece, la porta chiusa rappresenta un impedimento all'avventura amorosa; Ovidio, poi, ringrazia il custode poiché accresce il desiderio dell'incontro a causa della lunga attesa. Dal punto di vista stilistico ritrovo anche molti stilemi e adozioni lessicali in particolare del c. 64 di Catullo per il ricorso ad aggettivi quali

Iunior ut cupido quam sis videaris amanti,
 non nisi cum vetulis, Francia, carpis iter¹¹¹⁹.
 Procerasque fugis, cum sit breve corpus, amicas;
 et nisi parva, tibi femina nulla comes. 5
 Sic **senior** teneram mentiris saepe puellam,
mentiris grandem, pumilione **minor**.
 Nunc rogo, qua possis luteum occultare colorem,
 ora tibi cum sint **pallidiora** croco:
 haec via sola patet, si vis formosa videri, 10
 ut sedeas nigris mixta cadaveribus.

La struttura è argomentativa e si divide in tre parti: la prima (1-4) in cui il poeta spiega come Francia si faccia desiderare da un *cupido amanti*¹¹²⁰, sembrando più giovane di quello che è, poiché si circonda di donne che sono più vecchie e più basse di lei¹¹²¹. La seconda (5-6), introdotta da *sic* rivela l'inganno intessuto dalla donna che invece è più vecchia e più bassa di quello che vuol far credere: concetto marcato dalla ripetizione di *mentiris* e dai due comparativi posti a cornice dei due versi, *senior* in *incipit* e *minor* in *excipit*, inoltre l'oggetto della finzione *teneram ... puellam ... grandem* è in iperbato e crea una sorta di chiasmo dato che *puellam* rimane in posizione excipitaria e tra i due aggettivi. Nella terza argomentazione parla il poeta in prima persona, tralasciando il tu degli altri versi, 7-10, introdotta da *nunc*, Landino enfatizza la bruttezza della donna, che non si può simulare, marcando il pallore giallognolo del suo volto, *luteum...colorem*, marcato dall'iperbato e dalla comparazione *ora tibi cum sint pallidiora croco*, 8. L'ultimo distico come un *fulmen in clausula* offre la soluzione ironica a Francia, *si vis formosa videri*, in cui la volontà di sembrare ciò

immemor, 19, *perfida*, 25, *demens*, in clausola e in anafora nei vv. 17 e 38 (in questo caso non in *excipit* ma marcato dall'anafora in *incipit* del nesso *Hem cui*, 37-38), e nei concetti espressi nei vv. 13-14 **Me miserum!** *Quotiens miseri falluntur amantes!* / *His quotiens ridens fregit amica fidem!*, dove enfatizza l'infelicità dell'amante derivata dalla fiducia infranta, e v. 18 *at molli nunc iacet illa toro*, cfr. c. 64, 88 *lectulus in molli complexu matris alebat*, anche se il contesto catulliano è molto più affettivo. Le ripetizioni marcano l'attesa dell'incontro amoroso, i *dulcia furta* del v. 2: la ripetizione dell'intera formula *Sed fluit, heu, tempus: satis est, mea Francia, surge!* / *Surge, suam foribus, Francia, pelle seram*, 7-8, di cui il primo verso subisce variazioni nel 21 *Sed satis atque super lusisti, Francia, surge!* che si ripete uguale in 27-28; inoltre l'antitesi *lux / nox* ed *ego / tu* che si articola in anafora in poliptoto per tutto il componimento, per marcare il desiderio di una notte eterna, *O nox... sis mihi perpetua, sis sine luce, precor*, 3-4, e i due attori in gioco.

¹¹¹⁹ Idea riconducibile a Marziale VIII 79.

¹¹²⁰ Espressione molto catulliana come ho constatato e a cui Landino ricorre frequentemente: cfr. c. 70, 3 e 107, 1, 4, 5.

¹¹²¹ Per enfatizzare la scelta delle compagne da parte di Francia, Landino crea un parallelismo tra i due pentametri attraverso la ripetizione con *variatio* di *non nisi / et nisi*. Anche il diminutivo *vetulis* sembra anticipare la piccolezza delle donne di cui parlerà nel v. 4. Questo tema ricorda Marziale VIII 79: *Omnes aut uetulas habes amicas / aut turpis uetulisque foediores. / Has ducis comites trahisque tecum / per conuiuia porticus theatra. / Sic formosa, Fabulla, sic puella es.*

che non si è è marcata dalla *geminatio*, che isola al centro l'aggettivo e dall'anafora in poliptoto, a cornice, del verbo *videor, videaris / videri*, vv. 1 e 9; visto che finora la donna ha cercato di dissimulare i suoi difetti fisici attraverso il confronto con altre donne, non le resta che il confronto con dei cadaveri per non sembrare tanto pallida. A fronte di una clausola ad effetto si può riconoscere un climax ascendente in tutto il componimento.

X. II, 22 è un epitafio in onore di un certo Paolo morto durante un amplesso:

Hic iacet ignotum Paulus de plebe cadaver,
morte sed insolita nobilitatus erit.
Nam dum scortilli clunemque femurque fatigat,
deposuit vitam pene vomente suam.

Già nel primo distico Landino fa un gioco di parole con *ignotum* e *nobilitatus*, poiché entrambi derivati da *nosco*, il primo nel senso di «non conosciuto» e il secondo in quello di «conoscere, diventare noto, per cui può nascere il concetto di nobiltà di origine»¹¹²², nonché sull'antitesi *plebe* e *nobilitas*, concetto insito in *nobilito*, sicché intende che il cadavere giacente nella tomba è di un plebeo sconosciuto, ma che la morte insolita ha reso noto. Il motivo di questa fama è spiegato nell'ultimo distico, introdotto da *nam* (3), mentre Paolo stancava le natiche e i femori di una prostituta, lasciò la sua vita durante *pene vomente*¹¹²³, un'espressione più sofisticata per rendere l'eiaculazione. Sicché morire eiaculando ha reso il suo caso talmente insolito da renderlo famoso. I termini usati nella rappresentazione sono tutti catulliani: *scortillus* appare in c. 10, 3, *penis* in cc. 15, 9 e 25, 3 così come la scena della fatica sessuale ci rievoca il c. 6 e lo stesso c. 25.

L'ultimo verso accresce la carica parodica grazie all'iperbato *vitam ... suam* che isola al centro del verso *pene vomente*, inoltre il v. 3 (*clunemque femurque fatigat*) adotta la successione di due sostantivi con l'anafora di *-que*¹¹²⁴ in posizione excipitaria, nonché l'allitterazione, sicché il ritmo viene rallentato dalle parole plurisillabiche ed è accresciuta la carica parodica della scena.

¹¹²² Ernout-Meillet, cit., pag. 445.

¹¹²³ L'immagine è metaforica, del resto la lingua latina è ricca di metafore sessuali, come ci mostra Adams, cit., pag. 35 «*Penis* (lit. 'tail' [...]) was metaphorical when used of the *penis*», come attestato in Catullo, ed è descritto da Cicerone come un'oscenità, *Fam.* 9, 22, 2 *at hodie «penis» est in obscenis*, «but the fact that he cites it openly implies that it was a milder term than *mentula*, which he alludes to only in a roundabout way». La stessa scelta operata da Landino in questo epitafio.

¹¹²⁴ Cfr. e.g. Catullo c. 115, 5 *saltusque paludesque*.

X. II, 28 è l'ultimo distico del secondo libro: non ha tono dissacratorio verso il destinatario come i precedenti, poiché è rivolto a Giovanni Antonio, persona non ben identificata ma sicuramente un buon amico di Landino visto che è menzionato in I, 30, II, 29, er10, er16, er37 e er40. L'epigramma vuole essere soprattutto una critica ai *carmina* del Burchiello (*tonsonis carmina Burchi*), come si evince dall'uso del verbo *lego* usato nel doppio significato di 'leggere' e 'raccolgere', sicché attraverso l'anafora in poliptoto *lege / legeris*, Landino marca il fatto che ha inviato a Giovanni Antonio moltissime poesie di Burchiello, quello che può fare l'amico è raccogliercle e sceglierne qualcuna, ma non leggerne nessuna poiché non hanno nessun valore:

Plurima mitto tibi tonsoris carmina Burchi;
 haec lege. Sed quid tum? Legeris inde **nihil**.

L'antitesi *plurima / nihil* in *incipit* ed *excipit* del distico marca il numero enorme di componimenti, ma nessuno di pregio letterario. L'interrogativa *quid tum?* è un motto molto frequente nel Leon Battista Alberti con il valore «Che cosa dunque?», «Che cosa poi?»¹¹²⁵.

Nella prima redazione dell'opera sono presenti epigrammi in cui troviamo un Landino con un tono più provocatorio, più simile a Catullo: er9, er13, er15, er22, er39.

Er9 è dedicato a Tommaso di Lorenzo Ceffi, che fu un membro del *contubernium* di Niccolò della Luna, nonché un importante funzionario fiorentino, amico di Leon Battista Alberti e Leonardo Dati e autore di versi priapici¹¹²⁶. Viene spontaneo dedurre che il carme costituisse un'esercitazione letteraria da parte di Landino, rivolta ad un amico che già si dedicava a versi osceni, insomma un intrattenimento giovanile:

Legimus in Xandram nuper tua carmina nostram,
 carmina **quae Xandrae sint magis apta tuae**.
 Non etenim cunni —**sapit** etsi balsama cunus—
 spurcide quod dicis, me trahit ipse odor; 5
 sed faciles oculi vultuque innata venustas,
ingenui mores ingenuusque pudor,
 atque color verus nullique obnoxius arti.
 Sponte sua nimium pulchra puella mea est,
 nec me felicem neque haec fecere beatum. 10

¹¹²⁵ Cristoforo Landino *poems*, cit., nota a II, 28 pag. 337.

¹¹²⁶ *Ibidem*, pag. 370.

O liceat tali semper amore frui!
 Ergo **si sapiens**, posthac dixisse cavebis,
 Cephi, **quae dominae sint minus apta meae**.
 Aut narrabo, tuae Xandrae quam marcida vulva,
marcenti vulvae quam variusque color, 15
 et quam difficiles mores, et onusta quot annis
 sit vetula, ut multos luserit arte viros.

Il tema dell'epigramma si snoda intorno a due donne, l'amata di Landino e quella di Tommaso Ceffi, che il poeta chiama con il nome di Xandra, a conferma dello pseudonimo poetico scelto per consuetudine catulliana ed elegiaca per la propria *domina*, per cui i *carmina* dell'amico sono adatti alla sua Xandra, non alla Xandra di Landino, infatti per enfatizzare il concetto pone all'inizio e alla fine del componimento una ripetizione formulare con molte similarità strutturali: 2: *quae Xandrae sint magis apta tuae* e 12: *quae dominae sint minus apta meae*. Notiamo che Xandra è sostituita da *domina*, sicché Landino ribadisce che la sua Xandra è la sua signora e lui il suo *servus amoris*¹¹²⁷, e *magis* lascia il posto a *minus* poiché si tratta dei *carmina* di Ceffio che perciò sono più adatti alla sua Xandra che a quella di Landino. I versi 3 e 4 svelano il motivo per cui i carmi di Ceffio non possono essere indirizzati alla sua donna: si tratta dell'odore della figa che secondo Ceffio è puzzolente, *spurcide quod dicis*, e che Landino difende *sapit etsi balsama cunnus*¹¹²⁸. Infatti seguono versi, 5-10, in cui il tono si fa aulico poiché descrive la bellezza della sua donna¹¹²⁹: notiamo in particolare il v. 6 per il parallelismo interno tramite l'anafora in poliptoto ***Ingenui mores ingenuusque pudor*** e la *geminatio* che richiama anche l'aggettivo del verso precedente *innata*, la *geminatio* del v. 8 ***pulchra puella*** e del v. 9 ***felicem fecere***, con anafora di *nec / neque*¹¹³⁰. Visto che il concetto di *odor* è chiave nell'epigramma, Landino gioca sul doppio senso di *sapio*: infatti il *sapit* del v. 3 allude all'odore dei genitali di Xandra, mentre l'*ergo si sapiens*, ricordando il catulliano *si sapient* del c. 35, 7 e forse anche ironicamente il *sapias* oraziano dell'ode I, 11, allude alla prudenza che Tommaso Ceffio deve mostrare nel pronunciare falsità contro la Xandra di Landino nei suoi carmi, come conferma l'affermazione *posthac dixisse cavebis* (11), pur lasciando intendere anche che se l'annuserà si accorgerà che Landino ha ragione. Infatti il poeta conclude il suo distico

¹¹²⁷ Concetto ribadito anche dall'antitesi *tuae / meae* in *incipit*.

¹¹²⁸ *Cunnus* era il termine base per indicare i genitali femminili, anche se il tono di *cunnus*, come per le altre oscenità, non era uniforme; non era inusuale in espressioni dispregiative come in Cat. c. 97, 8 o Mart. X 90, 1. Fu però sicuramente offensivo quando usato come «*pars pro toto* of male pathics», ma era anche usato in modo neutrale «as *voces propriae* in circumstances in which taboos do not operate, as between lovers or intimates». *Cunnus* ricorre soprattutto in graffiti ed epigrammi; ricorre una volta in Catullo e 31 volte in Marziale, e 6 nel *Corpus Priapeorum*: Adams, cit., pag. 80-81.

¹¹²⁹ Infatti molte espressioni ricorrono anche per il ritratto di Gnognia, er13.

¹¹³⁰ Si noti l'uso di *felicem* inteso come «fortunato» e la *iunctura facere beatum* per indicare la felicità.

con *narrabo*, poiché adesso è Landino stesso a parlare della *marcida vulva* della donna di Ceffio, e per marcare l'opposizione con la sua Xandra ricorre alla ripetizione in poliptoto, in *excipit* e *incipit* di due versi successivi della *iunctura quam marcida vulva, / marcenti vulvae quam* creando una figura etimologica con *marcida* e *marcenti*, sicché ne calca la vecchiezza, come afferma in 15-16 (*onusta quot annis / sit vetula*), e creando il paragone tra odore e colore¹¹³¹. Il fatto che Landino abbia variato il nome dei genitali femminili da *cunnus* a *vulva*, fa pensare che intenda in modo più dispregiativo il secondo appellativo, dato che si riferisce alla *vetula* di Ceffio, mentre il primo alla sua Xandra. Si potrebbe pensare che *cunnus* possa essere inteso come «fica», che in gergo volgare italiano indica sia il sesso femminile sia in senso traslato una bella donna, mentre *vulva* nel senso proprio di 'vagina'. Infatti Adams sostiene che il termine fosse usato in riferimento all'utero, soprattutto nel primo impero e in ambito medico, anche se tende spesso a indicare più in generale altre parti dei genitali femminili, come in Giovenale 6, 129, dove il termine è stato quasi sicuramente usato per indicare la parte esterna, più nello specifico il clitoride¹¹³². Infine l'ultimo verbo del componimento, *luserit*, in posizione centrale, ricorda il *ludo* catulliano, ma qui usato in modo del tutto parodico per indicare i tanti amanti della Xandra di Ceffio.

Er13 ed **er15** sono due epigrammi dedicati a Gnognia, e nello specifico al suo nome¹¹³³: infatti entrambi sono incentrati sul dilemma che una simile bellezza non può avere un nome così brutto; Gnognia in er13 potrebbe suonare come «vergogna», ma in er15 si scopre che è una forma dialettale per Antonia:

Arretina suis mihi dum blanditur **ocellis**
cepit, nec mirum: pulchra puella fuit.
 Candida nam roseo suffuderat ora colore
 atque auro similis ipse capillus erat, 5
 et faciles oculi, vultus moresque **venusti**
 nec vidi alterius **mollius** ire pedes.
 Sed postquam nomen demens inquirere **cepi**,
 illico displicuit: Gnognia nomen erat!

¹¹³¹ Landino ha posto in relazione le due donne attraverso il colore creando la *iunctura* in chiasmo, a cornice, tra il v. 7 e il 14: *color verus ... variusque color*. Il gioco linguistico *verus / varius* crea una sorta di paronomasia e accresce l'ironia della critica.

¹¹³² Adams, cit., pagg. 102-103.

¹¹³³ Anche Catullo si è divertito nel gioco di parole sui nomi nel c. 79.

Molti sono gli stilemi adottati da Landino per enfatizzare la parodia: da una parte uno stile ricercato e neoterico nel descrivere la bellezza della donna (1-6), dall'altra l'esagerazione parodica (7-8): nei vv. 1-6 ho riscontrato l'iperbato e il diminutivo catulliani, oltre al richiamo sillabico tra *excipit* di un verso e *incipit* dell'altro, *ocellis / cepit*, la *iunctura nec mirum* marcata dalla cesura e seguita dal nesso in *geminatio pulchra puella*, l'intreccio *candida roseo ... ora colore*, l'allitterazione della s nel v. 4 (*similis ipse capillus*) e l'allitterazione e *geminatio* nei vv. 5-6 (*vultus moresque venusti / nec vidi alterius mollius ire pedes*), nonché l'uso della comparazione dell'aggettivo *mollis*, amato da Catullo e dagli elegiaci per indicare la bellezza femminile e dell'indeterminazione (*alterius*).

Il distico finale come un *fulmen in clausula* utilizza l'anafora di *nomen* seguito dall'aggettivo *demens* in posizione centrale del verso per porre in enfasi il nucleo tematico e l'anafora in poliptoto in *excipit* di *cepi*, v. 7, e in *incipit* di *cepit* v. 2, sicché il poeta marca lo stupore che lo ha preso, prima per la straordinaria bellezza, poi per il nome, che ha rovinato la magia della donna.

L'argomentazione si conclude in **er15**, laddove si scopre che Gnonia è l'abbreviazione per Antonia:

Gnognia non fuerat, fuit immo Antonia **nomen**

isti, quae nuper **ceperat** esse mea.

Ergo infelicem vitam, Di, reddite matri,

quae natae **nomen** vertit iniqua male!

Landino riprende i due termini con cui aveva concluso **er13**, ovvero in *incipit* l'appellativo *Gnognia* e in *excipit* *nomen* ed isola nel centro con cesura l'anafora in poliptoto *fuerat, fuit* per marcare il vero nome della donna, Antonia: inoltre riprende lo stesso verbo in poliptoto *ceperat* che accostato alla formula *esse mea* ribadisce il rapimento amoroso del poeta verso la bella donna. Il distico finale rappresenta un trionfo dell'ironia poiché con una formula aulica e patetica di invocazione agli dei, lamentando la propria infelicità (*infelicem vitam, Di, reddite matri*), Landino incolpa la madre *iniqua* che ha stravolto il nome della propria figlia¹¹³⁴. Come non ricordarsi dello stesso uso ironico e parodico dell'invocazione agli dei di Catullo c. 14, 12, c. 53, 5, anche se l'associazione con l'imperativo *reddite* rievoca il c. 72, 26 (*O dii, reddite mi hoc pro pietate mea*), pur essendo totalmente diverso il fine di Catullo.

¹¹³⁴ Notiamo come la scelta dei sostantivi e degli aggettivi innalzi il tono: *natae, iniqua, male*.

Er22 dedicato a Bice risulta soprattutto ironico, una sorta di burla delle tecniche femminili per sedurre:

Transibam, memini, tua prope limina, Bice,
nescio quid meditans, immemor atque tui;
at tu subridens, vicinam forte locuta,
speras me vocis flectere posse sono. 5
Nil, mihi crede, facis: quod si me flectere quaeris,
cum dixti: Venias! ne mihi claude fores.

Il poeta ricorda quando è andato a trovare Bice concentrato nei suoi pensieri e dimentico di lei: *nescio quid meditans, immemor atque tui*. Allora la donna, uscendo perché chiamata dalla vicina, spera di volgere a sé l'attenzione del poeta chiamandolo; l'ultimo distico offre la battuta: «non serve a niente che mi chiami se mi chiudi la porta».

Per rappresentare la facezia Landino ricorre non solo a locuzioni catulliane come *nescio quid, immemor*¹¹³⁵ *tui*, ma anche all'indeterminazione, in particolare *nil* (5); all'anafora in poliptoto del pronome personale *tui, tu, me, mihi, me, mihi*; l'*excipit* con il verbo servile e l'infinito *flectere posse e flectere quaeris*, in più in anafora.

Er39 è l'ultimo distico parodico della prima redazione e in esso appare il verbo catulliano *pedicare* e il sostantivo *pedicator*, che fu usato da Calvo in un epigramma (*ap. Svet. Iul. 49, 1*) e appare in CIL IV 4008¹¹³⁶, entrambi uniche occorrenze in Landino. Inoltre la clausola del primo verso calca palesemente Marziale II 87¹¹³⁷:

Das vitio nobis teneras ardere puellas.
At tu pedicas: rectius ergo sapis.

Il gioco di parole sta tutto nell'ultima espressione *rectius ergo sapis*¹¹³⁸, dove la verità è nascosta dall'ironia: infatti se nell'esametro Landino rivolgendosi al «pedicatore» riporta le accuse ricevute: «Ci accusi di amare giovani ragazze. Ma tu lo ficchi nel culo: dunque ti comporti più

¹¹³⁵ *Immemor* è anche in antitesi con *memini* del primo verso.

¹¹³⁶ Adams, cit., pag. 123.

¹¹³⁷ Cfr. Mart. II 87: *Dicis amore tui bellas ardere puellas, / qui faciem sub aqua, Sexte, natantis habes.*

¹¹³⁸ Si veda quanto detto *supra* in nota 794 pag. 228. Il verbo è eco sia di Catullo che di Marziale dove ricorre nella stessa posizione metrica (Mart. III 2, 6: *Faustini fugis in sinum? sapisti*).

saggiamente», in realtà quello che veramente vuol dire il poeta è alluso dal verbo *sapio* che implica il gustare, il sentire il sapore, rimarcando un aspetto più carnale rispetto all'*ardere* riferito al poeta, espressione di un amore travolgente e passionale; inoltre l'accostamento *tu pedicas: rectius*, enfatizzato dalla cesura, fa intendere che l'avverbio comparativo si colleghi al primo significato dell'aggettivo *rectus*, ovvero «dritto», «ritto», palesemente in rapporto con la *mentula* del *pedicator*. Pertanto Landino viene accusato da questo inculatore di preferire giovani ragazze e di amarle appassionatamente e si difende asserendo che costui per doti naturali assapora l'atto sessuale scevro di sentimentalismi.

3.2. f. I componimenti di carattere celebrativo

Il resto del *liber* di Landino presenta componimenti di quattro tipi: rivolti a personaggi illustri dell'epoca o ad amici; ad altre donne e in questo caso abbiamo riscontrato carmi imitativi di Catullo soprattutto nella forma epigrammatica, quindi tendenzialmente parodici¹¹³⁹, ed elegie come la I, 26, rivolta a Ginevra, e la II, 20, rivolta a Francia¹¹⁴⁰; epitafi funebri¹¹⁴¹; due componimenti dedicati alla Musa X. II, 10 e 29.

I componimenti rivolti agli amici, tendono o ad avere impronta elegiaca e quindi risultano simili a quelli dedicati a Xandra, o epigrammatica, pertanto più imitativi dello stile di Catullo: di quest'ultima forma metrica ne troviamo solo tre X. I, 20, I, 30, X. II, 2.

Del primo tipo ho rilevato che il *topos* trattato è sempre l'amore in X. I, 4, in cui il poeta si lamenta con l'amico Bartolomeo Opisco Scala¹¹⁴² delle sue pene d'amore, sulla scia dei catulliani c. 11 e 38; nell'elegia ricorre lo stesso lessico utilizzato da Landino nei carmi dedicati a Xandra per indicare l'innamoramento causato dal dio Amore e la fiamma che brucia il cuore, *faculis urere corda novis*, 8, nonché ripetizioni per accrescere l'enfasi e il pathos e.g. *cur ... cur* (3-4), *quis roseam faciem*, *quis cygnea colla manusque ... quis lumina nigra* (21-22), anafora con enumerazione e chiasmo negli ultimi elementi (*in me ... in me*) 15; iperbati che isolano il concetto

¹¹³⁹ Ad eccezione di X. I, 15, rivolto a Theoplasma, amica di Francesco da Castiglione, perché non distrugga colui che canta la sua bellezza e la renderà famosa: *Ast ita si miserum pateris, Theoplasma, perire / nulla tuo cineri fama futura venit*, 9-10.

¹¹⁴⁰ Un altro componimento, di forma epigrammatica, rivolto a una donna con toni elegiaci è presente nella prima redazione di *Xandra*, **er25**, dove l'enfasi data alla bellezza angelica di Tubia è determinata dalla ripetizione di *cum* (3, 4, 5, 6 bis, 7) che crea anche una sorta di enumerazione delle qualità della donna; notiamo anche la *iunctura* catulliana *mea lux* (1).

¹¹⁴¹ Cfr. X. I, 18, II, 15, II, 22 (di tono parodico), III, 7^a e 7^b, III, 8, 9, 10, 11,

¹¹⁴² Bartolomeo Opisco Scala (1430-1497) fu un umanista, membro della casata di Piero de' Medici, tesoriere di Lorenzo de' Medici, cancelliere della repubblica fiorentina dal 1465.

chiave e.g. *miseros ... ocellos*¹¹⁴³ (3), *duros ... dolores* (9), *insano ... veneno* (13), *infando ... furori* (17); poi allitterazioni, poliptoti come quello del pronome personale di prima persona che si declina in tutta l'elegia per enfatizzare il dolore e il bruciante amore del poeta.

Allo stesso destinatario, Bartolomeo Scala, dedica l'elegia **24** del primo libro: lo scopo del componimento è elogiare il proprio avo per trarre luce e fama dalle illustri gesta della famiglia¹¹⁴⁴. Il mito arricchisce i versi con l'obiettivo di nobilitare i personaggi terreni attraverso l'associazione agli eroi mitici loro somiglianti per vicende e virtù, come abbiamo riscontrato in tanti altri componimenti¹¹⁴⁵. Il ricorso stilistico di matrice catulliana più ricorrente è la ripetizione che enfatizza il tema trattato accentrando l'attenzione su di esso: e.g. l'anafora di *nec*, 4, 7, 8, 17bis, 18, 27, *neque* 35 bis, e di *Musa* in poliptoto 17, 25, 37, 38, 79, 80, 139, 141; della formula *damnata aeterna lumina nocte tulit* (42), e in 67: *illius alterna damnabis lumina nocte* con l'interessante *variatio aeterna / alterna*, che crea una sorta di paronomasia e il poliptoto *damnata / damnabis* che contempla due sfere temporali diverse, passato e futuro; 110-111 *templa vetusta tegunt; / templa tegunt*; l'anafora in poliptoto e la struttura chiasmica del v. 149 *Cosmus et egregii cernent me pignora Cosmi*, in fine di componimento per alludere alla propria familiarità con Cosimo de' Medici. Infine interessante la figura etimologica in *incipit* di versi 44 *invidia*, 48 *invida* e la tipica anafora in poliptoto catulliana dei pronomi di prima e seconda persona *ego/tu* soprattutto nella parte finale dell'elegia, vv. 139 ss.

I componimenti rivolti ad amici o signori dell'epoca con forma epigrammatica hanno, come si è detto, maggiore impronta catulliana: **X. I, 20** presenta un particolare gusto narrativo nel delineare un evento quotidiano che ricorda e.g. il c. 10 di Catullo, senza la stessa carica invettiva. Infatti in questo epigramma a parte la forma metrica non si riscontrano particolari stilemi catulliani, poiché Landino indugia sulle arti seduttive della bella Ginevra, che ricordano l'*Ars amatoria* di Ovidio: in particolare nei vv. 9-12, la simulazione di essere impegnata con un altro uomo, sfiorare il piede, toccare il lato del corpo fingendo di essere spinta dalla folla, bisbigliare all'orecchio un saluto¹¹⁴⁶:

Cum matutine peteres pia sacra, Philippe,
 Luciae venit pulchra Ginevra simul,
 nuda pedes, incultra comas, sine lege togata,
 candelasque decem relligiosa ferens. 5

¹¹⁴³ Con diminutivo catulliano, come nel v. 19 *misellum*, in clausola.

¹¹⁴⁴ Sul modello di Dante nella *Commedia*, *Paradiso*, XVII, dove elogia il proprio avo Cacciaguada.

¹¹⁴⁵ Frequente il richiamo alla sfera semantica del canto e della voce per evocare il mito di Orfeo e dare lustro al proprio avo e alla sua capacità creativa, dal potere eternizzante.

¹¹⁴⁶ Cfr. Ovidio, *Ars amatoria*, I, 139 ss.

Quae postquam ingressa est ornati tecta sacelli
 effuditque preces ad simulacra deae,
 substitit atque vagis oculis, cervice reflexa,
 inter mille viros te studiosa legit.
 Inde abutum simulans, ut se coniungat amanti 10
 praeteriens tacito te premit illa pede,
 atque tuo lateri, turba ut compulsa, cohaerens,
 murmure depresso dixit: Amice, vale!

X. I, 30 è una strofa saffica, come Catullo c. 11, ma non soltanto il metro è spia dell'imitazione poiché già l'*incipit* del secondo verso, *sive* (ripetuto nel v. 10), pone il carne sulla linea del c. 11, del resto entrambi i componimenti sono rivolti agli amici. Rispetto a X. I, 20, X. I, 30 palesa il ricorso ad alcuni stilemi catulliani: Landino si rivolge all'amico Filippo con il solo intento di sapere come sta, come si evince dai versi conclusivi 14-15, ma fa precedere la richiesta con una lunga perifrasi narrativa delle attività in cui l'amico si intrattiene:

Prime nostrorum comitum, Iohannes,
sive tu collem fluvio imminentem
 Puppii, dulcem patriam, frequentas
 laetaque rura, 5
 deque vinetis **volucres** propinquis
retibus **pingues** recipis dolosis,
 et cani suades leporum fugacem
 vincere cursum,
sive te magnus remoratur urbis 10
 ardor Etruscae, comitumque laetus
 detinet sermo, faciesque pulchra
 dulcis Horectae;
 oro, si nostri manet **ulla** cura,
 si tuus non **me** fugit omnis ardor, 15
 redde **me** certum, valeasne nostri
numquid amici.

Segnalo l'antitesi *te / me*, l'indeterminazione, gli iperbati, di cui uno forte tra i due versi, *volucres... pingues*, con intreccio dei versi 4-5, l'iperbato con *enjambement fugacem ... cursum* (6-7), *magnus ... ardor e urbis... Etruscae* (8-9), *laetus ... sermo* (9-10), *nostri ... amici* (14-15). L'anafora di *sive* (2 e 10) è plasmata su Catullo c. 11, 2, 5, 7, 9.

X. II, 2 è un epigramma rivolto a Pietro de' Medici, con funzione elogiativa, infatti gli stilemi catulliani adottati dal poeta enfatizzano due parole chiave, *carmen* e *munus*, evidente delucidazione del tema: Landino offre i propri carmi come dono al suo signore (*sicque libens carmina nostra leges*) 10: 1 *carminibus*, 2, 6, 10: *carmina*, 9: *munus* e *munera*; inoltre la comparazione *magis* (7) e *maxima* (11) enfatizza la grandezza del proprio signore e aumenta il contrasto con *parva ... dona*, 12; si noti, poi, l'anafora di *leges* in clausola, 2, 5, 11, che crea un parallelismo tra i versi 2 e 11 *carmina nostra leges* e di *libens*, 11, 13 (con l'obiettivo di enfatizzare il desiderio da parte del piacere che Pietro de' Medici legga volentieri i suoi carmi) e la figura etimologica *donat ... dona* (12-13); inoltre il composto *magnificus*, 12:

Carminibus nostris veniet tibi si qua voluptas,
 ut releves animum, **carmina nostra leges**.
 Quod si nec salibus poterunt ullove lepore
 te retinere, Petre, tu tamen illa leges. 5
 Sic rex Peliacus quamvis non docta poetae
 suscepit laeta **carmina** fronte tamen,
 et magis offitium studiosi hunc movit amici
 quam tardum vatis laeserat ingenium.
 Ergo non **munus**, sed dantis **munera** mentem 10
 inspice! Sicque **libens carmina nostra leges**.
 Nam tam magnificus non est qui maxima donat,
 quam qui parva **libens** sumere **dona** potest.

Allo stesso Pietro de' Medici Landino rivolge l'elegia **X. II, 6** dove riscontriamo il ricorso ai composti *grandisonans* (7), *magnanimus* in poliptoto, 24 e 35, *altisonus*, 47; nonché all'anafora in chiasmo del v. 27 *Ille colit Musas, doctos colit ille poetas*, concetto ripreso nel v. 33 *Ergo colit doctos, doctorum et carmine vatum*, per enfatizzare le doti letterarie del suo protettore e all'anafora in parallelismo tra un verso e l'altro, in una quasi perfetta simmetria metrica, se non per un piede, con variazione del sostantivo, 49-50: *Et si vos patriae pietas ... / iam patriae versu*.

X. II, 12 è rivolta all'amico Bernardo per consolarlo della perdita della sorella Elisabetta: l'elegia si inserisce nella tradizione delle *consolationes*, di cui Catullo ha dato prova nell'epigramma 96, ma in essa riscontriamo soprattutto il Catullo dei *carmina docta*, proprio per le frequenti anafore volte a rendere enfatico il ritmo e accrescere il pathos, come abbiamo visto per i cc. 63 e 64: *nec* (5, 6, 17 bis), *non* (9 bis, 10, 23, 25, 26), *iam* (11 bis), *iura*, 23-24, *horrescant* (27, 29), in *incipit* in entrambe le occorrenze ed evocativo dell'epigramma dedicato alla piccola Erotion di Marziale, V, 34, 3, *vale atque vale*, 34-35, formula di saluto catulliana. I ricorsi lessicali evocativi di Catullo sono *desine*, 3, *miseram me*, 5, *delitiae fratris delitiaeque domus*, 38, con anafora e parallelismo interno.

La maggior parte dei componimenti dedicati a personaggi illustri o ad amici si trova nel terzo libro che pertanto risulta di impronta maggiormente elegiaca dal punto di vista stilistico; in esso predominano elogi o epitafi, mentre non sono presenti liriche dedicate a Xandra, se non alcuni versi, né carmi parodici. Sicché i componimenti presentano uno stile più imitativo di Virgilio, di Propertio e del Catullo dei *carmina docta*, di cui notiamo in particolare la ripresa delle ripetizioni, spesso in poliptoto, anche se tendono a prevalere le anafore delle congiunzioni con il fine di accrescere il *pathos* del tono¹¹⁴⁷, infatti si accumulano proprio laddove il poeta enumera gesta, virtù; un continuo ricorso a iperbati e chiasmi per accentrare l'attenzione su parole di particolare pregnanza. Anche la comparazione è soprattutto associata alle interrogative retoriche, come in X. III, 1, 39 *maxima virtus?*, o alle invocazioni: X. III, 1, 41 *nobis saevissima regna*. Le ripetizioni sono spesso formulari, come ho riscontrato spesso in Catullo, e.g. X. III, 3, 49 e 52, nei due esametri *Lunam etenim Fesulus populus gestaverat olim* e *lunam nunc Fesula tu qui descendis ab urbe*, per porre in enfasi le gloriose imprese di una volta e di ora per opera di Antonio Canigiani: il parallelismo presenta il poliptoto di *Fesulus* e l'antitesi temporale *olim / nunc*, nonché l'antitesi *populus / tu*; X. III, 6, 11-14 *Deis ... Di ... / Di ... / Saepeque maiores ... / saepeque maiori*: quest'ultimo risulta un parallelismo in *incipit* con anafora in poliptoto.

Sottolineo la prevalenza dell'uso di ripetizioni, soprattutto in parallelismo tra un verso e l'altro, una tendenza presente anche nei precedenti libri come si è visto nell'analisi dei singoli componimenti: e.g. X. III, 10, 1-2: *Quantum Pindarico vix debet Graecia plectro / quantum Latia vix tibi Flacce lyra*, particolarmente enfatico questo parallelismo per la corrispondenza connotativa

¹¹⁴⁷ Come si può notare dal carme di dedica a Pietro de' Medici, che ha l'intento di celebrare le gesta del signore e della sua casata: 7-13 anafora di *nam* e di *non* per enumerare le virtù dei Medici in un'iperbolica negazione che prepara il terreno per l'argomentazione decisiva introdotta da *sed*, delucidante il motivo della creazione poetica: 15 (*sed ducis egregii virtus memoranda togati*), il poeta comporrà per rendere immortale la virtù della casata fiorentina. Le ripetizioni tendono a coincidere con le enumerazioni anche nei successivi versi 33-35, introdotte da *sic*, o enfatizzano il nome del destinatario in 47 *Aere igitur Medicum, Medicum virtute fideque*, ponendo in clausola le virtù che lo caratterizzano.

del lessico tra i due versi, esattamente come in **X. III, 11**, 1-2: *Cantasti patrio Tyrrhena poemata versu, / cantasti Latio Punica bella pede*; **X. III, 15**, 22-23 *Syllanum tempus in omne genus / Syllanum genus* con variazione della posizione del secondo elemento per enfatizzare non solo il genere ma anche il tempo sillano, 30-31 (*Musa fave / Musa fave*) parallelismo di particolare enfasi perché in *excipit* e *incipit* del verso successivo.

Diversi stilemi catulliani risultano presenti in **X. III, 7** sempre con l'obiettivo di marcare l'importanza di elogiare un simile uomo, così ricco di virtù, in questo caso Carlo Aretino¹¹⁴⁸: ripetizioni in *incipit* di versi successivi, 3-4 *dicite ... dicite*, 8-9 *Carolus Etrusci ... Carolus Aonio*, 86-88 *ausus sublimi spiritus alta loqui / ausus quod vatum pauci de stirpe priorum, / ausus quod veteres vix potuere patres* (si noti anche la continua allitterazione, di particolare rilievo quando lega due termini seguenti l'uno all'altro), 95, 97, 98 anafora di *nunc* in posizione incipitaria; assonanza e gioco fonico in posizione excipitaria nei versi 1-3 *iuvabit / abis / vatis*; antitesi *nos / vos* e *ego / tu*; antitesi e intreccio nel v. 19: *Non ego mortali immortalem sorte creatum*¹¹⁴⁹; chiasmi in clausola con allitterazione e omoteleuto dei nessi v. 16: *tumulo praemia digna suo*, v. 20: *cervi saecula longa seni*, 34 *populi munera magna tui*, 152 *priscum maxima facta virum*, 155 *aeterno labentia sidera cursu*, 156 *certis cognita signa locis*, 183 *Phrygiis suspensa theatra columnis*, 184 *artifici plurima facta manu*; *geminaciones* e allitterazioni 35 *patriaeque parentem*, in clausola, 46 *certatim celebrant* in *incipit* o che creano un parallelismo interno *levibus Zephyris et lenis flatibus aerae*; iperbati e.g. 14 *legitimas ... inferias*, di tipo omerico, 15 *pia ... Florentia*, 47 *supremo ... tempore*, 48 *tumulo ... tuo*, 55 *vicinos ... leones*, 56 *fidus ... canes*, 68 *moestas ... comas*, 63 *liquido ... cantu*, 109 *artibus ... honestis*, di tipo omerico; anafora in poliptoto in *excipit* e *incipit* del verso successivo *reddi / reddita*, 47-48, o all'interno dello stesso verso in 133 *parens ... plura parentem* (in clausola e in allitterazione); interrogative incalzanti con anafora del *quid*, 50-52; anafora in enumerazione, 63-65, *nec liquido ut quondam mulcebant aera cantu, / nec cythara in manibus nec coma culta fuit*, 100-106, introdotti da *quid, unde* e poliptoto di *quae*:

Discere: **quid** coelum, **quid** mare, terra ferat,
unde genus nostrum, vel quo plantaria surgant
 sidere, num cuncta haec ignis et humor alat,
unde nives volitent, curque humida grando rigescat,
qua vi de summo fulmina torta ruant, 105
quid natura petat, rectae **quae** munera vitae,

¹¹⁴⁸ Carlo Marsuppini (1398-1453) di Arezzo, studioso umanista e cancelliere di Firenze, fu professore di Landino presso l'Università di Firenze, cfr. *Cristoforo Landino poems*, cit., pag. 358, nota al carne III, 7.

¹¹⁴⁹ Gli intrecci lessicali dominano anche i versi 27-31.

et **quae** sint animi vera putanda bona¹¹⁵⁰.

Un'altra enumerazione con anafora nei vv. 118-120: *quantum .../ quantum ... / ...quanto*; clausola con coppia di sostantivi congiunti da *-que*, 124: *scopulisque vadisque relictis*, 147 *veloxque tenaxque reperti*; figura etimologica, 171, 173: *genitor ... genuit*; struttura a cornice potenziata dalla ripetizione formulare in climax, v. 7 **Occidit heu Latiae lumen splendorque Camenae** e v. 216 **Occidit heu patriae gloria magna suae**.

Plasmato sul c. 68 e 101 di Catullo è il **X. III, 4** componimento di elogio al fratello prematuramente scomparso. Landino adotta per enfatizzare il dolore della separazione soprattutto ripetizioni e comparazioni: 1, 3 *heu mi misero sine te... Te sine nunc*, posizione chiasmica della formula spalmata sui due esametri per esaltare la *iunctura sine te*; la struttura chiasmica dei versi 5-6 *mihi te teneris durus Mars subripit annis ... tibi*¹¹⁵¹, sicché fin dai primi versi si declina l'antitesi *ego / tu*, il poliptoto per tutto il carne, inoltre la *geminatio*¹¹⁵² della sillaba *te-* volge l'attenzione sulla giovane età del fratello. Versi evocativi del c. 101, 5: *quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum*. Landino ha sostituito la *fortuna* con *Mars*, in climax ascendente *durus* (5), e *saevus*, 9, poiché la morte è sopraggiunta sul campo militare. Il verso 2 con l'iperbato enfatico *perpetuus, frater, pectora luctus edet* riporta alla clausola del c. 101 (*accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater, ave atque vale!*)¹¹⁵³. L'anafora di *qui* (12-13), e di *hic*, 15, 17, 19, negli esametri, accresce il pathos preparando l'*exploit* dei vv. 19-20 *hic te subripuit, teque hic mihi, frater, ademit: / et vita atque oculis frater amabilior*¹¹⁵⁴, eco del v. 6 del c. 101 *heu miser indigne frater adempte mihi!* e c. 68, 92-93 *ei misero frater adempte mihi, / ei misero fratri iucundum lumen ademptum*.

¹¹⁵⁰ Cfr. l'eco di Virg. *georg.* III, 475 ss.

¹¹⁵¹ La posizione in *incipit* di un verso di un pronome personale e in *excipit* del verso successivo di un altro pronome è presente anche in Catullo, con alcune variazioni: e. g. in c. 8, 3 e 5 ... *tibi soles / amata nobis* (Catullo ha posposto al pronome un bisillabo nel primo verso, mentre nel secondo ha anteposto un trisillabo, per enfatizzare il poliptoto *amata ... amabitur* alternati ai bisillabi), situazione simile in c. 13, 1 *apud me in excipit* e 3 *si tecum*; anafora nello stesso verso dello stesso pronome in c. 30, 12 *quae te ut paeniteat postmodo facti faciet tui*; c. 37, 8-9 *me... / ... vobis*; c. 47, 3-5 *vos ... / ... ille / vos* (con anafora in posizione incipitaria di *vos*); c. 51, 2-3 *ille ... / ... te*; c. 64, 24 e 26 *Vos ego in incipit* del v. 24 e *ipse in excipit* del v. 26, mentre il v. 25 inizia con *teque*; C. 76, 19-20 *me miserum ... / ... mihi*; c. 107, 5-6 ... *te / nobis...* Landino però arriva a una maggiore finezza stilistica in quanto pone in antitesi due pronomi nello stesso caso (*mihi ... tibi*).

¹¹⁵² Sono presenti altre significative *geminaciones* nel componimento: v. 47 *dudum ... durum*, che crea anche una sorta di paronomasia e 49 *verum ... veni*, entrambi per accrescere il pathos del momento della morte, quando la spada penetra le viscere del fratello; 110 *veris venit imaginibus*, per porre in risalto la natura effimera dell'*imago* del morto o nel 139 *tu tua sensisses* la morte e il dolore dilaniante.

¹¹⁵³ Cfr. v. 117 *iamque vale dixit*.

¹¹⁵⁴ Si noti la ripetizione della formula anche nel v. 33 *heu miseri*, 39 *Et tibi, me miserum, frater*. Il v. 20 è ripresa del catulliano c. 65, 10 *numquam ego te, vita frater amabilior*.

La lettura della *Xandra* ha mostrato come Landino abbia voluto esprimere nello stile catulliano i *topoi* della tradizione elegiaca latina e italiana attuando una fusione del tutto nuova e personale. La sua opera più catulliana è dedicata a una donna, motivo per cui è stato proprio il Catullo di Lesbia ad essere il suo modello preferito e non il Catullo dissacrante e invettivo che invece ha affascinato una larga schiera di umanisti dopo e prima di lui (basti pensare a Leonardo Bruni, succitato). Traspare poi dal punto di vista contenutistico la sapiente conoscenza dello studioso ed erudito umanista che dei classici latini e della letteratura vernacolare medievale, in particolare Dante, nutrivano le sue lezioni e i suoi studi. Nella *Xandra* si rivela il lirismo sentimentale e ferito di Catullo, a cui si aggiunge l'aurea visione stilnovistica della donna-angelo che nobilita il poeta con il suo afflato. Motivo per cui la poesia di Landino dietro alla professione di umiltà cela l'orgoglio dell'umanista che ha saputo ripercorrere la strada dell'elegia latina innovandola con le prospettive della poesia vernacolare italiana. Emerge inoltre il patottismo fiorentino dell'uomo di cultura, dotato di rinomanza sociale e politica, che trae dalla sua città la fama e il riconoscimento meritati. E nei *carmina* ad essa dedicati infatti ho riconosciuto maggiormente l'intellettuale moralista che vuole offrire un'etica visione della vita e della società sulla scia di Cicerone e di Petrarca.

Relegati all'esperienza giovanile sono gli esempi più vicini al vero Catullo, quello tanto amato dagli umanisti che volevano sfidare le convenzioni letterarie e sociali, quel Catullo del c. 16, e quindi anche il Marziale che di lui si è fatto per primo imitatore. Per questo motivo mi pare che in Landino trovino più spazio i temi e i modi del poetare del poeta veronese piuttosto che di quello spagnolo, proprio per il maggior spazio che l'umanista ha dedicato al pianto sconcolato e tradito del Catullo dei cc. 8 o 76, insomma quello più elegiaco, trascurando o meglio rinnegando quel modello che aveva ispirato i suoi componimenti giovanili perché non più rispondente al cambiamento della sua caratura sociale. Eppure in questi *carmina* della prima edizione ho riscontrato una maggiore emulazione della *novitas* catulliana, sia dal punto di vista stilistico che lessicale, poiché il poeta fiorentino ha saputo rappresentare con ironico e parodico sguardo il suo mondo senza curarsi di seguire la tradizione letteraria corrente. Purtroppo Landino si deve essere reso conto di aver osato troppo e che questa immagine di poeta non era quella che si era immaginato per il suo ruolo intellettuale.

Alla luce di quanto emerso ritengo che la ricca intertestualità rilevata nei suoi componimenti non debba essere intesa come espressione di una paziente e dottrinale azione compilativa, ma il riverente rispetto verso una poesia e una letteratura, quella latina, considerata fonte del sapere da un umanista che ha dedicato la sua esistenza a farla rinascere attraverso i suoi insegnamenti e le sue creazioni poetiche. Al punto da preferire di gareggiare in una lingua non madre con i suoi maestri

latini, piuttosto che con quelli italiani di pochi secoli a lui precedenti. Ma del resto questa è una scelta che gran parte degli umanisti hanno attuato al fine di realizzare pienamente la rinascita del mondo classico.

Nei suoi versi ho riscontrato il ricorso stilistico degli stilemi più catulliani, quali in particolare chiasmi e parallelismi, questi ultimi soprattutto espressi attraverso la ripetizione di *iuncturae* formulari; in sostanza, di tutti quegli effetti retorici e fonici preferiti da Catullo con lo stesso fine di accrescere iperbolicamente il contenuto del carme. La sua *imitatio* dello stile catulliano diventa *aemulatio* quando si fa interprete delle soluzioni adottate dal poeta veronese, adattandole al suo *mundus significans*, spesso anche accumulandole insieme in pochi versi così da esaltare i temi elegiaci che predilige.

Certo è che preferendo di omettere l'ironia dissacrante e scurrile del suo modello ha tolto una parte rilevante della verve che gli stilemi acquisiscono nei versi catulliani. Ma senza dubbio li ha colorati di una maggiore aulicità e ponderatezza, cosa che rende la sua innovazione più in linea con la tradizione letteraria e meno controcorrente.

3.3. GIOVANNI GIOVIANO PONTANO: IL *PARTHENOPEUS SIVE AMORES* E GLI *HENDECASYLLABI*

Le imitazioni di Catullo da parte del Landino, anche se suscitavano un indubbio interesse storico e letterario, ebbero una scarsa influenza e furono completamente adombrate dal lavoro di uno dei più importanti poeti latini del Rinascimento, Giovanni Gioviano Pontano (1429-1503), che condizionò il corso della successiva poesia catulliana tanto da creare quella che sarà definita una poesia *neocatulliana*. In primo luogo, compiendo il passo che il suo maestro Panormita non ha voluto o non ha osato fare: creare poesie dal contenuto osceno secondo lo schema stabilito dal Catullo che Marziale ha preso come maestro e modello. Questo è quello che Gaisser ha finito per chiamare il «programma catuliano» di Pontano.

Pontano nasce a Cerreto di Spoleto in Umbria, il 7 maggio del 1429¹¹⁵⁵. Rimase orfano di padre in giovanissima età, a seguito delle lotte di parte che affliggevano l'Umbria, e per questo fu condotto dalla madre Cristina Pontano, consanguinea del marito Giacomo, e dalla nonna materna Leonarda, insieme con le sorelle, a Perugia. Nel capoluogo umbro Pontano fu istruito dal vecchio grammatico Guido Vannucci, insegnante di retorica nello Studio perugino, con cui iniziò il suo apprendistato letterario in particolare del mondo latino. Nel 1447 si presentò ad Alfonso di Aragona, sovrano del regno di Napoli —soprannominato «Magnanimo» per il suo mecenatismo verso poeti ed eruditi e per il suo fervore verso il mondo classico— il quale era in Toscana per combattere contro i Fiorentini. Il re lo condusse con sé a Napoli, quando vi ritornò nel 1448. Dedicò se stesso durante la sua vita agli affari del regno di Napoli, rivestendo importanti uffici sotto cinque re e cercando di preservare il suo prestigio di corte durante l'invasione francese. La sua funzione diplomatica fu spesso decisiva nelle più spinose questioni politiche, in particolare presso la corte papale sia di Innocenzo VIII che di Alessandro VI, tanto che diventò primo ministro di Ferdinando I nel 1487. Presso la corte aragonese Pontano completò la sua formazione seguendo le lezioni di greco dell'umbro Gregorio da Tiferno e poi di Giorgio da Trebisonda, quelle di astronomia di Lorenzo Buonincontri da San Miniato, a cui fu stretto fin dal principio da amicizia e comunanza di interessi, ed entrò a far parte della schiera di umanisti della *Porticus Antoniana*¹¹⁵⁶. Egli divenne presto amico e discepolo di un altro poeta al servizio di Alfonso, il Panormita pseudonimo classico di Antonio Beccadelli, di cui l'osceno *Hermaphroditus* aveva scandalizzato e diletto la precedente

¹¹⁵⁵ Le note biografiche sono tratte da *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia, Milano-Napoli 1964, pagg. 307 ss. Per un maggior approfondimento sulla vita di Pontano si veda Carol Kidwell, *Pontano, Poet and Prime Minister*, London, 1991. Segnalo inoltre il recente lavoro sul poeta umbro di Gaisser, Julia Haig, «Pontano's Catullus», in Dániel Kiss ed., *What Catullus Wrote* (2015), pagg. 53-91.

¹¹⁵⁶ L'Accademia prendeva il nome da Antonio Beccadelli, che la presiedeva.

generazione. Infatti Panormita e i suoi modelli, Catullo, Marziale e i *Priapea*¹¹⁵⁷ finirono per influenzare in modo determinante la formazione letteraria e la creazione artistica del giovane Pontano. Quindi questo fu lo scenario tramite il quale Pontano esordì producendo un differente tipo di poesia catulliana rispetto al Landino, di cui i modelli per la *Xandra* non furono sostanzialmente le *nugae* di Catullo, o gli epigrammi di Marziale o gli osceni *Priapea*, ma soprattutto i seri e sentimentali carmi della poesia elegiaca romana, nonché il Catullo dei *carmina docta*¹¹⁵⁸.

Sebbene Catullo rappresenti il padre di entrambe le tradizioni, il suo contributo all'elegia fu oscurato anche per Landino, così come per Pontano, dall'elegia dei suoi successori nell'età augustea e ha avuto solo poca influenza nell'elegia rinascimentale, che si mosse invece nella direzione di mescolare i sonetti di Petrarca con la poesia di Tibullo e Propertio¹¹⁵⁹.

Gli scritti del periodo giovanile sono il *Pruritus*, composto ad imitazione del Panormita, e il *Parthenopeus sive Amores*, dove appaiono, con la nostalgia per l'Umbria lontana, i nomi degli amici napoletani e delle donne che entrano in questi anni nella sua vita sentimentale, e inizia nello stesso periodo la composizione del suo poema astrologico, l'*Urania*, poi interrotto e ripreso nel 1476. Nel 1461 sposa Adriana Sassone, non ancora diciottenne, di ricca e nobile famiglia napoletana, cui dedicherà, sotto il nome poetico di Ariadna, i carmi del *De amore coniugali* e l'ecloga *Acon*, che rappresentano la sua esperienza matrimoniale e genitoriale (ebbe tre figlie femmine, Aurelia, Eugenia e Lucia Marzia, e un maschio Lucio Francesco, il Luciole delle famose *Naeniae*). Alla morte del Panormita nel 1471 il Pontano diventa il rettore della *Porticus Antoniana*, che da lui si dirà poi Accademia Pontaniana¹¹⁶⁰, e intorno a lui si stringono, nel culto del mondo latino e nella festosa arguzia delle conversazioni erudite, vecchi amici e giovani allievi. Questi anni sono particolarmente proficui in creazioni poetiche quali il *Quinquennius* (1474), l'*Urania*, in trattati quali il *De oboedientia* e *De fortitudine* e il dialogo *Antonius*; inizia il *De rebus coelestibus*, concluso poi nel 1495, e le *Commentationes super centum sententiis Ptolemaei*. La morte della giovane moglie nel 1490 ispirò diverse opere, in cui la pianse, quali l'ecloga *Meliseus*, i *Tumuli* e la *Lyra*. A quest'epoca risalgono anche le ecloghe *Maeon* e *Malcon* e il dialogo *Asinus*. Tra il 1493 e il

¹¹⁵⁷ Per un approfondimento sul Panormita e i suoi modelli si veda Coppini Donatella, «*Dummodo non castum*. Appunti su trasgressioni, ambiguità, fonti e cure strutturali nell'*Hermaphroditus* del Panormita» (1997), «I modelli del Panormita» (1998) e «Da dummodo non castum a nimium castus liber: Osservazioni sull'epigramma latino nel Quattrocento» (2000). Sul gusto per il comico e l'osceno nell'epigramma, con focus sempre sul Panormita, si veda anche Coppini, «The Comic and the Obscene in the Latin Epigrams of the Early Fifteenth Century» (2009), arricchito da un'aggiornata bibliografia su Antonio Beccadelli. Ancora sul Panormita segnalo O'Connor, «Panormita's Reply to His Critics: The Hermaphroditus and the Literary Defense» (1997).

¹¹⁵⁸ Questa riflessione vuole alludere all'opera di Landino nel suo complesso senza trascurare, come si è visto, i tentativi imitativi, soprattutto nella sua prima redazione della *Xandra*, anche del Catullo più dissacrante e osceno delle *nugae*.

¹¹⁵⁹ Gaisser, cit., pag. 221.

¹¹⁶⁰ I membri di quest'accademia adottavano pseudonimi classici: Pontano si scelse «Gioviano» e Beccadelli «Panormita», ovvero quello che viene da Palermo. Segnalo per un approfondimento sugli umanisti che la componevano il seguente volume Shulamit Furstenberg-Levi, *The Accademia Pontaniana. A Model of Humanistic Network* (2016).

1495, quando il regno di Napoli vive periodi difficili per respingere l'invasione di Carlo VIII, non manca a Pontano l'animo di comporre molte delle poesie degli *Hendecasyllabi* «una colorita testimonianza della vita spensierata del bel mondo aragonese nelle delizie dei bagni di Baia»¹¹⁶¹, e altri trattati quali *De liberalitate*, *De beneficentia*, *De magnificentia*, *De splendore*, *De conviventia*. La sua reputazione subì un crollo, tanto che fu additato come opportunista e servo dei potenti, quando durante la cerimonia di incoronazione di Carlo VIII gli dedicò un'orazione, in cui sembrò magnificare ufficialmente il vincitore del suo re. Per questo motivo al ritorno degli Aragonesi rivestì ruoli marginali solo attinenti la sua *auctoritas* di umanista. Seguono in questi anni di fine secolo una serie di lutti famigliari che mettono alla prova la sua tranquillità, fino al crollo della monarchia aragonese, vittima dell'alleanza tra Ferdinando il Cattolico e Luigi XII, che vengono a spartirsene il regno e alla partenza per il volontario esilio in Francia di re Federico, accompagnato fra gli altri anche dal fedele Sannazzaro. «Contro questa tempesta di sventure egli cerca conforto negli studi e soprattutto nel suo indomabile carattere di stoico cristiano e nella più che mai intensa e quasi frenetica attività letteraria»¹¹⁶².

Riprende e porta a termine infatti l'*Urania*, il *De rebus coelestibus*, la *Lyra*, una raccolta di poesie di vario argomento composte in periodi diversi, gli *Hendecasyllabi*, gli *Eridanorum libri*, dedicati in massima parte al suo amore per Stella, giovane ferrarese che placò il suo dolore a seguito dei tanti lutti, i *Tumuli* (una originale raccolta di iscrizioni funebri in distici elegiaci), rielaborati poi ordinati definitivamente nel 1502; compone le ecloghe *Lepidina*, che cantano le bellezze della Napoli di cui si sentiva ormai figlio e tante altre opere poetiche, ma non meno anche opere in prosa. Non si sbilanciò in un atteggiamento di favoritismo, ma piuttosto si mantenne distaccato verso gli invasori francesi e sperò in un cambiamento con l'arrivo degli Spagnoli, in cui vede forse gli Aragonesi, infatti dedica al viceré Consalvo di Cordova il *De fortuna*. Ma la morte lo sorprende «solo e stanco, ma indomabile nell'opporsi sorridendo alle sventure»¹¹⁶³ prima che possa portarlo a termine nel 1503.

Sull'opera di Pontano Catullo esercitò un'enorme influenza non solo confinata al periodo giovanile e alla sua prima fase poetica. Produsse tre raccolte di poesia catulliana: il *Pruritus* (1449), il *Parthenopeus sive Amores* (1457 ca) e gli *Hendecasyllabi sive Baiae*¹¹⁶⁴, scritti attraverso il 1490 e completati circa un anno prima della sua morte nel 1503¹¹⁶⁵. Sebbene tutte le raccolte seguano le

¹¹⁶¹ *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pag. 310.

¹¹⁶² *Ibidem*, pag. 311.

¹¹⁶³ *Ibidem*, pag. 312.

¹¹⁶⁴ Si seguirà di quest'opera l'edizione testuale di *The I Tatti Renaissance Library: Giovanni Gioviano Pontano Baiae*, translated by Rodney G. Dennis, 2006.

¹¹⁶⁵ Per il testo e la composizione degli *Hendecasyllabi* si veda L. Monti Sabia (ed.), *Ioannis Pontani Hendecasyllabi Libri* (1978), pagg. 1-19. Rodney G. Dennis, nell'edizione de *The I Tatti*, pag. VII-VIII dell'introduzione, afferma che

orme delle *nugae* erotiche di Catullo, vi differiscono però nel carattere e nell'approccio. Il *Pruritus* è più esplicitamente osceno rispetto alle ultime raccolte e risulta più vicino ai *Priapea* e al Panormita; «il poeta, però, rinunciò presto al progetto di questo canzoniere osceno, che lo presentava solo come un epigono un po' sbiadito dell'inimitabile autore dell'*Hermaphroditus*, e preferì rivedere e castigare questi suoi versi, ricollocandoli, in epoca tarda, all'interno del *Parthenopeus*»¹¹⁶⁶. Il *Parthenopeus*, pertanto, incorpora gran parte del *Pruritus*, ne esclude i carmi più osceni e segue un più sofisticato programma letterario¹¹⁶⁷.

Gli *Hendecasyllabi*, poema erotico di un Pontano anziano, prendono le mosse più alla lontana dall'imitazione di temi catulliani fino quasi a una elegiaca celebrazione di un indebolito e fragile, pur tuttavia persistente, *Eros* di un uomo anziano¹¹⁶⁸. La maggior parte delle imitazioni di Pontano sono in endecasillabi, solo nel *Parthenopeus* meno della metà dei carmi sono in tale forma metrica. Senza dubbio egli creò la particolare forma di endecasillabi che fu predominante nella successiva poesia catulliana. Il metro di Pontano è chiaramente catulliano, poiché riproduce i trucchi di stile e raggiunge una luminosità e una delicatezza generalmente assenti nei primi imitatori di Catullo, come Marziale e il poeta dei *Priapea*; ma nello stesso tempo dalla lettura dei versi pontaniani ho percepito un'esagerazione di certe caratteristiche catulliane, al punto di potenziarne il valore, il più delle volte, non solo per enfatizzare il tema espresso nel componimento come fa Catullo, ma soprattutto per giocare con il verso e con le parole come se cercasse una nascosta sensualità in esse o nelle immagini che esse riproducono. Gli stilemi che preferisce sono le assonanze e le consonanze o gli omoteleuti, in particolare in posizione excipitaria, sicché sembra che voglia riprodurre l'uso metrico della poesia vernacolare creando la rima tra un verso e un altro; inoltre abbondano i diminutivi e le ripetizioni sia formulari che anaforiche con il risultato di produrre spesso ritornelli che riportano al panorama canoro degli stornelli popolari. Il tutto crea un effetto che è inequivocabilmente nuovo, che sembra fondere l'universo poetico latino, in particolare catulliano, con quello italiano, aggiungendo una delicata sensualità nei quadretti degli amplessi amorosi, lontana dalla esplicita oscenità del suo modello. Secondo Gaisser sembra che gli endecasillabi di Pontano siano influenzati non solo da Catullo, Marziale e dai *Priapea*, ma anche dalla lirica medievale e italiana e dalle canzoni tradizionali popolari italiane e che divennero maggiormente fluidi e lirici nel corso del loro sviluppo¹¹⁶⁹. Infatti mostrerò nel corso dell'analisi

l'opera fu pubblicata nel 1505, due anni dopo la morte di Pontano a Venezia da Aldo Manuzio e a Napoli dal grande amico del poeta Pietro Summonte. In questa edizione il titolo è *Hendecasyllaborum seu Baiarum libri duo*.

¹¹⁶⁶ Antonietta Iacono, «Autoritratti e ritratti di un poeta d'amore del Quattrocento: Giovanni Gioviano Pontano» (2018), pag. 3.

¹¹⁶⁷ Gaisser, cit., pag. 221.

¹¹⁶⁸ Gaisser, cit., pag. 221.

¹¹⁶⁹ Gaisser (1993), cit., nota 93, pag. 387.

delle due opere più catulliane di Pontano che ricorrono *topoi* cortesi e stilnovistici e formule fisse che sembrano ritornelli cantati, questi ultimi in particolare negli *Hendecasyllabi*.

Tutte e tre le raccolte sono apertamente erotiche, poiché si soffermano maggiormente nella descrizione dell'amplesso —esaltando, pertanto, in massimo grado il Catullo del carne 45— e tutte hanno come punto di partenza l'idea, fondamentale, derivata dal carne 16 ma filtrata attraverso Marziale e Plinio il giovane, che la poesia sia un afrodisiaco, di cui il proposito è risvegliare ed eccitare il lettore¹¹⁷⁰. Un'ulteriore dimostrazione del carattere peculiarmente erotico della sua poesia ritengo che risieda nel fatto che le sue liriche d'amore non sono più solo rivolte ad un'unica donna, come i poeti elegiaci e gli umanisti loro imitatori, ma a due amanti, Fannia e Cinnama¹¹⁷¹. Sicché non prevale il tono patetico del poeta tradito o disprezzato e pertanto *miser*, ma il tono scanzonato e sarcastico del seduttore, come si può evincere in particolare dal *Parth.* I, 14, rivolto a tante amanti insieme¹¹⁷². Un ruolo che Pontano potrebbe aver assunto sul modello dell'elegia latina, in particolare potrebbe richiamare l'Ovidio degli *Amores*, II, 4, 47-48: *Denique quas tota quisquam probet urbe puellas, / noster in has omnis ambitiosus amor*.

In *Eridanus* I, 40, 41-48¹¹⁷³ Pontano declina le letture che intratterranno l'amico Carbone durante la cena a cui lo invita¹¹⁷⁴, vale a dire Ovidio, Propertio, Tibullo e Catullo:

Nec tibi post epulas deerit praeceptor amorum,
ingenio perit qui miser ipse suo,
nec formosa suis quem Cynthie cepit ocellis
contactum nullis ante cupidinibus,
Delia nec lasciva neget tibi carmen et ille 45
qui cupit in gelidis montibus esse lapis;
basia vel tibi mille dabit, dabit altera mille
Lesbia, quique senes nullius assis habet.

Pontano per rendere suadente l'invito a cena cita gli autori che leggerà all'amico usando come metonimia i nomi delle donne a cui i poeti hanno dedicato le loro opere: di Tibullo allude alle

¹¹⁷⁰ Come si è visto in precedenza analizzando le relazioni tra il c. 16 di Catullo e il carne I, 35 di Marziale, seguendo l'interpretazione di Gaisser.

¹¹⁷¹ A dimostrazione di quanto detto i carmi dedicati a Fannia sono 8: *Parth.* I, 2; I, 3; I, 4; I, 9; I, 11; I, 15; I, 16; I, 33, mentre quelli dedicati a Cinnama sono 9: *Parth.* I, 10; I, 14; I, 15; I, 19; I, 20; I, 21; I, 23; I, 24; I, 31. Per una delucidazione dell'influenza tibulliana sulla scelta di rivolgere l'opera a due donne si veda il commento a *Parth.* II, 25 *infra*.

¹¹⁷² Cfr. *infra*.

¹¹⁷³ Il testo è tratto dall'edizione di B. Soldati, *Introduzione a Iohannis Ioviani Pontani Carmina*, Firenze, Sansoni ed., 1902.

¹¹⁷⁴ Invito a cena e letture durante il pasto sono temi modellati su Catullo 13 e 44.

due donne Delia e Nemesi dedicatarie dei due libri di elegie. Nel distico 45-46 Pontano cita esattamente Tibullo II, 4, 8 (*quam mallet in gelidis montibus esse lapis*)¹¹⁷⁵ e «indica, con circonlocuzione enigmatica, Tibullo quale autore del libro di Nemesi»¹¹⁷⁶, sicché porre in enfasi i due amori di Tibullo esplicita il modello che soggiace alla struttura bipartitica del *Parthenopeus*¹¹⁷⁷. La differenza tra i due poeti risiede nel fatto che Tibullo marca la fine della sua relazione con Delia e l'inizio della successiva con Nemesi, mentre Pontano pone la crisi dell'amore al centro di un unico carme I, 19, 1-2 *Ecce novum nobis indicit Cypria bellum / ecce alias in me sumit Amor faculas*.

Che la poesia funga da afrodisiaco si può vedere nel carme d'apertura della raccolta *Pruritus*¹¹⁷⁸, consacrato a Priapo, che domina i versi con la sua esibita sessualità:

Pruriturum feret hic novus libellus
ad rubri luteum dei sacellum,
qui semper puerisque furibusque
minatur gladioque mentulaque.
At tu, si sapias, cave, libelle¹¹⁷⁹.

Il breve componimento è pieno di programmatiche allusioni a Catullo (*hic novus libellus*), ai *Priapea* (*rubri ... dei*, il rubicondo dio, è Priapo) e a Marziale (di cui il libro assume il carattere di un *puer delicatus*). La sua prima parola, *pruriturum*, annuncia il tema e il titolo della raccolta, ma allude anche al catulliano c. 16, 9 (*et quod pruriant incitare possunt*) e alla rivisitazione di Marziale (*ne possint, nisi pruriant, iuvare*, Mart. I, 35, 11)¹¹⁸⁰:

Versus scribere me parum seueros
nec quos praelegat in schola magister,

¹¹⁷⁵ Segnalo anche un'altra citazione letterale da Properzio I, 1, 1-2: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante cupidinibus*, che senza dubbio ha ispirato i versi pontaniani.

¹¹⁷⁶ Parenti, cit., pag. 60. Dello stesso autore si veda anche un altro lavoro su Pontano: G. Parenti, *Poëta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano* (1985).

¹¹⁷⁷ Parenti, *ibid.*, precisa che nella prima redazione dell'opera solo Cinnama figurava come donna amata, mentre nella seconda le si affianca Fannia, che va ad occupare la prima metà del primo libro relegando l'altra alla seconda parte.

¹¹⁷⁸ Il carme è citato dal codice autografo di Cortona della Biblioteca Comunale, ms. 84, databile intorno alla fine degli anni Cinquanta del XV secolo, in un intervallo di tempo che va dal 1455 al 1458-60. Sul codice si veda B. Soldati, cit., XLVIII-L, e L. Monti Sabia, «Per l'edizione critica del *De laudibus divinis*» (1989). La raccolta *Pruritus* si legge anche nei manoscritti Utrecht, Bibliothek der Rijksuniversiteit I. B. 24 e Chicago, Newberry Library, ms. 71. 5.

¹¹⁷⁹ Cfr. *supra*.

¹¹⁸⁰ L'intertestualità è riconosciuta da Gaisser, cit., pag. 222. La rivisitazione di Marziale opera sui vecchi pelosi trasformati in un *scholae magister*, resta il *puer* ma con un sottile cambiamento di punto di vista: Catullo gioca sul fatto che il suo uditorio è costituito da vecchi che hanno bisogno di essere eccitati, mentre il giovane non ha bisogno di stimoli; l'ironia di Marziale invece «lies on the idea of unsuitability —corruption of the young— and this will recur in *Secundus*», cfr. A. Wong, cit., pag. 36.

Corneli, quereris: sed hi libelli,
 tamquam coniugibus suis mariti,
non possunt sine mentula placere. 5
 Quid si me iubeas thalassionem
 uerbis dicere non thalassionis?
 Quis Floralia uestit et stolatum
 permittit meretricibus pudorem?
Lex haec carminibus data est iocosis, 10
ne possint, nisi pruriant, iuuare.
 Quare deposita seueritate
 parcas lusibus et iocis rogamus,
 nec castrare uelis meos libellos:
 Gallo turpis est nihil Priapo. 15
 (Mart. *Ep.* I, 35)

L'ultimo carme del *Pruritus* è simile nello spirito¹¹⁸¹:

Leonti Tomacello sodali suo
 Leon, delitium tui poetae,
 nostrum dum legis arrige ad libellum
 cuius nequitiae procaxque lusus
 possunt herniolam senis voracis
 Samarrae patris irrumationum¹¹⁸²,
 vel siquid mage languidum, incitare.

(Pontano, Cortona, Biblioteca comunale, MS 84, 37v, vv. 1-6).

Leonte Tomacelli è il fratello dell'amico di lunga data di Pontano, Marino Tomacelli (1429-1515), e presumibilmente un vicino contemporaneo del poeta. Samarra è invece sconosciuto, anche se certamente vecchio. Quindi, il carme che a prima vista non è molto vicino al c. 16 di Catullo, è di fatto la dimostrazione di uno dei temi centrali: che la poesia licenziosa dovrebbe risvegliare non solo ragazzi, ma anche vecchi uomini (*his pilosis / qui duros nequeunt movere lumbos*, 16, 9-10). Il punto emerge più aspramente in una versione più tarda (*App.* 8, Soldati, secondo la citazione di

¹¹⁸¹ Si riporta di seguito il testo come citato da Gaisser, cit., pag. 222.

¹¹⁸² Cfr. Catullo c. 21, 1 *pater esuritionum*, così come il v. 1 riprende la celebre formula di Catullo 2, 1 e 3, 4 *Passer, deliciae meae puellae*.

Gaisser), che Ludwig data dopo il 1451¹¹⁸³, dedicata a Tito Strozzi (1424-1505), poeta e amico contemporaneo del Pontano. Il verso 1 recita: *Facunde Tite, corculum Guarini, e Samarrae* nel v. 5 è sostituito da *Aurispae*, cioè l'umanista e scopritore di manoscritti Giovanni Aurispa (1369-1459), un uomo di ottant'anni al tempo del *Pruritus*.

I carmi programmatici del *Pruritus* dall'esplicito e scioccante contenuto furono esclusi dal *Parthenopeus sive Amores* in favore di un più sottile e complicato progetto, ma il c. 16 è comunque il punto di partenza di Pontano¹¹⁸⁴.

3.3.a. *Parthenopeus sive Amores*

Il *Liber Parthenopeus sive Amores*¹¹⁸⁵ è la prima opera di Pontano che segna il suo arrivo a Napoli nel 1448, come rivela già il titolo, a seguito del re Alfonso d'Aragona e che pone il poeta sulla scia dei suoi antichi maestri latini¹¹⁸⁶; non si può tralasciare tuttavia anche la determinante influenza del Panormita, incontrato proprio a Napoli. Il titolo *Liber Parthenopeus* allude al luogo in cui è stato scritto¹¹⁸⁷, enunciando, pertanto, la propria distinzione dalle altre opere classiche e contemporanee, poiché nessuno aveva scelto il nome di una città come sottotitolo a quello più banale *De amoribus*: infatti, i titoli delle raccolte classiche tendono ad essere spesso generici, come il tipico *Carminum liber*, o designano il genere metrico, *Elegiarum libri*, o il tema, *Amores*; «gli umanisti recenti avevano prediletto intitolazioni che affermassero la fedeltà latamente petrarchesca,

¹¹⁸³ Walter Ludwig, «Catullus renatus» (1989), pag. 173.

¹¹⁸⁴ Gaisser, cit., pag. 223.

¹¹⁸⁵ I testi latini riportati sono presi dall'edizione del Soldati (*I. I. Pontani Carmina*, Firenze 1902) e da *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, cit., pag. 394-447. Segnalo anche l'apporto di Paratore, *La poesia di Giovanni Pontano*, Roma 1967: l'opera rappresenta la rielaborazione degli appunti impartiti dal Paratore nell'anno accademico 1966-67, il quale dimostrò la sua sapiente concezione della letteratura latina trattando le opere di Plauto, Seneca, Virgilio, Pontano e Giovanni Pascoli. Il libro è diviso in tre parti: la prima è composta da diverse considerazioni sulla corrente umanista, soprattutto italiana, con particolare attenzione alle differenze tra gli «umanismi» dei principali centri culturali italiani (Firenze, Napoli, Roma, Venezia, ecc.). La seconda parte è costituita da una notevole biografia del Pontano. La terza infine studia la sua reputazione contemporanea e successiva di poeta, nonché la sua produzione poetica. Dopo alcune attente considerazioni sull'evoluzione dell'endecasillabo, offre un'analisi accurata del primo, del quarto e dell'undicesimo carme degli *Amores*, mostrando ovunque i debiti di Pontano verso Catullo. Tuttavia Paratore non presta alcuna attenzione all'*Hendecasyllabi seu Baiae*.

¹¹⁸⁶ Cfr. *Parth.* I, 19, 37-44: *O quicumque meum comitati funus, amici, / vivite felices commemoresque mei; / et siquando novos tulerit Campania vates / (nanque illa et domus et patria Pieridum est, / illa mihi puero sedem studiumque Camoenae, / illa mihi nomen contulit ac dominam), / dicite, me iuvenem periisse in amore, meaeque / unica quod fuerit foemina causa necis.* Una citazione del luogo che l'ha riconosciuto poeta commemorando la stessa città che celebra Virgilio nella chiusa delle *Georgiche*, IV, 563-566: *Illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.* Pontano dichiara propri maestri Catullo, Propertio, Ovidio, Tibullo e Virgilio, attraverso più o meno velate riprese lessicali, tematiche e stilistiche. Una vera e propria «prosografia di antenati», come definita da Parenti, cit., pag. 59.

¹¹⁸⁷ Si veda per l'amore verso Napoli anche *Hend.* I, 2 *dulcem Parthenopen, lares paternos*. Il nome è allusivo anche della sirena Partenope, patrona di Napoli come dichiara il poeta nell'elegia II, 14: «L'elegia *Parthenopeus* II 14, *Ad musam de transformatione Sabetri [sic] in fluvium et de titulo libri*, vv. 63-68, sigilla il *libellus* sia nel codice Burney 343 che nella stampa napoletana del 1505, con un *aition* originale relativo all'origine mitica del fiume Sebeto e riporta il libro ad un'ambientazione napoletana, facendone il *pignus* di una promessa di un'opera futura», la Lepidina, «in omaggio alla sirena eponima della città»: cfr. A. Iacono, cit., nota 13 pag. 3.

del poeta d'amore a un unico soggetto»¹¹⁸⁸, basti pensare alla *Fiammetta* di Boccaccio o alla *Xandra* di Landino, oppure nel caso del Panormita un titolo che proclamasse «una disponibilità erotica polimorfa»¹¹⁸⁹. La scelta del luogo secondo Parenti non serve a circoscrivere «l'orizzonte cittadino entro il quale si svolse la vicenda personale del poeta come uomo e come letterato», ma è la consacrazione della poesia di Pontano a Napoli, come era successo per primo a Virgilio e poi a Boccaccio. La città diviene come la Musa, come il monte Parnaso del poeta. Nell'intitolazione del Cortonese e dell'Ambrosiano il Pontano evoca la sua origine umbra, da Cerreto di Spoleto, e celebra il suo arrivo a Napoli: *Ioviani Pontani poetae umbri de amoribus liber incipit, cui titulus est Parthenopeus*¹¹⁹⁰.

Il *Parthenopeus* nella redazione in un solo libro, attestata dai mss. 84 della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona, e O 74 sup. dell'Ambrosiana di Milano¹¹⁹¹, è formato dai carmi I, 1-28 della redazione definitiva (I, 25 è omissso, per errore, dall'Ambrosiano), più in fine II, 14, seguito come appendice da II, 2 e 3, tuttavia non cambia la fisionomia metrica dell'opera anche con l'aggiunta di un secondo libro¹¹⁹². I due libri presentano una notevole varietà metrica, sul modello catulliano: nel primo libro 16 carmi sono in distici elegiaci (2; 3; 6; 9; 10; e dal 15 al 25), 8 in endecasillabi faleci (il primo carme di dedica e i carmi 5, 8, 11, 14, 26, 27, 28) e il carme 4 scritto in sistema epodico in omaggio ad Orazio, due saffiche (12 e 17), come Catullo 11 e 51, e gli scazonti del 13, mentre il 29 è un distico asclepiadeo. Il secondo libro è tutto in distici elegiaci.

Il primo libro mostra una superiore varietà di temi e di spunti imitatori di Catullo rispetto al secondo, avvalorata anche dalla sperimentazione metrica, mentre il secondo libro, tutto in distici, palesa un cambiamento artistico nell'animo del poeta data la maggiore uniformità stilistica e tematica. «L'impiego del falecio comporta l'assunzione del modello anche linguistico e stilistico di Catullo e del suo repertorio tematico, come l'elegia impone lo stile e il repertorio di Propertio, Ovidio e Tibullo, o la saffica e l'epodo il modello di Orazio»¹¹⁹³. I carmi del primo libro sono molto diversi tra loro sia per contenuto che per lunghezza, anche se in merito a quest'ultimo aspetto ho rilevato che l'opera tende a presentare componimenti piuttosto lunghi, in media di più di venti versi: nel primo libro su 34 componimenti solo 7 hanno meno di 10 versi (l'8 presenta 9 vv.; il 13, 7 vv.; il 15, 8 vv.; il 21, 8 vv.; il 22, 8 vv.; il 23, 4 vv.; il 24, 8 vv), il più breve è il 23 con 4 versi e il più lungo il 10 con 188 versi. Il secondo libro è composto da 14 liriche in distici elegiaci, tra le quali la

¹¹⁸⁸ Parenti, cit., pag. 50-51.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹¹⁹⁰ Parenti, pag. 51, evidenza che l'Ambrosiano omette *poetae de amoribus*.

¹¹⁹¹ I due codici sono descritti in *I. I. Pontani Carmina*, ed. B. Soldati, pagg. xlii-xliii, xlvi-l.

¹¹⁹² Parenti, pag. 53.

¹¹⁹³ *Ibidem*, pag. 61. Per questo l'autore ritiene che il filo metrico sia lo strumento ideale per cogliere l'intertestualità.

più breve è la 7 composta da 6 versi, mentre la più lunga è la 3 con 90 versi. Questo elemento mostra che Pontano ha composto il primo libro uniformandosi al Catullo della parte soprattutto polimetrica del suo *liber*, mentre il secondo alla parte intermedia dei cosiddetti *carmina docta*, per metro e lirismo elegiaco, nonché ovviamente alla tradizione elegiaca di età imperiale. Dal punto di vista contenutistico il primo libro è plasmato in modo particolare sui grandi temi catulliani quali l'amore per la propria donna, I, 2; I, 3; I, 4; I, 9; I, 11; I, 15; I, 16; I, 33; riflessioni del poeta sull'amore in generale e le sofferenze che arreca all'amante I, 5, I, 7, I, 12, I, 13, I, 22, I, 25; amore per altre donne o parodia verso le stesse I, 10; I, 14; I, 19; I, 20, I, 21; I, 23; I, 24; I, 31; invettive o attacchi sarcastici a personaggi dell'epoca I, 29; I, 30; I, 32; professioni di poetica, soprattutto rivolgendosi ad amici o intellettuali del suo tempo I, 6; I, 17; I, 18; I, 26; I, 27; I, 34; o alla Musa I, 8. Nel secondo libro invece il poeta preferisce dedicarsi a una riflessione più universale sull'infelicità umana, II, 4 o sulla *voluptas*, II, 12, o indirizzandosi ad altri che soffrono per amore, II, 1 e 2, o a luoghi deputati all'amore come una quercia, II, 9¹¹⁹⁴; per il resto Pontano compone liriche d'occasione, ricordando i bagni di Baia, II, 3, rivolte ad amici come Leonte Tomacelli, II, 11 o Marino Tomacelli, II, 8, o di lode a una fonte, II, 5 e 6, per poi interpellare nuovamente la Musa in II, 14. Senza dubbio, comunque, il Pontano che emerge da questa prima opera giovanile è un poeta dei sensi, capace di trasferire in una lingua non madre quella passione sentimentale che normalmente non trova spazio laddove il poeta gareggia con un modello nel tentativo di riprodurne lo stile, la lingua, la forma —non sua prerogativa per limiti di nascita—, tanto che riesce ad evitare di cadere nel freddo sperimentalismo dell'erudito umanista.

In entrambi i libri risulta eclatante l'influenza di Catullo nell'affrontare il suo amore per la donna amata, che sia Fannia o Cinnama, in particolare quando ella si mostra crudele e dura verso l'amante, così che il poeta soffre e si tormenta, mentre, quando descrive con esplicito erotismo il suo desiderio, la poesia acquisisce una connotazione tutta pontaniana. Come emerso nella lettura della *Xandra* di Landino, ho riscontrato l'assenza di carmi in cui il poeta accusa la propria donna di tradimento, di violazione del *foedus*: tema catulliano che soltanto Bruni adotta. Landino e Pontano preferiscono una rappresentazione più cortese e stilnovistica della donna, poiché non ne contemplano l'infedeltà ma la ritrosia¹¹⁹⁵. Sicché i componimenti oscillano tra il dolore e la sensualità. Poco spazio è lasciato alla parodia sociale, politica o intellettuale, soltanto tre carmi su 48 e tutti nel primo libro, motivo per cui si intende che l'opera fosse stata progettata soprattutto per parlare d'amore, come del resto si evince dal sottotitolo stesso.

¹¹⁹⁴ Una riflessione moralistica universale che ricorda maggiormente l'impronta filosofica ciceroniana e petrarchesca come avevo già rilevato per il secondo libro di *Xandra*.

¹¹⁹⁵ Per un approfondimento delle motivazioni sottese a questa scelta si veda la conclusione al presente capitolo.

Plurimi sono i dichiarati maestri ispiratori di tale poesia: in *Parth.* I, 28, 8-10 Pontano si dichiara seguace del *doctum Catullum*, mentre in *Parth.* II, 6 la sua poesia è debitrice di Ovidio; le frequenti citazioni di Properzio, e. g. *Parth.* I, 18 o I, 10, lo rendono l'altro maestro elegiaco del Pontano, almeno per comunanza di patria. Allo stesso modo di Properzio, Tibullo viene citato in *Hend.* II, 24 *Ad Manilium Rhallum*.

Dal punto di vista stilistico ho riscontrato che il *Parthenopeus sive Amores* presenta un ricorso costante agli stilemi catulliani, ciononostante Pontano arriva ad emulare il suo modello creando una poesia tutta «pontaniana» con effetti fonici, stilistici e *iuncturae* lessicali di particolare effetto allusivo ed evocativo. Quella che sarà definita la poesia «neocatulliana», modello a sua volta delle nuove generazioni di poeti.

3.3.1.a. La poetica

Nel componimento, in endecasillabi, di dedica, Pontano descrive la sua nuova poesia in una evocazione e rielaborazione del c. 16 di Catullo. In *Parth.* I, 1¹¹⁹⁶, come in Marziale e Landino prima di lui, Pontano congeda il suo libro con un'ammonizione: che vada in dono al suo sagace compagno, lasciando da parte una fronte troppo severa; il carme è modellato sul carme di dedica di Catullo, ma evoca anche l'epistola I, 20 di Orazio e Marziale III, 2 e IV, 86 in particolare, come si è visto per Landino:

I munus **lepido meo sodali**
non dura nimium, **libelle**, fronte
sed qualem tenerae volunt puellae
inter blanditias iocosque molles
caris coniugibus suis inesse. 5
(Pontano, *Parth.* I, I, vv. 1-5)

L'amico è Lorenzo Buonincontri¹¹⁹⁷, e il libro lo troverà mentre sta facendo l'amore con sua moglie Cecilia, 3-5: per questo esorta il libro a non essere troppo moralista; dietro la *iunctura dura frons* si ritrova la severità dei giudici di Landino, a cui il poeta temeva di affidare la propria opera,

¹¹⁹⁶ Questo carme manca nell'Ald. 1505.

¹¹⁹⁷ Lorenzo Buonincontri da San Miniato in Toscana (1410-1491), soldato di ventura ed umanista, astrologo, storico e poeta, autore di un poema astrologico, *De rebus coelestibus ad Ferdinandum Aragonium*, che va annoverato fra le fonti dell'*Urania* di Pontano. Dimorò a Napoli dal 1450 al 1475 e fu legato al Pontano da intima amicizia e da comuni interessi letterari. A Buonincontri sono dedicate anche *Parth.* I, XXVIII e *De tum.* I, XXV. Cfr. Arnaldi, cit., pag. 395.

proprio perché intolleranti alla licenziosità¹¹⁹⁸. Ma in questo *incipit* appare soprattutto il Catullo del carme 1, 1-4:

Cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expositum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas.

non solo nel famoso diminutivo, *libellus*, ripetuto 4 volte nel componimento (vv. 2, 16, 27, 32), ma anche nell'espressione *lepidus meo sodali*, che evoca il c. 35: endecasillabi in cui Catullo si rivolge direttamente al suo libro, chiamandolo *papyrus* (v. 2), perché vada a dire al *Poetae tenero meo sodali*, Cecilio, 1, che venga a Verona perché i due amici possano scambiarsi *quasdam cogitationes*, 5. Sulla scia di Catullo Pontano preferisce *sodalis* ad *amicus* proprio per enfatizzare quel sodalizio intellettuale, l'appartenenza a un'élite letteraria, come i neoterici. Pontano, infatti, sostituisce il più affettivo *tenero*¹¹⁹⁹ con *lepidus*, con il palese intento di richiamare alla mente proprio quel patrimonio lessicale neoterico. Sappiamo che l'aggettivo vuole enfatizzare quell'arguzia, quel gusto per il *saem* e il *leporem* proprio di quei poeti, sicché Pontano attribuisce all'amico qualità prettamente neoteriche, quelle che attribuisce ai suoi stessi *versiculi* nel verso 10 *molles, lepidi, leves, iocosi*¹²⁰⁰. Questa *iunctura* sarà poi variata in *nobilem sodalem* nel v. 17, per creare una sorta di climax ascendente, poiché il compagno dotato di tale finezza intellettuale sarà degno di fama¹²⁰¹. Quindi, il poeta insiste sulla coincidenza tra materia e forma poetica: se ciò di cui si parla è languido come un corpo femminile che si dona all'amore e sagace per l'occhio disincantato e licenzioso con cui osserva il mondo, allora anche i versi dovranno rispecchiare tale visione della realtà. Sicché Pontano si rivolge a un amico come fa Catullo, ma si distanzia dal modello perché il desiderio del poeta è che il suo libretto sia accolto tra il seno della moglie di Buonincontri, Cecilia: il destinatario così sembra moltiplicarsi nella coppia di amanti, anche se di fatto il richiamo alla donna è allusione alla materia stessa di cui è intessuta l'opera.

I versi 1-2 sono contaminati anche da Marziale IV, 14, 11-12 *nec torva lege fronte, sed remissa / lascivis madidos iocis libellos*¹²⁰². La dubitativa catulliana dell'*incipit* del carme di dedica

¹¹⁹⁸ Cfr. Landino, X, I, 2, 5 *fronte severa*.

¹¹⁹⁹ L'aggettivo appare nel v. 3 in riferimento alle *puellae* che si abbandonano alle *blanditiae* e ai *iocis molles* coniugali.

¹²⁰⁰ Si noti la *geminatio* di *lepidi / leves* che pone in rilievo in posizione centrale del verso i due aggettivi di maggior pregnanza connotativa.

¹²⁰¹ Ricordiamo l'etimologia di *nobilis* da *nosco*, «conosciuto», poi con restrizioni nel senso laudativo (cfr. *clarus, inclutus*) «celebre, illustre»; il senso peggiorativo è raro. «En particulier, 'de noble origine', d'où *nobiles; nobilitas; nobilito, as*», cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 445.

¹²⁰² Intertestualità rilevata da Parenti, cit., pag. 61-62.

del *liber* viene tralasciata da Pontano in questa occasione e invece ripresa nell'esordio di *Parth.* I, 5, 1-3:

Cui vestrum niveam meam columbam
donabo, o pueri? Tibine, Iuli,
num, Coeli, tibi, num tibi, Nearchē?

Nei versi 6-15 Pontano professa la sua poetica:

Legem **versiculis** dedere nostris
aetas¹²⁰³ et male sobrius magister¹²⁰⁴,
ut tantum teneras ament puellas,
ut sint virginibus nihil molesti,
ut molles, **lepidi, leves**, iocosi; 10
quos uxor canat in sinu mariti,
quos coniux legat in sinu puellae,
quos discant pueri, senes et **ipsi**,
siqui sunt pueris ineptiores,
et castos fugiunt timentque versus. 15

Il poeta dichiara che la sua legge è dettata dall'età e da un maestro *male sobrius*, una litote efficace per affermare un'indole dionisiaca del suo maestro, Antonio Beccadelli; tuttavia secondo Parenti¹²⁰⁵ emerge «un divario di impegno tematico e stilistico», dato che il Panormita in primo luogo adotta rigorosamente il distico elegiaco degli epigrammi, mentre Pontano si distingue per «lo sperimentalismo metrico»; in secondo luogo l'autore dell'*Hermaphroditus* incentra la sua opera sul tema erotico, mentre il poeta del *Parthenopeus* adotta una varietà di temi, sicché per entrambi gli aspetti attinge maggiormente dal modello catulliano. Sempre secondo Parenti¹²⁰⁶ questo distacco viene confermato anche dai vv. 6-15 del Pontano, dove egli invoca un ampio spettro di lettori, mentre il Panormita esclude dalla lettura del suo *liber* sia le matrone che le vergini (*Hermaph.* 1, 4,

¹²⁰³ Il termine allude alla giovinezza di Pontano, che all'epoca della composizione non era ancora trentenne (1455-1458).

¹²⁰⁴ Secondo Arnaldi, cit., pag. 395, il *male sobrius magister* alluderebbe al Panormita, «il cui *Hermaphroditus* era stato preso a modello dal Pontano per il *Pruritus*, una raccolta, poi ripudiata, di carmi licenziosi, di cui alcuni, castigati, confluirono negli *Amores*». Parenti, pag. 52, aggiunge: «che il carme proemiale del *Parthenopeus* sia responsivo a questo [*Hermaph.* I, 4, 4] appare dal fatto che qui stesso, al v. 4, il Panormita dichiara la soverchia propensione al vino della sua Musa: “mea permulto Musa sepulta mero est”».

¹²⁰⁵ Parenti, pag. 52.

¹²⁰⁶ *Ibidem*.

1-2: *Quaeque ades, exhortor, procul hinc, matrona, recede; / quaeque ades hinc pariter, virgo pudica, fuge*)¹²⁰⁷.

L'anafora in *incipit* di *ut*, 8-10, e di *quos*¹²⁰⁸, 11-13, segna i due passaggi argomentativi: *ut* spiega quale *lex* seguiranno i suoi versi, quello di amare soltanto le giovani fanciulle senza offendere troppo le vergini, pertanto di essere frivoli e licenziosi; *quos* chi trarrà diletto dalla lettura, ovvero sia gli sposi, sia i giovani, sia i vecchi, sia i fanciulli alquanto maldestri¹²⁰⁹, con un comparativo che ha più valore intensivo che di maggioranza, insomma tutti quelli che evitano i versi casti, *et castos fugiunt timentque versus*, 15¹²¹⁰. La sua poesia non è dunque fatta per l'universale, ma solo per quelli che possono intenderla e gustarla: «non vuol piacere agli uomini dotti ed austeri, ma piuttosto ai giovani e alle fanciulle innamorate»¹²¹¹. Con questa seconda argomentazione Pontano professa la sua vicinanza al c. 16, 5-6 di Catullo, *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est*. Inoltre segnalo che in essa, introdotta da *quos*, attraverso il parallelismo interno dei versi 11-12, viene sottolineata la reciprocità del legame coniugale, mentre nell'enumerazione del v. 13 si riscontra la sottile applicazione di uno stilema catulliano nella *geminatio* della sillaba finale del verso e di quella iniziale del verso successivo *ipsi siqui*¹²¹².

Dal v. 16 Pontano riporta l'attenzione sul *libellus* esortandolo a dirigersi *felix*¹²¹³ direttamente nel momento e nel luogo dell'amplesso dei due coniugi, sicché il poeta esprime la centralità del suo punto di vista, che non è dall'esterno della scena rappresentata ma *in medias res*¹²¹⁴:

¹²⁰⁷ Ricontriamo una simile esortazione a stare alla larga da un libro tanto pericoloso in Ov. *Ars amatoria* I 31-34: *Este procul, vittae tenues, insigne pudoris, / quaeque tegis medios, instita longa, pedes*.

¹²⁰⁸ Anafora in poliptoto che continua sempre in posizione incipitaria nel v. 20 *cuius*, 29 *qui* e 33 *quam*.

¹²⁰⁹ Cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 39: *ineptus* è il contrario di *aptus* (da *apio*), che assume il significato proprio e figurato di 'attaccato' e ha assunto anche una sfumatura laudativa di 'ben attaccato a'; *ineptus* significa «"impropre, maladroit, sot" d'ouè *ineptia*, déjà dans Plaute, usité sourtout au pluriel *ineptiae*, "sottises"».

¹²¹⁰ Si noti come la struttura chiasmica creata dall'iperbato *castos ... versus* isola al centro del verso i due verbi polisillabici portatori del messaggio centrale: chi legge la poesia di Pontano evita a priori i versi casti, non idonei a trattare l'amore.

¹²¹¹ A. Salinatti, *Studi di letteratura latina medievale e umanistica*, Padova 1972, pagg. 61-111, ivi pag. 65. E questo aspetto è comune sia a Catullo che a Pontano: non alterare in modo artificioso la propria poesia per ricevere l'approvazione di tutti. La scelta di un pubblico atto all'amore è un *topos* letterario universalmente condiviso dalla lirica amorosa.

¹²¹² Di questi versi iniziali si noti anche il poliptoto in posizione excipitaria di *puellas*, 3, *puellae*, 12, e di *pueri*, 13, *pueris*, 14, in posizione centrale di verso, così che sia ben chiaro che la giovinezza è motrice dell'eros.

¹²¹³ L'aggettivo, posto in enfasi per l'anafora in *excipit* di verso e in *incipit* di quello successivo, rimarca non solo la fortuna ma anche la prosperità, è connesso infatti in origine con la fertilità della terra, pertanto riveste nel contesto un particolare valore allusivo. Cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 224: «*fēlix*, *-īcis*: qui produit des fruits, fécond (= *ferāx*)», senso ancora conservato nell'epoca imperiale nella lingua popolare; «aussi *felix* s'est-il spécialisé au sens de "favorisé des dieux, heureux" et aussi "favorable, propice"».

¹²¹⁴ A proposito dei vv. 16-19 Parenti pag. 63-64 vede la contaminazione di Mart. V 2: *Matronae puerique uirginesque, / vobis pagina nostra dedicatur. / Tu, quem nequitiae procaciores / delectant nimius salesque nudi, / lasciuos lege quattuor libellos: / quintus cum domino liber iocatur; / quem Germanicus ore non rubenti / coram Cecropia legat*

Nunc ad te redeo, **libelle**. Felix,
i felix, pete nobilem sodalem
inter nequitias amoris omnes
ludentem in gremio suae Cicellae,
cuius lacteolo sinu tumentis 20
surgunt aureolae due **papillae**,
quas fecit **manibus** suis Cupido
maternas imitatus ipse **mammas**.
O **quid** coniuge dulcius venusta,
aut **quid** carius optimo marito, 25
quales sunt **Miniatum** et Cicella?
Sed ne te nimium morer, **libelle**,
festina **Miniatum** adire nostrum,
qui te tam facili videbit ore,
ut post millia basiationum 30
dignum te faciat sinu Cicellae.
Hanc tu malueris, **libelle**, sedem,
quam si scrinia¹²¹⁵ regis ampla dentur.

Infatti sarà sul petto di Cecilia che il libro amerà essere riposto come Pontano specifica nel v. 31: *dignum te faciat sinu Cicellae*. In questo modo il poeta delucida ulteriormente la norma prefissa al suo poetare: la materia dei suoi versi è l'amore, per questo oserà infilarsi nei luoghi dove esso si consuma per essere più fedele alla realtà rappresentata. Nei versi 20-25 Pontano descrive la nuda bellezza di Cecilia e solo in apparenza si rivolge al libro, poiché parla soprattutto al lettore e a Buonincontri¹²¹⁶. Nella descrizione del giovane e voluttuoso corpo della donna il poeta focalizza la sua attenzione soprattutto sul seno, per cui il richiamo alla bellezza di Venere diventa topico: il *lacteolus sinus*¹²¹⁷ *tumens*, il diminutivo *papilla*¹²¹⁸ associato all'aggettivo *aureola*¹²¹⁹. Pontano si

puella e Mart. XI 5, 3-7 *hic totus volo rideat libellus / et sit nequior omnibus libellis. / Qui vino madeat nec erubescat / pingui sordidus esse Cosmiano, / ludat cum pueris, amet puellas.*

¹²¹⁵ Parenti, cit., pag. 61: *scrinium* è prestito di Marziale e.g. I 2, 4 «di cui Pontano sposta tuttavia il significato da 'custodia per i rotoli di papiro' a 'scaffali di una grande libreria': *scrinia* [...] *ampla*».

¹²¹⁶ Come osserva Gaisser, cit., a pag. 223.

¹²¹⁷ Pontano ha sicuramente utilizzato *sinus* nel senso di seno, piuttosto che di grembo come dimostra il v. 19 *Ludentem in gremio suae Cicellae*, grazie all'influenza di Cat. c. 55, 11-12, vedi *infra*, e come rivela anche l'occorrenza di entrambi i termini in Pontano *Parth.* I, 5, 17-18. Per il sostantivo *gremium* si veda ThLL vol. 06.2 coll. 1665-2388 pag. 2319 : è usato in senso proprio per persone o per cose personificate e indica il piegamento del corpo e della veste tra le ginocchia e la parte inferiore del ventre soprattutto di una persona seduta, in senso lato può alludere anche all'amplesso

serve del lessico catulliano attribuito al corpo femminile attraverso originali *iuncturae* per potenziare la purezza e la giovinezza della donna. Nei versi 22-23 attraverso la *geminatio* della sillaba iniziale *manibus* / *maternas* / *mammas*, l'allitterazione delle nasali e l'iperbato di stile

e quest'ultimo significato sembra quello scelto da Pontano poiché è specificato da *ludentem*, che implica il *ludus* erotico. Pare evidente che questa *iunctura* di *ludere in gremio* sia ripresa dei carmi catulliani del *passer*, cfr. c. 2, 1-2 *Passer, deliciae meae puellae, / quicum ludere, quem in sinu tenere*, e c. 3, 8 *nec sese a gremio illius movebat*. Comunque lo stesso Catullo utilizza nei due carmi in modo sinonimico sia *sinus* che *gremium*, nel senso di 'grembo'.

¹²¹⁸ De Labriolle, cit., pag. 277, (cfr. *supra* pag. 27) fa risalire *pupula* (*pupilla*) come diminutivo di *pupa* (bambola) e afferma che Catullo impiegherebbe molti diminutivi come parole di tutti i giorni, senza attribuire loro un valore espressivo particolare. Ernout-Meillet, cit., pag. 480 fa risalire invece l'etimologia di *papilla* da *papula*, *ae* 'bouton, pustule', antico, da cui *papilla* indica 'piccolo bottone', «d'où le "sein" lui-même. [...] A cause de *papilla*, le plus probable est que *-ula* de *papula* est suffixal. Dès lors, on rapprocherait lit. *Pāpas* "mamelon du sein". Mot de type familier, sans étymologie nette». Il diminutivo ricorre spesso in Pontano: 7 volte nel *Parthenopeus*, di cui 5 volte nel primo libro (di particolar rilievo le *iuncturae* con aggettivi in I, 1, 21 *aureolae papillae* e in I, 5, 19; I, 4, 19 *papillis languidis*) e due nel secondo libro in cui il diminutivo appare in concordanza con il verbo e non in sintagma con un attributo. Sono maggiori le occorrenze negli *Hendecasyllabi*: 24, di cui 16 nel primo libro (si riportano le *iuncturae* con gli attributi più significative: I, 1, 18 *tumidas papillas* e I, 13, 70 *tumidis papillis*; I, 4, 1, 5 e 15 *candidas papillas*, 12 *nudulis papillis*; I, 16, 39 *vesculas papillas*; I, 18, 20 *lacteolas papillas*; I, 21, 4 *teneras papillas* (questa *iunctura* come la successiva di II, 9, 15 è ripresa di Catullo 61, 100-101 *a tuis teneris volet / secubare papillis*); I, 23, 7 *gemmeis papillis*; I, 30, 35 *nudis papillis*) e 8 nel secondo: II, 2, 17 *sic istas tibi suxerim papillas*, 25 *nudulis papillis*; II, 9, 15 *teneris tibi papillis*; II, 12, 3 *tuis papillis*, II, 19, 3 *niveis tibi papillis* (ancora un'occorrenza con il dativo del pronome personale nel centro della *iunctura*); II, 22, 73 *admotae ... papillae*; II, 30, 11 *niveis nitor papillis*; II, 35, 13 *senex papillas*. Bisogna evidenziare che negli *Hendecasyllabi* Pontano preferisce il diminutivo in clausola, mentre nel *Parthenopeus* si presenta anche in altre posizioni metriche, motivazione ovviamente di carattere metrico oltre che fonico. Inoltre l'occorrenza più imitativa di Catullo è la *iunctura nudulis papillis*, che ricorda il *nudantes ... papillas* del c. 66, 81 (Catullo enfatizza l'atto di nudare il seno esortando le novelle spose ad attendere dopo aver rivolto offerte votive, mentre Pontano rappresenta il nudo seno delle donne amate, per porre l'attenzione sulla seduzione del corpo femminile); poi le occorrenze pontaniane riportanti il colore della pelle, *candidas papillas* e *niveis papillis*, sembrano modellate sul *roseis papillis* di Catullo 55, 12: in questo caso mi sembra più erotica la *iunctura* catulliana che guida l'immaginazione sui capezzoli della donna, mentre Pontano evoca il seno nella sua interezza e nel suo candore.

¹²¹⁹ Per quanto riguarda le occorrenze dei termini in Catullo, l'aggettivo *lacteolus* ricorre una sola volta in c. 55, 17 *lacteolae ... puellae* (Pontano lo assocerà a *sinus* per enfatizzare soprattutto la giovinezza della donna nella sua parte più sensuale e attrattiva); il sostantivo *sinus* si ripete 7 volte in Catullo, di cui 5 in riferimento al seno femminile e una a quello maschile, inoltre l'unica *iunctura* con un aggettivo risulta *trepidante sinu*, c. 63, 43: nel c. 44, 14 *in tuum sinum fugi* il termine assume una connotazione metaforica, perché il *fundus Sabinus* di Catullo diventa il suo rifugio durante la malattia; la stessa *iunctura* ricorre in c. 37, 11 *Puella nam mi, quae meo sinu fugit*, variata in quanto al soggetto e al movimento della fuga, poiché è la donna a fuggire dal petto dell'amante, implicando pertanto un allontanamento dall'abbraccio; c. 55, 11- 12 *Nudum reduc ... / en hic in roseis latet papillis*, versi purtroppo corrotti, ma che lasciano intendere che Catullo volesse indicare il luogo, presumibilmente il petto, dove la donna tiene nascosto Camerio, l'amico che il poeta cerca invano ovunque. Tra l'altro questi versi catulliani potrebbero essere alla base dell'ispirazione di Pontano visto che desidera che il suo libro sia accolto e rimanga riposto nel seno di Cecilia. Nel c. 2, 2 *quem in sinu tenere*, il passero è accolto nel grembo di Lesbia; c. 63, 43 *trepidante eum recepit dea Pasithea sinu*, con iperbato di tipo omerico per enfatizzare il desiderio dell'amplesso; c. 61, 52-53 *tibi virgines / zonula solvunt sinus*, in cui il poeta allude alla verginità abbandonata sciogliendo la cintura che lega il grembo. Il participio presente *tumens* usato in senso aggettivale probabilmente risente dell'influenza di Mart. *Ep.* XI, 61, 11 *Nam dum tumentis mersus haeret in vulva*, che Pontano sveste dell'oscenità purificandolo nella liceità dell'amplesso coniugale. Il sostantivo *papilla* ha 4 occorrenze: c. 64, 65 *non tereit strophio lactentis vincta papillas*, nella rappresentazione di Arianna *furens*, mentre divelle sulla spiaggia le vesti a seguito della scoperta dell'abbandono. Sottolineo che Catullo per indicare il biancore come il latte del seno si serve di *lactentis*, evocativo dell'altro aggettivo *lacteolus*, privato della connotazione affettiva propria del diminutivo; c. 66, 81 *nudantes reiecta veste papillas*, un'esortazione alle vergini perché non denudino il proprio seno prima del matrimonio; c. 61, 100-101 *a tuis teneris volet / secubare papillis*, in cui Catullo richiama ai suoi doveri coniugali il marito, affinché non disprezzi l'abbraccio notturno della moglie. L'aggettivo *aureolus* ricorre 2 volte in Catullo: c. 2^b, 12 *aureolum ... malum*, in riferimento alle mele d'oro dei giardini delle Esperidi colte da Afrodite, con cui Ippomene vinse nella corsa Atalanta e la ottenne in matrimonio, mito a cui alludono i versi succitati; c. 61, 160, *aureolos pedes*, i piedi calzati d'oro della giovane sposa che varca la soglia coniugale. *Sinus, ūs* propriamente assume il significato di «piega concava o semicircolare che forma un vestiario e nel quale le madri portano i loro bambini» distinto da *gremium* e da *rūga*, «de là "giron" e "sein" (sur lequel on se réfugie, on se penche), "asile, protection"»: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 628.

omerico *maternas ... mammas*, Pontano rende abilmente la dimensione divina della sensuale bellezza di Cecilia, affermando che Cupido in persona plasmò i suoi seni imitando le materne mammelle: in effetti chi meglio del figlio di Venere, allattato al suo seno, può conoscerne a fondo la forma e la bellezza? Nello stesso tempo riveste di un pudore infantile la descrizione di una parte del corpo femminile latrice di sensualità. L'allusione a Venere riappare nell'aggettivo di neoterica memoria *venusta* in *iunctura* con *coniuge* (24), in iperbato e in posizione chiastica rispetto al corrispondente binomio *optimo marito* del verso successivo, e anch'esso allitterante. I versi 24-25 infatti presentano un forte parallelismo per l'anafora di *quid* in posizione incipitaria, preceduto in entrambi i versi da un monosillabo, nonché il comparativo neutro *dulcius / carius*¹²²⁰: la presenza della ripetizione e della comparazione di stile catulliano enfatizza il concetto cardine dell'endecasillabo, ovvero il profondo amore che lega i due coniugi esempio di bellezza e virtù, e il v. 26 porta a compimento l'interrogativa attraverso un ritmo rallentato dato dai due nomi polisillabici *Miniatus et Cicella*.

La legge che governa i versi di Pontano è il piacere, regola del carne 16, nella codificazione familiare di Marziale: *ne possint, nisi pruriant, iuvare* (Mart. I, 35, v. 11); ma la sua sfera d'azione è stata ampiamente alterata ed espansa oltre la predominante oscenità del suo antico modello (e di Pontano stesso nei carmi programmatici del *Pruritus*), in cui domina l'ostentazione fallica, verso un sensuale romanticismo eterosessuale che include anche l'amore coniugale di Buonincontri e Cecilia e in cui, invece, lo spazio è dedicato interamente al corpo femminile. L'innovazione di Pontano non solo riscrive la vecchia legge di Catullo e Marziale, ma anche rovescia le convenzioni dell'antica poesia erotica, che celebra l'amore illecito e mai il matrimonio. L'amore cantato da Catullo e dagli elegiaci si scontrava con le convenzioni sociali. Catullo tentò di applicare i valori romani del *mos maiorum* quali la *fides*, la *pietas*, l'amore come *foedus*, al suo rapporto con Lesbia, e gli elegiaci utilizzano spesso il linguaggio proprio del matrimonio per descrivere i loro legami d'amore; ma i loro tentativi hanno lo scopo di enfatizzare il conflitto di valori che per entrambi è alla radice della loro poesia e uno dei loro principali soggetti¹²²¹. Pontano ha rimosso il conflitto e, dipingendo Buonincontri e Cecilia in una scena più intima di quelle rappresentate da un qualsiasi altro innamorato elegiaco con la propria amante, egli annuncia una nuova direzione per la poesia d'amore catulliana che raggiungerà il suo culmine in Francia nel XVI secolo con Jean Salmon Macrin, il quale sarà capace di sfumare l'oscenità mescolando Catullo con Orazio, nei componimenti che dedica alla sua sposa Gelonis. Nell'analisi successiva degli altri carmi del

¹²²⁰ Cfr. per le occorrenze di *dulcius* Cat. 68, 106 *vita dulcius atque anima* e il famoso c. 99, 2 *saviolum dulci dulcius ambrosia*; per le occorrenze di *carius* l'anafora nel c. 82, 2, 3, 4 *quid carius est oculis / ... quod carius illi / est oculis...quid carius est oculis*, carne che senz'altro per il forte parallelismo e per la ripetizione anche di *quid* ha ispirato Pontano nella creazione di questi due versi; infine c. 107, 3 *nobis quoque carius auro*.

¹²²¹ Gaisser, cit., pag. 224.

Parthenopeus mostrerò che nonostante le sue innovazioni e la distanza con il modello, Pontano vede se stesso come un seguace di Catullo, non come un rivisitatore.

Il carme si chiude (vv. 27-33) con una divertente risposta sia alla richiesta di Marziale rivolta al bibliotecario di Domiziano (Mart. V, 5), sia alla dedica del Landino all'Alberti (Landino, *Xandra*, I, 13)¹²²². La libreria di Domiziano, la menzogna di Alberti dietro le spalle del re Alfonso e la scelta di Pontano sfidano i programmi letterari di Marziale e Landino. Ogni ripiano è inferiore alla casa che Pontano cerca per il suo libro, poiché solo il seno di una bellissima e desiderabile donna è adatto per il suo genere di poesia catulliana¹²²³. La congiunzione *sed* introduce l'ultima argomentazione segnando il passaggio dalla descrizione sensuale della bellezza di Cecilia all'esortazione rivolta al libro di cercarsi una sede nella casa di Buonincontri, che preferirà anche nel caso gli offrissero gli ampi scaffali della famosa e ricca biblioteca aragonese, *quam si scrinia regis ampla dentur*, 33: la sollecitazione al *libellus* è segnata dall'anafora in poliptoto del pronome personale di seconda persona e i due versi conclusivi ipotattici impreziosiscono il pregio del luogo prescelto, il seno della donna, preferibile anche ai seggi reali. Il v. 30 *ut post millia basiationum* ribadisce alla maniera catulliana il tempo dell'amore dell'amico, che concederà l'attenzione al poeta e al suo libro dopo essersi dedicato ai giochi amorosi e che per questo apprezzerà i *molles, lepidi, leves, iocosi versiculi*. Una prospettiva totalmente diversa rispetto ai *leves et placidos lepores*¹²²⁴ che approverà Alberti dedicatario della *Xandra* di Landino.

In *Parth. I, 28*, in endecasillabi faleci, indirizzato sempre a Buonincontri, Pontano chiede un'opinione sulla sua poesia e soggiunge che nel comporre i suoi versi egli ha volto l'occhio alla scuola dei *poetae novi* e al più insigne fra loro, Catullo:

Vxor̄is nitidae **beate** coniux
cunctis coniugibus **beatiorque**,
quid sentis, age, de meo libello
nobis dissere. Nunquid a Catullo
quenquam videris esse **nequioem**, 5
aut **qui plus** habeat procacitatis,
non dico tamen **elegantioem**?
Sed certe meus hic libellus unum
doctum post sequitur suum Catullum

¹²²² Si veda quanto è stato osservato *supra* a proposito di *Xandra* I, 13.

¹²²³ *Ibidem*, pagg. 223-224.

¹²²⁴ Cfr. C. Landino, *Xandra*, I, 13, 11.

et Calvum veteremque disciplinam. 10
 Non multo **minor** est novis poetis.
 Saltat **versiculis** canens **minutis**
 hoc, quod non sonuere mille ab annis
 Musarum citharae et Lyaei puellae.
Qui si evadere putidam culinam 15
 et tegmen poterit negare thynnus,
 fetentes neque vestiet siluros,
 studebit **pueris placere ineptis**,
siqui Castaliae specus liquores
 Parnasi nequedum bibere fontis; 20
 doctas sed fugiet manus virorum
 et **qui** Castalio sinu recumbunt,
 contentus, Miniate, si molestus
 non sit **vel tibi, vel tuae** Cicellae.

Si nota subito il rilievo dato a Catullo come *doctus*¹²²⁵ e al legame che lo unisce alla sua scuola: la *doctrina* implica una concezione di poesia come un lavoro di cesello, «come squisito esercizio formale» e manifesta l'intento pontaniano di «riannodare una tradizione che si era da così gran tempo spezzata». Sicché il rilievo dato all'aggettivo in posizione incipitaria sottintende il complesso significato in esso insito relativo a tutte quelle doti che concorrono «alla perfezione anche tecnico-stilistica del poeta»¹²²⁶. Pertanto, il verbo scelto da Pontano, *sequitur* e l'affermazione *Non multo minor est novis poetis*, ci sembrano, in linea con l'interpretazione di Salinati, una proclamazione di poetica catulliana. Sicché il verso 13, *Hoc, quod non sonuere mille ab annis*, qualcosa non suonato da mille anni, indicherebbe il lungo lasso di tempo in cui la poesia dei *poetae novi* è stata trascurata, fino a lui stesso, che finalmente la rinvigorisce riportandola a nuova vita¹²²⁷. Questa affermazione di Pontano, di essere secondo solo a Catullo, ricalca il famoso desiderio di Marziale: *uno sed tibi sim minor Catullo* (Mart. X, 78, v. 16). I *versiculis ... minutis* e *Catullum et Calvum veteremque disciplinam* riportano a Plinio il giovane, o piuttosto il suo amico,

¹²²⁵ La *iunctura* è presente anche in Tibullo, *El.* III, 6, 41: *sic cecinit pro te doctus, Minoi, Catullus*; in Ovidio, *Am.* III, 9, 62: *obvius huic venias hederam iuvenalia cinctus / tempora cum Calvo, docte Catulle, tuo*.

¹²²⁶ Cfr. A. Salinati, *op. cit.* pagg. 64-65.

¹²²⁷ Non ci troviamo pertanto in accordo con l'interpretazione di Gaisser, pag. 225 secondo la quale il v. 13 indicherebbe che la melodia di Pontano non sarebbe mai stata cantata prima e quindi neanche da Catullo.

il poetastro Sentio Augurino¹²²⁸. Alla fine del I secolo d.C. Augurino, amico di Plinio, volse lo sguardo a Catullo e a Calvo come «vecchi poeti», e forse sorrise al pensiero di un nuovo libretto di Catullo, appena levigato con la pietra pomice. Secondo Gaisser, Pontano vide solo una grande separazione tra lui e gli altri poeti moderni da una indifferenziata *vetus disciplina*¹²²⁹, per questo ritiene il suo libro *non multo minor ... novis poetis*. E già in questa *iunctura* troviamo l'allusione ai *poetae novi*, sicché è come se Pontano, facendosi erede della poesia di Catullo e Calvo, si proclamasse il nuovo caposcuola e quindi il nuovo Catullo del circolo di poeti «neoterici» della sua epoca. Ma ci sembra, insieme al Salinati¹²³⁰, più coerente riconoscere nei vv. 9-11 una professione di poetica catulliana, come dimostra il verbo *sequitur* e quindi la *vetus disciplina* manifesta un omaggio più che la critica del poeta moderno. Per questo motivo Pontano non si sente inferiore ai *poetae novi*, seguaci di Catullo. Tutto ciò sarebbe confermato dalla costante eredità della poesia catulliana nei versi pontaniani.

Nei versi successivi Pontano, riprendendo ancora Marziale III, 2, esprime la speranza che il suo *libellum* possa scampare a una fetida cucina (*putidam culinam*, v. 15) diventando carta arrotolata intorno al pesce (*Fetentes neque vestiet siluros*, v. 17). Un epigramma, quello di Marziale, che divenne il modello preferito per i più tardi poeti catulliani¹²³¹. E il carne chiude con un accenno programmatico a Properzio III, 3 e al suo rifiuto della poesia epica a favore di quella erotica, *siqui Castaliae specus liquores / Parnasi nequedum bibere fontis*¹²³², infatti se non sarà degno di bere alla fonte del Parnaso allora *studebit pueris placere ineptis*¹²³³, come aveva detto in *Parth.* I, 1, 14, evitando di capitare tra le mani degli uomini dotti dal ciglio troppo severo, *doctas sed fugiet manus virorum*, 21, gli stessi che temeva Landino¹²³⁴. Solo il riferimento a Properzio è allusivo, il resto invece è semplicemente parte del vocabolario poetico di Pontano, un linguaggio fortemente forgiato nell'età d'argento per la poesia catulliana. Pontano conosceva Marziale, e probabilmente Plinio, prima di conoscere Catullo, come successe quasi a tutti nel primo Rinascimento. Secondo Gaisser queste imitazioni di Marziale possono indurre a pensare che egli imitò Catullo nelle parole di Marziale e lo vide attraverso gli occhi di Marziale e secondo la

¹²²⁸ Gli endecasillabi di Sentio Augurino sono citati da Plinio il Giovane, *Ep.* IV, 27, 4: *Canto carmina versibus minutis, / his olim quibus et meus Catullus / et Calvus veteresque. Sed quid ad me? / Unus Plinius est mihi priores [...]*, versi riportati da Gaisser, pag. 225 e pag. 280, nota 37.

¹²²⁹ *Ibidem*, pag. 226.

¹²³⁰ Salinati, cit., pagg. 64-65.

¹²³¹ Cfr. Marziale, *Ep.* III, 2, 1-5 *Cuius vis fieri, libelle, munus? / Festina tibi uindicem parare, / ne nigram cito raptus in culinam / cordylas madida tegas papyro / uel turis piperisue sis cucullus*, come si è visto anche per Landino in X. I, 33, a dimostrazione che Marziale era molto conosciuto dagli umanisti come primo imitatore di Catullo, oppure non si esclude neanche che Pontano avesse in mente il Landino dato che la prima redazione di *Xandra* risale al 1443-44 mentre quella del *Parthenopeus* risale al 1458.

¹²³² Properzio, III, 3 vv. 13-14, *cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus / sic ait aurata nixus ad antra lyra*. Ho ritrovato lo stesso concetto in Landino, X. I, 29, 19 ss.

¹²³³ Il concetto è enfatizzato dall'allitterazione della *p*, anche di due parole successive.

¹²³⁴ Cfr. C. Landino, e.g. X. I, 1, 6.

prospettiva del mondo di Marziale¹²³⁵. «But his own perspective is different still— the view of a modern man looking over a gulf of a thousand years to a foreshortened past in which Catullus and Martial might almost be contemporaries»¹²³⁶. Anche se questa ipotesi è in contraddizione con il fatto che Pontano fu commentatore diretto del *liber* catulliano, come ci attesta Sannazaro, commento che purtroppo è andato perduto ma che dimostra il contatto diretto con l'opera del poeta veronese senza altri intermediari¹²³⁷. Insomma le posizioni interpretative di questi versi alla fine non sono troppo distanti tra di loro: Gaisser e Parenti¹²³⁸ riconoscono in Pontano l'orgoglio del moderno che pur imitando supera e distanzia il modello classico, mentre Salinati vede il moderno *poeta novus*, seguace della *novitas* e della *doctrina* di Catullo e compagni, facendosi portavoce di un rinnovato modo di usare quella *vetus doctrina*. In entrambi i casi l'aggettivo evoca un'antica tradizione che il poeta umbro rivitalizza.

La perifrasi invocativa iniziale esalta la felicità e fortuna di Buonincontri in quanto sposo di una tale luminosa donna attraverso l'anafora in poliptoto e la comparazione dell'aggettivo *beatus*, 1-2, e lo esorta a professare al poeta cosa pensa¹²³⁹ del suo libretto. Pontano marca la paternità dell'opera attraverso la *iunctura meo libello* in *excipit* di verso, che fa seguire dal *nobis* in *incipit* del verso successivo, passaggio dalla prima persona singolare a quella plurale del pronome personale ricorrente nella poesia catulliana. Tutta la prima parte del carme insiste sulla comparazione, *nequiozem*, 5, *plus*, 6, *elegantiozem*, 7, *minor*, 11, per enfatizzare il rapporto di subalternità artistica verso il modello, ma di non inferiorità rispetto ai contemporanei, *non multo minor est novis poetis*, concetto messo in rilievo dall'allitterazione delle nasali, ribadita nel v. 12 anche dall'aggettivo *minutis* e dalla litote. Infine l'anafora di *qui*, 6, 15, 19, in riferimento al *libellus* declina i timori relativi al percorso che esso dovrà subire, con la speranza che sia accolto dall'amico e dalla sua sposa, *si molestus / non sit vel tibi, vel tuae Cicellae*, 23-24. L'anafora in parallelismo interno enfatizza i destinatari della sua opera.

In questo carme Pontano si professa senza dubbio continuatore della poesia catulliana, sicché Catullo risulta il poeta più imitato nel *Parthenopeus sive amores* e negli *Hendecasyllabi*,

¹²³⁵ Gaisser, cit., pagg. 225-226.

¹²³⁶ Gaisser, (1993) cit., pag. 226.

¹²³⁷ Salinati, cit., pagg. 110-111 e Sannazaro, *Epigr.* I 11: *Doctus ab Elysia redeat si valle Catullus, / ingratosque trahat Lesbia sola choros; / non tam mendosi moerebit damna libelli, / gestiet officio quam, Ioviane, tuo / Ille tibi amplexus, atque oscula grata referret; / mallet et hos numeros quam meminisse suos.*

¹²³⁸ Giovanni Parenti, cit., pag. 48: in *Parth.* I 28, 12-14 «il Pontano misura con fierezza la distanza millenaria che lo separa dal suo modello Catullo [...]».

¹²³⁹ Pontano si serve del verbo *sentio* per chiedere un'opinione all'amico, per conoscere il suo sentire: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 614, *sentio* nel senso di «sentire, provare una sensazione o un sentimento». «Se dit de sens et de l'esprit; par suite "être d'un sentiment ou d'un avis" et, dans la langue juridique, "exprimer un sentiment, décider, voter"».

mentre in altre opere come la *Lepidina* si dichiara adepto della poesia virgiliana¹²⁴⁰, ulteriore dimostrazione che gli umanisti si sono fatti imitatori/emulatori della poesia classica che ha ispirato i vari generi letterari da loro adottati in stile, forme e contenuto.

Parth. I, 6, in distici elegiaci, intitolato *queritur de ingenii tenuitate*, si può annoverare tra i carmi di poetica poiché Pontano delinea la sua poesia differenziandola tra periodo giovanile, in cui i *tenuis amores* hanno influenzato la sua poesia che ne è diventata il canto, e quello senile, in cui può finalmente accedere alla fonte sacra del Parnaso e cantare la potenza della natura come grandi poeti prima di lui, quali Lucrezio. Il momento di composizione del carme è la giovinezza, motivo per cui negli ultimi versi lamenta la libertà persa (*iam*), alludendo al suo amore per Fannia, che lo vota al *servitium*.

Nei primi versi il poeta manifesta il desiderio di una *magna laus*:

Aerii montes et mollia prata nemusque
et vos carminibus flumina nota meis,
quod me tam **gracilem** voluistis ferre **poetam**,
indignor, magnae laudis amore calens.
(G. Pontano, *Parth. I 6*, 1-4)

Pontano evoca la sua terra, l'Umbria¹²⁴¹, nei suoi monti, prati, boschi e fiumi che il polisindeto accumula nell'enumerazione, volta a dimostrare che qualsiasi luogo conosce i suoi carmi, *et vos carminibus flumina nota meis*, e lo riconosce poeta, pur non meritandolo data la sua *gracilitas*¹²⁴². Sicché il Pontano con questa *iunctura* vuole implicare immediatamente la materia

¹²⁴⁰ Cfr. *Eglogae I, Lepidina cuius pompae septem*, dove «si profetizza nel Pontano il futuro continuatore della grande tradizione bucolica virgiliana», Salinari, cit., pag. 70.

¹²⁴¹ Che si tratti dell'Umbria è dichiarato da Pontano stesso nel v. 21.

¹²⁴² La *iunctura* pontaniana *gracilem poetam* trova il suo antecedente in Landino, nella cui opera l'aggettivo ricorre 6 volte con lo stesso significato: in X. I, 24, 147, *si qui rauca canit gracili nunc carmina plectro* il poeta fiorentino professa la sua *rauca vox*, non degna della fonte Castalia del Parnaso; in X. II, 4, 16-17 *Verum Scipiadae gracili tam grandia facta / ausus erat priscus ore poeta loqui* Landino si riferisce probabilmente a Lucilio, che cantò le grandi gesta degli Scipioni con *gracili ore* (vedi *infra* ThLL), in ogni caso entrambi i poeti abbracciarono un genere letterario umile; in X. II, 23, 31-32 *nimis heu gracili tam grandia proelia versu / ludo* Landino fa riferimento alla sua poesia non atta a cantare le grandi battaglie di Firenze, ma solo a cantare la sua donna, di cui spera di poter addolcire il duro cuore con il canto, 36 *gracili pectora dura lyra*; in X. III, 16, 10-11 *sed nimium gracilis rauco de pectore surgit / spiritus et primo desit mihi versus in ore* afferma che la *gracilitas* del suo spirito è troppa, sicché non gli viene il verso sulle labbra; e ancora in X. III, 19, 5-6 *Interdum nostri sic Maecenatis honores / strinximus ut gracili qui canit alta pede* si sente come colui che canta gli alti onori del suo Mecenate con un *gracili pede*. Il ThLL, vol. 06. 2 col. 1665-2388, pag. 2381 presenta l'uso di *gracilis* indicante una qualità interiore in riferimento alla voce, al suono, corrispondente al greco ἰσχυρόφωνος, a *tenuis, exilis*, opposto a *sonorus*, e con questa valenza è particolarmente diffuso nei testi sacri, inoltre quando è riferito a cose come prodotto artistico, si riscontra in relazione al genere di carmi equivalente a *tenuis, subtilis* opposto a *gravis et grandis*, e.g. Ps. Virgilio, *Aen. I, 1-2 gracili modulatus avena / carmen*, così come diverse sono le occorrenze nell'*Appendix Vergiliana*. L'aggettivo ricorre anche ad indicare l'arte retorica ed è equivalente al greco

della sua opera, il carattere amoroso della sua poesia giovanile, e lo stile ad essa connessa, quello medio, infatti non a caso fa seguire all'espressione il verbo *indignor* che afferisce non solo all'«indignarsi», ma anche etimologicamente al «non essere degno». Del resto anche lo stesso v. 4 è allusivo del fuoco d'amore: *amore calens* qui si riferisce al bruciante desiderio di una grande gloria, ma la metafora assume entrambi i significati. Questo concetto viene dimostrato dal connettivo *nam*, che rende coese le due argomentazioni e ribadisce l'allusività:

Nam mihi iam pridem **tenues** agitantur **amores**, 5
attritamque sequor vatibus ipse **viam**,
 intactos ausus necdum contingere fontes
 arduus et summi carpere montis iter
 hic, ubi pierio recubans Lucretius antro
 concinuit latio carmina digna sono, 10
 ac **rarum** sículus foecundo pectore vates
rerum naturae condidit auctor **opus**.
 (G. Pontano, *Parth.* I 6, 5-12)

Nei vv. 5-7 Pontano marca i passaggi temporali attraverso *iam pridem* per enfatizzare che i *tenues amores*¹²⁴³ non sono recenti, ma lo assillano già da tempo, sicché segue anche lui la via consumata dai vati: significativo l'uso di questa *iunctura* accresciuta attraverso un iperbato omerico, *attritamque ... viam*, che sottolinea il notevole numero di vati che percorrono la strada della fama fino a consumarla. Tuttavia, il poeta si affretta a precisare che non osa ancora bere alla fonte sacra né attraversare¹²⁴⁴ l'arduo percorso che porta alla sommità del monte Parnaso¹²⁴⁵: ancora

ἰσχυρὸν (e a *tenuis* e *subtilis*) che specifica lo stile medio, infatti tra i poeti Gellio 6, 14, 6 annovera Lucilio come *gracilis*: *M. Varro esse dicit ubertatis Pacuvium, gracilis Lucilium, mediocritatis Terentium*.

¹²⁴³ Questa *iunctura* è una novità pontaniana soprattutto perché l'aggettivo normalmente è attribuito alle vesti o al corpo. L'attribuzione all'amore è determinata dalla volontà dell'autore di enfatizzare la delicatezza e la giovinezza degli amori. E l'aggettivo potrebbe essere considerato un sinonimo di *tener*, che ricorre sempre in *iunctura* con *amores* nel v. 17 e nel v. 19 in riferimento ai versi giovanili che cantano Fannia: come teneri sono gli amori così lo sono i versi che li cantano. *Tener* acquisisce in modo più proprio la sfumatura di giovinezza, infatti è spesso associato al corpo umano, come mostrano le 9 occorrenze dell'aggettivo in Catullo: c. 35 1-2 *poetae tenero ... Caecilio*; c. 61-3-4 *teneram ... virginem*, 100 *teneris ... papillis* e 211 *teneras manus*; c. 62, 51 *tenerum ... corpus*; c. 63. 10 *quatiensque terga tauri teneris cava digitis* (dove l'allitterazione della dentale riproduce il tambullerare delle dita sul tamburo) e 88 *teneramque ... Attin*; c. 67, 21 *languidior tenera cui pendens sicula beta*; c. 69 2 *tenerum ... femur*. Nello stesso tempo il ricorso a *tenuis* potrebbe costituire un richiamo interno a *gracilem poetam*, dato che, come abbiamo riscontrato nel ThLL, *tenuis* è considerato sinonimo di *gracilis*, sicché la *iunctura* potrebbe alludere anche alla materia trattata e quindi allo stile della sua opera.

¹²⁴⁴ Significativo il fatto che Pontano utilizzi *carpere*, per indicare il passaggio verso il monte Parnaso, verbo che solitamente è usato in senso proprio per indicare lo sfogliare di un fiore o di un frutto, come nella celebre *iunctura* oraziana *carpe diem*, ma che è attestato nel senso traslato di percorrere, portare a termine una *viam*, *iter*, *spatia sim.* in particolare in Virgilio, Orazio e Ovidio, cfr. ThLL vol. 03 coll. 0001-0748 pag. 494.

¹²⁴⁵ L'accostamento di *ausus necdum* precisa purtroppo il non aver osato tanto.

due iperbati di tipo omerico, *intactos ... fontes, arduus ... iter*, per marcare il concetto espresso. Come Landino¹²⁴⁶ prima di lui, Pontano fa una professione di umiltà, pur enunciandosi tra i vati, poiché non si sente ancora degno di bere alla fonte Castalia o di attendere direttamente al luogo sacro per i poeti, il Parnaso, sede di Apollo e delle Muse. Rispetto a Landino, che apertamente pronuncia il nome del monte e dei suoi sacri abitatori, Pontano per il suo gusto innato delle perifrasi nei vv. 9-12, cominciando per *hic*, palesa la natura del monte attraverso il suo più illustre vate, Lucrezio, che raffigura sdraiato nell'antro pierio, alla maniera virgiliana di Titiro, *recubans*¹²⁴⁷, mentre canta i suoi carmi con voce latina¹²⁴⁸. Ma Pontano con sapiente arte associa a Lucrezio un altro grande cantore della natura, il siceliota Teocrito, nome che si può dedurre dalla *iunctura siculus vates*, dall'allusione implicita alle ecloghe di Virgilio nei vv. 9-10, di cui è stato ispiratore, dal *rarum opus*¹²⁴⁹ che implica l'originalità della sua opera, nonché *foecundo pectore*, la fecondità della poesia, per la vastità della sua produzione poetica. I piani tra i due poeti si sovrappongono, entrambi hanno manifestato una vena creatrice feconda nel creare un'opera originale ed entrambi hanno parlato della natura: l'unico elemento che li distingue è la lingua, che nel primo è espressa tramite la *iunctura latio sono* nel secondo dall'aggettivo *siculus*. Pontano, pertanto, celebra il monte Parnaso tramite la lode dei suoi «abitatori», adottando una tecnica retorica che sembra modellata sulla maniera del Dante della *Commedia*. Infatti, si è indotti a ripensare alla illustre schiera di poeti, filosofi ed eroi che popolano il limbo¹²⁵⁰.

Il connettivo *sed tamen*, 13, introduce un'ulteriore argomentazione volta a manifestare che le cose accadranno quando devono accadere, come dire che c'è un tempo per ogni cosa nella vita umana e sia il tempo che l'ora offrono nel momento opportuno ciò che deve capitare, infatti il tempo della gloria poetica per il poeta arriverà con la vecchiaia, mentre la giovinezza è deputata ai *teneris amoribus*. Per persuadere di quanto afferma, il poeta precisa che se qualcosa si affretta a capitare *ante diem* allora è *acerbum*, se invece capita al momento opportuno allora è *maturum*, e lo fa attraverso la posizione e il polisillabismo dei due aggettivi:

Sed tamen, ante diem quicquid properatur, **acerbum est,**
maturumque suo tempore quicquid erit;
 omnia fert aetas¹²⁵¹, et perficit omnia tempus, 15

¹²⁴⁶ Cfr. *supra* Landino X. I, 29 e II, 3.

¹²⁴⁷ Cfr. Virg. *Ecl.* I, 1.

¹²⁴⁸ Il fatto che Pontano marchi *latio sono* è motivato dall'antitesi con il *siculus vates* del v. 11 che ha voce greca.

¹²⁴⁹ L'enfasi attribuita all'opera sia di Lucrezio che di Teocrito è accresciuta dall'iperbato del nesso in *incipit* e in *excipit* di due versi successivi, nonché dalla sagace paronomasia *rarum / rerum*, che accosta pertanto l'opera alla materia (*rerum naturae*).

¹²⁵⁰ Cfr. Dante, *Commedia*, *Inferno*, canto IV, 25 ss.

¹²⁵¹ Cfr. Virg. *Ecl.* IX, 51.

nec serum quicquam tempus et hora ferunt.
prima velim **teneris** intendat **amoribus** aetas,
cantet et ad citharam nostra Camoena suam,
ac primum **teneros** miretur Fannia **versus**,
quos mea demulcens pectora dictat Amor, 20
lascivumque prius me sentiat Vmbria **vatem**,
gaudeat et nostro carmine lector amans.
Sera meis **veniet, veniet** si fama libellis,
in **pretio** cum sit nostra senecta **suo**.
(G. Pontano, *Parth.* I 6, 13-24)

I vv. 13-16 si declinano insistendo sull'indeterminazione ripetuta nell'anafora di *quicquid* e di *omnia* con lo scopo di esaltare l'incertezza del tempo, su cui l'uomo non può operare, come marcato dall'antitesi in *excipit* e in *incipit* dei due aggettivi chiave, perché portatori dell'essenza del discorso, *acerbum est / maturumque*, ciò che può accadere anzitempo e ciò che sopraggiunge al momento opportuno. Concetto che verrà ripreso e precisato negli ultimi versi del carme. I due termini creano una clausola e un inizio verso polisillabici, grazie alla sinalefe del verbo *est*, così da rappresentare attraverso il ritmo metrico il ritmo del tempo.

Dal v. 17 inizia una lunga serie di congiuntivi esortativi, *intendat*, 17, *cantet*, 18, *miretur*, 19, *dictat*, 20, *sentiat*, 21, *gaudeat*, 22, determinati dal congiuntivo desiderativo *velim*, 17, che hanno lo scopo di creare una lunga perifrasi descrittiva della fase giovanile, *prima aetas* (enfaticizzata da un iperbato di tipo omerico), e dedicata all'amore, in cui il poeta vorrebbe vedere accadere quanto si auspica: sono versi di poetica in cui il *gracilis poeta* diventa un *lascivum vatem*¹²⁵², sacralizza la sua funzione in quella di vate, associandosi alla poesia lasciva di Catullo del c. 16, poiché segue i dettami d'Amore. Tuttavia, è presente l'influenza anche della poesia vernacolare italiana, soprattutto nell'espressione *dictat Amor* si palesa la poetica stilnovistica espressa da Dante stesso nel *Purgatorio* e proprio per questa allusione potrebbe essere naturale il passaggio da poeta a vate¹²⁵³: gli stilnovisti erano sublimati dall'amore tramite la donna, mediatrice di Dio. Certo il contesto è totalmente diverso perché lascivo e non certo mistico, ma Pontano sembra attribuirsi l'alone di sacralità dello stilnovista. Anche in Landino infatti il passo dantesco aveva lasciato un'impronta emergente nei suoi versi latini:

¹²⁵² L'aggettivo in riferimento al poeta stesso si ritrova in Prop. II, 34, 87 *haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli* (verso che potrebbe essere rimasto alla mente di Pontano che si sente imitatore proprio di Catullo); Ov., *ars am.* III, 331; Mart. III, 20, 6 e VIII, 73, 5. Cfr. ThLL vol. 07. 2. 2. col. 0761-1346, pag. 986.

¹²⁵³ Cfr. l'analisi svolta a proposito di Landino X. I 29, 23, *supra*.

E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando».

(Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, XXIV, 52-54)

Il polisindeto enfatizza l'enumerazione del ruolo affidato alla giovinezza e declina la poetica dell'autore: il poeta vorrebbe che la sua prima età si dedicasse all'amore e che questo fosse cantato dalla cetra della sua Camena¹²⁵⁴, sicché come Landino prima di lui¹²⁵⁵, Pontano ribadisce l'origine italica della sua poesia, dei cui teneri versi auspica che si meravigli la donna amata, Fannia, versi dettati da Amore, mentre questi alletta il petto del poeta; e che dapprima l'Umbria lo riconosca come il suo lascivo vate; e il lettore-amante, che, amando lui stesso, può meglio comprendere l'opera del poeta, possa trarne godimento. Pontano per scandire i momenti di questa enumerazione sceglie di ripetere l'avverbio temporale *primum*, dapprima in forma di aggettivo congiunto ad *aetas*, 17, poi nella *iunctura* incipitaria del v. 19 *ac primum* e infine nella forma del comparativo *prius*, 21, tanto che quest'ultimo viene posto in enfasi di importanza grazie all'alterazione del grado. Anche il parallelismo strutturale tra *l'incipit* del v. 18, *cantet et*, e quello del v. 22, *gaudeat et*, nonché per la ripetizione di *nostra*, precisa il legame tra il poeta e il lettore, un legame sancito dal comune «intelletto d'amore». Gli ultimi due versi dell'argomentazione volgono l'attenzione alla vecchiaia, *nostra senecta*, e, quindi, al futuro, *veniet*, in anafora per marcare da una parte la lontananza di questa nel tempo, dall'altra l'ineluttabilità del suo sopraggiungere; non costituendo essa il presente del poeta ma solo un momento che egli vede lontano, dedica a questa fase della vita solo una riflessione, accentuando in posizione incipitaria l'aggettivo *sera*¹²⁵⁶, così che l'ipotesi possa essere allusiva anche del sopraggiungere della vecchiaia il più tardi possibile: «se la fama giungerà per i miei libretti, giungerà tardi, quando la vecchiaia abbia loro attribuito un valore». Ecco che si comprende il senso di questa fama: Pontano sa che l'Umbria lo considera ora un vate lascivo, per la materia dei suoi carmi, definiti infatti *libelli*, dovuti alla sua giovane età e quindi per questo giustificabili. Ma quando sarà vecchio allora la vecchiaia gli conferirà maggior valore. Ritengo che questa considerazione si possa analizzare sotto due aspetti: da una parte potrebbe indicare che ciò che ha composto in gioventù sarà considerato un'opera dettata da quella età e per questo la fama

¹²⁵⁴ Notiamo che il concetto è marcato dall'allitterazione della *c* e dal chiasmo: *ad citharam nostra Camoena suam*.

¹²⁵⁵ Cfr. X. I, 16, 1-2 dove la sua Camena cantava *lasciva carmina*.

¹²⁵⁶ Aggettivo in anafora e in poliptoto rispetto al v. 16, per richiamare l'aspetto temporale e precisarlo.

sarà vera, seppure tarda, dall'altra che comporrà una materia più consona, più elevata, pertanto meritevole di fama, come esplica nei versi successivi¹²⁵⁷.

Dal v. 25 al 54, infatti, Pontano sviluppa una lunga argomentazione alla maniera lucreziana o senecana¹²⁵⁸ per enunciare gli studi a cui si potrà dedicare durante la vecchiaia, quando pronò potrà abbeverarsi alla sacra fonte Castalia:

Tunc ego **castalias** (vivam modo) pronus **ad undas** 25
perfundam sancto labra liquore senex,
quatuor et referam digesta elementa figuris,
primum ignis, **post** hunc aeris esse **locum**,
terra sit ut media mundi regione **locata**
nixa suis opibus, pondere tuta suo, 30
intervalla tenens distantia partibus aequae
bruta quidem et **solido sorte** recepta **loco**,
quam pater oceanus spumantibus abluit undis
amplectens, medio dissociatque freto;
sint duo praeterea, quorum sullimis ab Arcto, 35
imus ab opposito dicitur **axe polus**;
hos circum immensi volvatur machina mundi,
nec tamen **impositum** sentiat **axis honus**;
denique gignendis quatenus sint semina rebus,
unde suos ortus edita quaeque trahant, 40
unde pavor cervis, rabies atque ira leonum,
raucaque cur cornix¹²⁵⁹, et bene cantet olor;
quid calidi fontes himbri, **quid** noctibus Ammon
ferveat et medio frigeat usque die;
quem dederit rebus finem natura creandis, 45
centauri nunquid, Scylla vel esse queant,
cur non luna suo, sed fratris luceat igni,

¹²⁵⁷ Questo tema del resto si può vedere come aspetto comune nelle poetiche degli umanisti, poiché si è visto che le opere giovanili danno spazio a maggiore lascivia e sperimentazione, urtando anche contro la tradizione letteraria, mentre deputano la vecchiaia per conseguire fama. Esempio eclatante a questo proposito nella letteratura vernacolare è rappresentato da Petrarca.

¹²⁵⁸ Ci viene in mente soprattutto il Seneca del *De brevitate vitae*, 19, che descrive come il *sapiens* raggiunge l'*alta quies* attraverso la contemplazione dell'universo e delle leggi che lo regolano, senza dimenticare il passo, che senza dubbio ha maggiormente influenzato Landino, per le frequenze intertestualità virgiliane, delle *Georgiche* II 475 ss.

¹²⁵⁹ Cfr. C. Landino, *Xandra*, I, 27, 4 *garrula cornix?*.

quid vehat et Procyon, **quid** vehat ortus Equi.
 Felices animae fatis melioribus usae¹²⁶⁰,
 cura quibus primis talia nosse fuit; 50
non illis studium gemmae, **non** dira cupido,
 divitis aut auri pernicioza sitis,
 sed superum casto rimabant pectore templum;
 quis superis nunc est vita beata **locis**.

Da questi versi si comprende il motivo per cui Pontano ha citato Lucrezio nel v. 9, come prediletto abitatore del Parnaso, dato che Pontano si abbandona a perifrasi cosmologiche che volgono l'attenzione ai quattro elementi costitutivi la vita e all'origine del mondo e della vita sulla terra, a *quem dederit rebus finem natura creandis*¹²⁶¹, 45. Le anime che si dedicano a questi *fatis melioribus* sono *felices* poiché si dedicano a conoscere questi primi fenomeni, *cura quibus primis talia nosse fuit*, 50. Pertanto non si preoccupano delle ricchezze (nei vv. 51-52 infatti si coglie molto della critica senecana del *De brevitae vitae* alle vane preoccupazioni degli *occupati*), ma indagano con *casto pectore* il *superum templum*, infatti la vita beata è proprio nei *superis locis*¹²⁶². Moltissime sono le simmetrie interne che Pontano sviluppa per focalizzare l'attenzione sulle parole chiave, latrici del significato pregnante di questi versi: insiste sul *locus* in poliptoto¹²⁶³ proprio per accentuare la differenza tra le cose umane e quelle divine, di cui si compone il canto del poeta nei due diversi momenti della sua vita, ovvero la giovinezza per le cose umane e la vecchiaia per le cose divine.

Il v. 25 *castalias ad undas* richiama il v. 7 *intactos fontes*, di cui specifica il nome (fonte Castalia), alla quale ora, da *senex*, può attingere; insiste ancora sul futuro *perfundam... referam* come aveva fatto al v. 23 con *veniet*, proprio per rimarcare la stessa dimensione temporale; inoltre, diversi sono gli espedienti retorici, volti a precisare il contenuto: l'anafora di *mundi* in climax al v. 29 e 37 *immensi mundi*, in più in iperbato e allitterante per enfatizzare la grandezza del mondo; i chiasmi al v. 32, 36, 39, 49, 53; il parallelismo in clausola dei vv. 36 *axe polus* e 38 *axis honus*, con poliptoto del sostantivo *axis* e *variatio* tale da creare assonanza che forma una sorta di rima baciata di *polus / honus*; inoltre simmetrici sono i due verbi *dicitur / sentiat* e in iperbato i due aggettivi

¹²⁶⁰ Non poteva mancare il μακαρισμός, che ci evoca ancora i versi delle *Georgiche* II, 490 ss.

¹²⁶¹ Il verso sembra riecheggiare il celebre carme di Orazio, I, 11, 1-2 *Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi / finem di dederint*. Inoltre, a questa interrogativa segue una perifrasi mitologica di tre versi che impreziosisce il tono innalzandolo a una dimensione epica ed elegiaca.

¹²⁶² L'anafora in poliptoto dell'aggettivo *superus* enfatizza proprio la scelta prediletta della dimensione divina per il canto del poeta, per cui la vita diventa beata.

¹²⁶³ Cfr. *locum*, 28, *locata*, 29, *loco*, 32, (notiamo nel verso anche la *geminatio* di *solido sorte* che enfatizza il concetto racchiuso nel chiasmo), *locis*, 54.

imus (più enfatico poiché di tipo omerico) e *impositum*; l'indeterminazione marca ogni cosa che nasce e cresce: *quaenam*, 39, *quaeque*, 40, *numquid*, 46; l'anafora di *unde* accentua il luogo dove i semi nascono, e quella di *quid* insieme a *cur* pone in rilievo l'interrogazione, quindi l'indagine delle cose divine e di *non*, al contrario, il rifiuto delle debolezze umane, marcato attraverso l'enumerazione enfatica; un significativo richiamo interno è il *sancto pectore*, che evoca il *foecundo pectore* di Teocrito del v. 11 (*siculus foecundo pectore vates*), in contrasto con i *mea pectora* del poeta distratto dall'Amore; si noti in particolare l'effetto fonico determinato dall'allitterazione della fricativa nel v. 44 (*ferveat / frigeat*) che amplifica l'ossimoro.

I versi conclusivi, 55-58, introdotti da *at* segnano il passaggio argomentativo all'ultima riflessione che riprende a cornice quella sviluppata nel v. 5 e ss.:

At mihi **servitium** et **tristis** iam **vita** paratur, 55
 illaque **libertas** pristina **surripitur**,
immatura meae nec parcunt **fata** iuventae.
Ne peream, tu me, Fannia cara, iuva.

La vita che si offre al poeta ora non è *beata* ma *tristis*, volta al *servitium* (aggiungeremmo *amoris*), che gli toglie l'antica *libertas*: questi versi sono maggiormente catulliani nel lessico, per il lamento della condizione di dolore in cui versa il poeta attraverso il poliptoto del pronome personale o dell'aggettivo possessivo, in antitesi con quello di seconda persona rivolto alla donna amata, *tu me*, per il verbo *surripitur* che rispetto al c. 99 di Catullo in questo caso non ruba un bacio ma la libertà; il v. 57 presenta un intreccio lessicale volto ad enfatizzare il suo destino di morte pur in giovane età, *immatura fata*, ripresa del concetto espresso al v. 14 *maturum*, e potenziato dal *ne peream*, già presente in *Parth.* 21, 4, eco del catulliano *me dispeream*, del c. 92, 2.

Il carme I, 6 così si mostra come una aperta professione di poetica, la quale manifesta sotto diversi punti di vista l'imitazione di Catullo, ma anche l'eredità di Marziale, dei poeti elegiaci e della letteratura in vernacolo italiana sulla poesia di Pontano.

In *Parth.* I, 8, in endecasillabi faleci, l'invocazione alle Muse diventa un espediente per chiedere la protezione delle ninfe sulla sua opera dai denti del volgo maligno, *vulgi avertite dentibus maligni*, 6¹²⁶⁴, e per professare la sua elezione a sacro poeta, poiché è *socium choris et antris* e canta metri saffici, motivo per cui esorta le Muse a coronarlo d'alloro e a cospargerlo delle sante acque della fonte Castalia:

¹²⁶⁴ Riferimento alla difficoltà di essere apprezzati dal volgo e all'ostilità ricevuta da un'opera *sui generis*, motivo che abbiamo visto essere molto frequente in Landino. L'immagine è oraziana: *Carm.* IV, 3, 16 *dente minus mordeor invido*.

Et me castaliae liquore lymphae
sparsum cingite laureis corollis
cantantem modo sapphicus labellis.

(*Parth.* I, 8, 7-9)

Ritengo che sia significativo il fatto che Pontano si proclami cantore di Saffo, esternando il concetto attraverso la *iunctura Sapphicus labellis*, che impiega un diminutivo catulliano, sicché è come se dichiarasse che il tramite della lirica greca è Catullo e a sua volta egli stesso ne segue le orme. Il verso diventa solenne per il rallentamento del ritmo dovuto alle parole plurisillabiche¹²⁶⁵, nonché creando una consonanza in clausola con il verso precedente. L'orgoglio di Pontano è molto vicino a Catullo o all'Orazio del carne III, 30 e molto lontano dalla preoccupazione del Landino che vedeva il suo libro *claudus* e il *sonus exiguus*.

In questo carne traspare anche Marziale, per l'analogo impiego di un testo, enunciativo di un altro, quando il poeta ispano manda dietro all'epigramma VI, 64, in 32 esametri, tre distici, VI, 65, in cui risponde alle obiezioni di Tucca riguardo all'inusitato metro del carne precedente¹²⁶⁶.

Il tema viene delucidato e specificato ulteriormente in *Parth.* I, 17, rivolto a Bacco¹²⁶⁷:

Nunc hederis sertisque novos innecte corymbos,
nunc tua circumdent tempora, Bacche, rosae,
nunc viridis flavas suspendat pampinus uvas,
ingeminetque novas ebria mensa dapes;
nam **mea**, Parnasi rediens e collibus, **audet** 5
ludere romanis Calliopea modis,
inque choro iuvenum, molli saltante puella,
sopitos longo tempore ferre sales,
aoniumque movet circum tua pocula plectrum:
«Euohe, Bacche, canens, ad tua festa veni». 10
Tu quoque nobiles pretium iam, laure, poetis,
laure, tuum nobis porrige fronde decus;

¹²⁶⁵ In merito al plurisillabismo, in particolare in clausola, rimando a Cutt, cit., *supra* pag. 26 ss.

¹²⁶⁶ Richiamo intertestuale appuntato da G. Parenti, cit., pag. 53.

¹²⁶⁷ Non sono rari in Pontano i riferimenti ai poeti elegiaci, infatti possiamo riscontrare a proposito dell'invocazione a Bacco l'eco di Properzio III 17.

et mea phoebeis ormentur tempora sertis,

ut merear nomen vatis habere novi.

Stultus ego, fieri credam qui fronde poetam: 15

non laurus vatem, sed sua Musa facit.

L'*incipit* del carme (vv. 1-4) celebra l'arrivo di Bacco nella sua consueta rappresentazione attraverso i simboli che contraddistinguono la sua divinità: corone intrecciate di uva, pampini, banchetti traboccanti, arrivo incalzante e improvviso espresso dall'anafora del monosillabo *nunc*, 1, 2, 3. Il successivo *nam* introduce il passaggio argomentativo alla musa del poeta, Calliope, che canterà alla sua mensa, annunciando la sua comparsa: «*Euohe, Bacche, canens, ad tua festa veni*», 10. Sembra che il poeta illustri al dio chi lo ispirerà alla sua mensa, la musa della poesia epica, ispiratrice della poesia più amata e celebrata nell'antica Roma. Pontano dichiara che la sua musa osa cantare con metri romani, attraverso un lira aonia¹²⁶⁸, un canto che è un *ludus*, di catulliana memoria, così come i *sales* che con la sua poesia ha finalmente riportato, assopiti da lungo tempo, *sopitos longo tempore ferre sales*, 8. Come in *Parth.* I, 18, 1-2, il poeta dichiara di aver poetato già abbastanza, sdraiato sotto la molle ombra, come Titiro della prima bucolica virgiliana, e ribadisce di aver offerto i suoi scritti al coro delle muse, sicché l'intertestualità manifesta la poetica stessa:

Iam satis est molli residem **luisse** sub umbra,

nostraque nympharum scripta **tulisse** choris¹²⁶⁹;

(*Parth.* I, 18, 1-2)

Perciò in *Parth.* I, 17 il poeta annuncia di seguire una poetica catulliana, poiché impregnata di un tono dionisiaco, data la celebrazione della festa bacchica, e soprattutto innovativa per la sua epoca, aggiungerei nuova proprio per questo tono, *ut merear nomen vatis habere novi* (14): la *iunctura vatis novi* professa inequivocabilmente il prosiegua sul cammino del suo maestro, Catullo, *poeta novus*, a cui Pontano aggiunge una sfumatura di sacralità sostituendo il termine 'poeta' con «vate». L'originalità della prospettiva si esprime nella parte conclusiva del carme, laddove Pontano afferma che non sarà l'alloro¹²⁷⁰ a consacrarlo poeta, ma la musa stessa, sicché è come se dicesse che non serve un riconoscimento ufficiale da parte degli uomini quando è presente una

¹²⁶⁸ Come ho illustrato *supra* la *iunctura* indica che lo strumento è quello delle Muse.

¹²⁶⁹ L'omoteleuto *luisse / tulisse*, nonché l'allitterazione della *s*, pone in risalto la poetica dell'autore: un canto come un *ludus* ispirato dalle muse.

¹²⁷⁰ Sottolineo che l'anafora di *laure*, 11, 12, segna il passaggio argomentativo ad una ulteriore invocazione, così come il v. 13 sposta l'attenzione sul poeta stesso. Sicché il componimento si rivolge inizialmente a Bacco, poi all'alloro e infine a se stesso, tripartendo l'argomentazione.

consacrazione divina: il poeta è un vate in quanto riconosciuto dalla divinità stessa, perché ispirato già dalle muse, non perché incoronato dall'alloro (*non laurus vatem, sed sua Musa facit*, v. 16).

Parth. I, 18¹²⁷¹, in distici elegiaci, chiama in causa un conterraneo del poeta, Properzio, nato presso Perugia, come aveva già dichiarato nell'elegia conclusiva del primo libro: *proxima supposito [Perusiae] contingens Umbria campo / me genuit terris fertilis uberibus* (I, 22, 9-10). *Parth. I 18* è una *recusatio*, il genere trattato da Properzio stesso nell'elegia III 3.

Il carme si declina in una articolata struttura argomentativa, infatti la parte iniziale sembra enunciare l'intento di Pontano di abbandonare la poesia d'amore in cui si è dilungato già abbastanza in passato (1-2), per dedicarsi a una materia più epica, grandi gesta di grandi eroi e città, e quindi più degna di fama¹²⁷², mentre invece nella conclusione del componimento viene presentata la vera poetica (65 ss):

Nunc iuvat et fortis troiana in proelia fratres¹²⁷³,
Dardanosque iterum **ducere** in arma **duces**,
nunc iuvat et multa foedatum caede Patroclon 5
hectorea raptum commemorare manu,
(*Parth. I, 18, 3-6*)

L'anafora in parallelismo in posizione incipitaria della *iunctura nunc iuvat* unitamente alla figura etimologica *ducere duces*¹²⁷⁴ del v. 4 enfatizzano il nuovo soggetto a cui vuole dedicarsi Pontano, poiché soltanto in queste grandi gesta bisogna ricercare la gloria poetica e vedere pertanto il proprio capo cinto d'alloro:

Scilicet **in magnis quaerenda est gloria rebus**,
hinc veniant capiti laureaserta meo;
(*Parth. I, 18, 13-14*)

¹²⁷¹ Questo carme manca nell'Ald. 1505.

¹²⁷² Come aveva proclamato prima di lui Landino in *X. II 23*, seguendo il modello virgiliano della IV bucolica.

¹²⁷³ L'iperbato allitterante allude agli Atridi, Menelao e Agamennone, figure di primo piano nell'*Iliade* di Omero.

¹²⁷⁴ Ancora un iperbato fortemente allitterante, *Dardanos ... ducere ... duces* per indicare Ettore e gli altri condottieri dei Troiani, detti Dardanii dal loro mitico progenitore. I versi 5-6 richiamano l'uccisione di Patroclo per mano di Ettore, narrata nel libro XVI dell'*Iliade*: cfr. in particolare il v. 785 τρίς δ'έννεα φῶτας ἔπεφεν.

Il poeta si augura con tono ironico di poter tentare anche la tromba epica, l'unica foriera di rendere immortali le gesta compiute per i posteri, presso i quali in questo modo conseguirà quella fama che è ormai assicurata a Properzio. Parenti riconosce nella *iunctura non humili monte* il v. 9 dell'elegia I, 22 di Properzio, *supposito campo*, inoltre properziano è anche «il motivo dell'immortalità che dal poeta si irraggia sulla patria»¹²⁷⁹.

L'allusione a Properzio è funzionale a dimostrare gli illustri natali e a far risalire al volere divino la sua elezione a poeta, infatti è stato prescelto dalla cerulea ninfa¹²⁸⁰ che gli ha donato la lira di Delio¹²⁸¹:

Tu mea cura, puer, tu meus ardor eris;
hanc tibi nos dabimus, ne sis modo durus amanti, 35
quam dederat nobis Delius ante lyram.
(*Parth.* I, 18, 34-36)

Significativo il riferimento in questi versi alla durezza dell'amante verso l'amata piuttosto che il contrario, *topos* letterario più frequente anche nella poesia di Pontano; del resto questa esortazione della ninfa potrebbe implicare che il poeta non deve punire troppo severamente la ritrosia della donna.

Segue questa elezione lo smarrimento del poeta, colto da un subitaneo *horror*, e il rito purificatorio attraverso l'abluzione nelle acque sacre che lo renderà degno di cantare il divino canto delle muse¹²⁸²: al cospetto di un ampio concilio divino avviene tale rito Libero¹²⁸³, Amore¹²⁸⁴, Bacco, i satiri, le ninfe Napee¹²⁸⁵, Sileno e al suo lato destro Priapo. È netta la filiazione con le

¹²⁷⁹ Parenti, cit., pag. 54: Prop. IV, 1, 61-66: *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona: / mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua, / ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris, / Vmbria Romani patria Callimachi! / scandentis quisquis cernit de uallibus arces, / ingenio muros aestimet ille meo!*.

¹²⁸⁰ *Irrigui coerulea nympha loci*, 30, probabilmente si riferisce a una Naiade in senso generale, più che a una precisa divinità, data la precisazione relativa alla fonte muscosa, *antra muscosi fontis*, 31, a meno che non voglia alludere ad Artemide, signora di tutte le ninfe.

¹²⁸¹ Delio è epiteto di Apollo, derivante dall'isola di Delo, dove il dio e la sorella Artemide sono nati. La solennità dell'atto è marcata dall'anafora in poliptoto del verbo *do*: *dabimus / dederat*.

¹²⁸² Questi versi evocano i frequenti riti purificatori a cui si sottopone Dante nella sua *Commedia* per essere degno di raggiungere il Paradiso e quindi il cospetto di Dio, nonché ovviamente quelli di Enea nel sesto libro dell'*Eneide* virgiliana.

¹²⁸³ Libero era il dio italico della fecondità, del vino e dei vizi, a cui gli italici si dedicarono con nuovi culti dopo la soppressione da parte del senato dei culti di Bacco nel 186 a.C. Ma è soprattutto un epiteto per Bacco, come in questo caso.

¹²⁸⁴ Pontano ha adottato un composto inconsueto per determinare l'influenza «malsana» di Amore sugli uomini: *malesanus Amor*, termine che nella sua poesia ricorre 5 volte.

¹²⁸⁵ Le Napee sono le ninfe delle valli e dei prati.

divinità dionisiache e pertanto chiara la «benedizione» data alla sua poesia affinché canti l'amore, la *iucunda voluptas*, il *lusus* e le *deliciae*, 55-56¹²⁸⁶.

Ecco allora che questa argomentazione prelude alla affermazione da parte di Pontano della vera natura della sua poesia confutante di conseguenza l'affermazione incipitaria secondo la quale al poeta giovava ora dedicarsi al canto epico:

Sed te dum Phrygiae deterrent classica pugnae,¹²⁸⁷ 65
ad veteres lusus, o mea Musa, redis.
Nunquid dura nimis tibi martia castra videntur,
otia quae semper deliciasque colis?
Scilicet in nobis est consuetudo magistra;
haec studia, haec artes ingeniosa facit. 70
Quod si consuesces paulum sudare sub armis,
mox tibi fidenti martius ardor erit.
(G. Pontano, *Parth.* I, 18, 65-72)

La sua musa ritornerà ai suoi antichi canti, *veteres lusus*, ovvero alla poesia erotica, poiché sembrano troppo aspre le battaglie a chi sempre si dedica all'*otium* e alle *deliciae*, e ciò che di Marte sentirà l'influenza sarà l'ardore d'amore, di cui il poeta si farà cantore tramite l'ispirazione della sua ninfa, *mox tibi fidenti martius ardor erit* (v. 72). La metafora del v. 72 richiama il *topos* della *militia amoris* e quindi delucida nella chiusa del componimento il ritorno ai *veteres lusus* topici della poesia erotica.

Ho mostrato, pertanto, che tutto il carne sembra un omaggio al suo illustre conterraneo Propertio per i frequenti richiami intertestuali, anche se manifesta il ricorso ad alcuni stilemi e termini catulliani, attraverso i quali Pontano allude alla propria poetica esplicitata dalle divinità mitologiche che ne difendono l'erotismo e l'eccesso, dipingendo in questo modo un quadretto di fattezze idilliche. Lontana, pertanto, dall'oscenità e dall'irruenza del c. 16 di Catullo, seppure vicino al suo *ludus* e alle sue *deliciae*.

¹²⁸⁶ Il discorso di Pan pone in enfasi la celebrazione di Bacco attraverso l'anafora in *incipit* di *Primus*, 49, 51, 53, e di *Bacche*, 57 bis, 58, nonché i versi 55-56 specificano gli effetti che il dio arreca per mezzo di una simmetria strutturale: anafora di *per te*, variato in *sine te*, aggettivo e sostantivo *blanda venus* e *iucunda voluptas* variato con due sostantivi *lusus deliciaeque*. Notiamo anche i vv. 63-64 *Ridet turba frequens, imprimis ridet et ipse / Euhius*, dove l'anafora in posizione incipitaria ed excipitaria del verbo *ridet* enfatizza il clima canzonatorio di Bacco (evocato tramite il suo epiteto *Euhius*, derivato dal grido di gioia: Εὐαί = evòè) e della folla astante.

¹²⁸⁷ In questo verso Pontano allude alla guerra di Troia e quindi metaforicamente alla poesia epica.

3.3. 1.b. I carmi agli amici

In *Parth. I 27*, in endecasillabi faleci, Pontano si rivolge ad Antonio Panormita, con una venerazione da allievo verso il maestro¹²⁸⁸, che eccelle in eleganza ed arguzia, e il tono riecheggia il dialogo neoterico del Catullo del c. 43 o 50, ma anche la famosa *invitatio ad cenam* del c. 13:

Antoni, **decus elegantiarum**
atque idem pater omnium **leporum**,
unus te rogat e tuis amicis,
cras ad se venias ferasque tecum
quantuncunque potes **facetiarum**, 5
et quicquid fuerit domi **iocorum**;
nam tantum tibi risus apparavit,
quantum Democrito diebus octo
profundi satis et super fuisset;
quod tecum patulo cupit palato 10
perridere suapte risione,
condita **levitate ineptisque**.

Pontano per evidenziare la brillantezza di spirito e il riso che rende Panormita un amico da invitare in qualsiasi occasione così da rendere divertenti i momenti trascorsi in compagnia, si rivolge a lui in terza persona definendosi *unus ... e tuis amicis* (v. 3) esortandolo a recarsi a casa sua e a portare con sé le sue *facetiae*, i suoi *ioci*¹²⁸⁹ perché desidera ridere con lui per le sue parole condite di leggerezza e frivolezze, *condita levitate ineptisque*: con l'iperbole finale attraverso la figura etimologica *perridere / risione* enfatizza la natura del poeta nonché della sua opera, dotata di ogni *lepos*¹²⁹⁰ sicché il riso diventa incontenibile. L'espressione *pater omnium leporum* è evocativa della catulliana *pater esuritionum*, c. 21,1, anche se non ne riporta la carica parodica. La similitudine con Democrito —filosofo atomista greco del V-IV secolo a.C. soprannominato Γελασῖνος per la sua abitudine di ridere sulla stolideità umana— si configura come un'antonomasia per la fama che il filosofo aveva nel mondo latino: cfr. Orazio, *Epist.* II, 1, 194 e Giovenale, *Sat.* X

¹²⁸⁸ Il Pontano, come abbiamo evidenziato *supra* fu un protetto del Panormita, da lui fu introdotto nella corte aragonese e una profonda amicizia lo legò a lui e alla sua seconda moglie Laura Arcelli; gli dedicò anche il *De tumulis*, I, 20, la raccolta e l'inno I del *De laudibus divinis* e ne lasciò un ritratto pieno di rimpianto nell'*Antonius*: cfr. Arnaldi, cit., pag. 417.

¹²⁸⁹ I versi 5-6 sembrano riecheggiare il c. 1, 8-9 di Catullo. A proposito del lessico neoterico *urbanus*, che Pontano accumula nel componimento si veda *supra*.

¹²⁹⁰ Per quanto riguarda *lepos* Arnaldi, cit., pag. 417, afferma che «il senso dell'umorismo era molto vivo nella civiltà spregiudicata e intelligente dell'Umanesimo e il Pontano stesso ne profuse a piene mani nei dialoghi e se ne occupò teoricamente nel *De sermone*».

33, *perpetuo risu pulmonem agitare solebat*. Chissà che la comparazione con Democrito non alluda anche alla visione materialistica, epicurea, del Panormita.

Il carne è ricco di intertestualità catulliana sia in termini lessicali che stilistici: *decus elegantiarum*, v. 1 (*decus innuptarum*, Cat. 64, 78), oltre all'innegabile ripresa del c. 21, 1 (*Aureli, pater esuritionum*), dato lo stesso *incipit* di Pontano (*Antoni, decus elegantiarum / atque idem pater omnium leporum*) con il vocativo del destinatario e l'apposizione con il genitivo plurale polisillabico in clausola: ritengo che il poeta umbro abbia emulato Catullo nell'evocazione di una celebre *iunctura* di carattere sarcastico, *pater esuritionum*, che ha arricchito traslandola in un contesto neoterico di *elegantia* e *lepos*, al punto da duplicare l'apposizione appunto aggiungendo l'espressione *decus elegantiarum* (che ha sortito l'effetto di rendere solenne la clausola dei due versi successivi grazie al rallentamento del ritmo determinato dalla lunghezza dei genitivi). L'obiettivo potrebbe essere stato quello di marcare l'ironia sottesa alla citazione indiretta del modello, poiché il carne vuole insistere sul divertimento prodotto dall'incontro tra amici; *unus e tuis amicis*, v. 3 (*omnibus e meis amicis*, c. 9, 1); *satis et super*, v. 9 (*satis superque*, c. 7, 2 e 10). Dal punto di vista stilistico Pontano adotta l'indeterminazione unita al genitivo partitivo nel v. 5: *Quantuncumque ... facetiarum*, 6: *quicquid ... iocorum* e 7: *tantum ... risus*, che creano inoltre una clausola plurisillabica volta ad enfatizzare le facezie e i giochi verbali di cui è ricca la conversazione di Panormita; la paronomasia con *geminatio* sillabica della *iunctura patulo palato*, geniale creazione pontaniana, espressione di una sapiente *aemulatio* catulliana; la clausola polisillabica con coppia lessicale unita dalla congiunzione *-que*: *levitate ineptisque* (12); l'anafora in poliptoto del pronome personale di seconda persona al fine di marcare l'esortazione all'amico e maestro: *te* (3), *tecum* (4 e 10), *tibi* (7). Si noti, infine, che il lessico *urbanus* neoterico riceve maggiore enfasi dalla posizione in clausola, che diventa polisillabica e pertanto più rilevante.

Con questo carne Pontano sembra inserire se stesso e Panormita nella schiera degli eredi dei poeti neoterici, in quanto la loro opera è condita di tutte le novità che Catullo e i suoi *sodales* hanno introdotto nella poesia del I secolo a.C. Infatti non casualmente dedica un carne all'amico e maestro alla maniera catulliana, imitandone stilemi e adottando le stesse scelte lessicali.

I carmi I, 26 e I, 34, in endecasillabi faleci, sono rivolti a due amici, rispettivamente Compatri e Giulio Forti, due *sodales*, perciò partecipi del nuovo programma culturale letterario e in entrambi è citata Talia, la musa della commedia. Nel primo libro Pontano cita due muse, Calliope, *Parth.* I, 17, 7, e Talia: entrambe in componimenti in cui esprime la sua linea poetica. *Parth.* I, 26 nasconde il vero messaggio creando un carne di baci sul modello dei cc. 5 e 7 di Catullo, tutto ciò però sembra voluto poiché nell'imitare Catullo mostra la propria linea poetica.

Parth. I, 26 riecheggia tanti carmi di Catullo: i carmi 5 e 7 dei baci; l'8 nell'espressione del v. 5 *amata nobis quantum amabitur nulla* e rievocata anche nel c. 87 e il c. 14, 1 nell'espressione *ni te plus oculis meis amarem*, il c. 72 per l'uso del verbo *diligo*. Per enfatizzare la dedizione che Pontano volge all'amico, espressione di un sodalizio letterario, si serve del lessico amoroso e degli stilemi catulliani quali in particolare l'indeterminazione¹²⁹¹ e la comparazione¹²⁹². Dato il profondo legame tra i due poeti, Pontano esorta la musa Thalia a baciare Compatri innumerevoli volte. Questo bacio ha tutto l'afflato della benedizione divina di fronte alle doti poetiche espresse nei versi 4-5; inoltre i versi 3 e 9 rimandano chiaramente anche al c. 3, 5 di Catullo (*quem plus illa oculis suis amabat*): sicché Pontano per affermare l'amicizia verso Compatri riprende le espressioni catulliane iperboliche per manifestare amore e amicizia, che costellano il *liber*, e sapientemente evoca nella mente del lettore i celebri temi catulliani del bacio e del *passer*:

Sexcentas, age, basiationes
da nostro, mea, Compatri, Thalia,
quem nos plus oculis amamus **unum**.
Nanque est dulcior attico liquore,
et **quem sicaniae tulere cannae,** 5
ac nostris prope carior medullis;
quando non **alius** sodalis **unquam**
dilexit magis **unicum** sodalem,
quam nos ipse amat, atque amamus ipsum.
Si non sunt satis hae osculationes 10
fac sint **mille ducenties ducentae**.

Il poeta ripete il pronome personale di prima persona singolare e plurale nelle sue forme pronominali e aggettivali per accrescere l'idea del possesso, proprio degli amanti: *nostro / mea*, 2, *nos*, 3, *nostris ... medullis* (in iperbato e omoteleuto)¹²⁹³, 6, *nos*, 9 e aggiunge l'anafora in poliptoto del verbo *amare*, *amamus*, 3, *amat / amamus*, 9 e di *sodalis*, 7, *sodalem*, 8. Il verso 9 presenta un chiasmo attraverso l'anafora in poliptoto di *ipse* e di *amo*: *ipse amat, ... amamus ipsum*, efficace

¹²⁹¹ In forma di numerali in *incipit*, *sexcentas* e in *excipit* e in poliptoto *mille ducenties ducentae* per creare una sorta di componimento a cornice che iperbolicamente sottolinea l'innumerevole quantità di baci; in forma di pronomi o avverbi o aggettivi indefiniti *unum*, 3, *alius / unquam*, 7, *unicum*, 8.

¹²⁹² La comparazione potenzia l'iperbole espressione dell'amore devoto verso Thalia: *plus*, 3, *dulcior*, 4, *carior*, 6, *magis*, 8.

¹²⁹³ Notiamo che Pontano ha variato l'espressione di Cat. c. 104, 2 *ambobus mihi quae carior oculis* sostituendo *oculis* con *medullis* (più efficace per rendere il coinvolgimento affettivo), ma ha mantenuto l'iperbato tra aggettivo e sostantivo, manifestante un maggiore attaccamento dato l'aggettivo possessivo *nostris* anziché l'indefinito *ambobus*.

aemulatio di un'espressione e di uno stilema catulliano per enfatizzare il forte amore che lega i due *sodales*.

Significativo il verso *Nanque est dulcior attico liquore* perché sembra alludere alla sua stessa opera. Per cui Thalia non è una donna ma la musa della commedia e quindi è come se Pontano esortasse la musa a baciare l'amico, in una sorta di benedizione divina; il bacio diventa simbolo della poesia stessa d'amore che probabilmente accomuna i due umanisti. Quindi viene celato dietro un componimento dedicato ad una apparente donna una professione di poetica: il circolo letterario di cui Pontano fa parte segue le orme dei *poetae novi*, alla cui poesia gli umanisti si ispirano e sulla quale modellano le loro opere. Gli stessi valori e la stessa amicizia accomuna i poeti di ieri e quelli di oggi. Mi sembra eclatante il grado di *aemulatio* che Pontano è riuscito a raggiungere attraverso l'abile intertestualità e la tecnica allusiva che vela il significato profondo del carne e nello stesso tempo lo enfatizza attraverso l'impiego e l'accumulo degli stilemi catulliani.

Parth. I, 34 si declina in una articolata struttura argomentativa attraverso la quale il poeta difende la propria creazione poetica di fronte alla incompienza e alle dure critiche del suo tempo. Il componimento si rivolge a Giulio Forte da Messina¹²⁹⁴ che il poeta definisce come metà della sua anima¹²⁹⁵ per evidenziarne l'affinità elettiva e spirituale:

Iuli, pars animae secunda nostrae,
quid non me pateris **meas Camoenas**
omnes proicere ignibus cremandas,
quarum depereunt graves labores,
et perdo miseras subinde chartas? 5
Nam quanvis **veterum** diesque noctesque
evolvam **monumenta Iuliorum,**
attritique adeo **mei libelli,**
ut nil a **solea** deesse credas,
semper **nostra tamen Thalia friget;** 10
cuius **nequitias ineptiasque**
nolis laedere, vel putare nullas,

¹²⁹⁴ Giulio Forte da Messina, capo della tesoreria aragonese, persona colta, generosa e ospitale, fu il primo mecenate del Pontano, che accolse nella sua casa e curò dopo una grave malattia da cui egli fu colpito nei primi anni del suo soggiorno napoletano. Cfr. Arnaldi, cit., pag. 420.

¹²⁹⁵ Concetto che ritroviamo in Orazio, *Od. I 3, 8 animae dimidium meae*, laddove il poeta venusivo rende omaggio a Virgilio. Un sodalizio letterario diffuso nelle opere del mondo antico a cui si richiamano frequentemente i poeti rinascimentali per palesare l'eredità di cui si sentono investiti.

nec me sordidulum voces poetam,
 si non, posthabito facietiarum
lusu, carminibus vacem severis. 15
Nam, cum desierint graves Catones¹²⁹⁶
 et sint tempora Busuluniana¹²⁹⁷,
 aequum quis putet esse laude sacra
 scelestos celebrare Tarracones?

La prima argomentazione è introdotta da *quid*, una domanda retorica in cui Pontano chiede all'amico di rivelargli palesemente che la sua opera¹²⁹⁸ è destinata ad essere bruciata, per cui si perderanno le aspre fatiche, *graves labores*, 4, sopportate dalle muse. Dal punto di vista stilistico questa interrogativa pone in *excipit* i termini che racchiudono il messaggio: *Camoenas / cremandas / labores / chartas*: le Camene, ovvero le sue carte, dovranno essere bruciate, nonostante le grandi fatiche compiute. Inoltre abilmente Pontano lega tra loro le parole afferenti dei vv. 2-3 servendosi di un iperbato di tipo omerico *Camoenas / omnes ... cremandas* (che ricorda Catullo c. 36, 8: *ustulanda ignis*) volto ad enfatizzare che la totalità dell'opera verrà distrutta. L'allitterazione in particolare delle nasali e il polisillabismo rallentano il ritmo e accrescono il pathos della domanda. L'utilizzo di due verbi di sfera semantica attinente *depereunt / perdo* accentrano l'attenzione sulla perdita e sullo spreco di tanta opera. Nel v. 6 *nam* segna il passaggio argomentativo, pur mantenendo la risposta alla precedente argomentazione attraverso la subordinata concessiva *quanvis*: la sua opera viene bruciata nonostante il poeta si dedichi a «srotolare» giorno e notte¹²⁹⁹ i *monumenta veterum Iuliorum*, le grandi opere, che costituiscono un ricordo perenne, degli antichi latini, definiti attraverso la metonimia Giulii che richiama la massima *gens* della Roma classica. Questa affermazione sembra alludere a tutto il patrimonio letterario latino, che per e grazie agli umanisti riacquista particolare linfa e non a opere nello specifico, cosa che non trova giustificazione

¹²⁹⁶ L'allusione è a Catone il censore, noto per la sua proverbiale austerità e rigidità moralistica.

¹²⁹⁷ Cfr. Arnaldi, cit., pag. 421: Pietro Summonte annota in questo luogo: «Petrus Busulunus Tarraconensis Alfonsi regis Neap. patrimonii procurator et ob id ipsum plerisque odiosus», che spiegherebbe la frecciata dei vv. 17-19 del carne che richiama una divertente scena del *Charon* «in cui Mercurio ordina, fra l'altro, al diavolo Piricalco di mozzar le orecchie a "Petrus Bisuldunius Celtiber", uomo "sceleratissimus" e di "audacia perdita"». Questo personaggio è un alto funzionario della corte aragonese nativo di Besalù (= *Bisuldunum*), una cittadina della Catalogna. Risulta significativo anche il gentilizio finale del carne, *Tarracones*, che sicuramente designa gli «Aragonesi», i quali, come Pedro de Besalù, reggevano l'amministrazione napoletana. Infatti, molti pensavano che l'origine del toponimo «Aragona» fosse precisamente il nome dell'antica capitale romana *Tarraco, Tarraconis*.

¹²⁹⁸ Termine sostituito dalla metonimia *Camoenas*, 2, che enfatizza l'origine italica della propria ispirazione, potremmo aggiungere di matrice umbra, nonché lo stile umile, proprio di una lirica d'amore, fatta di *nequitiae* e *ineptiae*, per cui la propria musa è Talia.

¹²⁹⁹ La *iunctura Diesque noctesque* oltre a precisare che il mastodontico lavoro di lettura non riguarda una sola notte e un solo giorno, ma molteplici, utilizza anche la formula catulliana dei due sostantivi in clausola in polisindeto tramite la congiunzione *-que*, sicché viene enfatizzato il concetto.

nel testo stesso, quindi può essere intesa come la professione orgogliosa del poeta rinascimentale che prende ispirazione per la sua poesia da tutta la cultura classica. Al punto che il suo *libellus* si consuma tanto che è destinato a diventare una suola per le scarpe¹³⁰⁰. Ecco allora che il *nam* è spiegato dal v. 10, *semper nostra tamen Thalia friget*: la musa Talia piagnucola sia perché l'opera viene bruciata sia perché è frenata da quella lettura, così che sembra trasmetterci l'idea che la vena ispiratrice del poeta sia sempre prorompente. Inoltre, nella proposizione Pontano inserisce anche *tamen*, che precisa la consecutiva precedente in cui il libretto era consumato, in questo modo indicherebbe che, nonostante ciò, la musa non tace. Un intreccio sintattico che mostra il conflitto stesso del poeta: la passione per le grandi opere della classicità tendono a frenare la sua vena poetica licenziosa e più catulliana, forse per il desiderio di ricevere consenso e riconoscimento editoriale, o forse semplicemente perché gli sottraggono tempo. Ma la sua vera musa lo stimola e non gli fa perdere tempo in *carminibus severis*¹³⁰¹: i versi 11-15 delucidano proprio attraverso l'insistenza sulla negazione *nolis*, 12, *nec*, 13 *si non*, 14, che Compatri non vuole ritenere di poco valore, *nolis laedere vel putare nullas* (12), chiara eco del c. 1, 3-4 di Catullo (*namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugae*¹³⁰²), le *nequitias ineptiasque* di Talia, e non potrebbe definire Pontano un *sordidulum poetam* se non si dedicasse a componimenti seri, dopo aver deposto la poesia faceta, *posthabito facetiarum lusu*. È significativo che il poeta si attribuisca questo diminutivo *sordidulus* che allude così all'imitazione di Catullo¹³⁰³ e alla natura della sua poesia più dedita ad argomenti «triviali».

Pertanto in questo componimento Pontano afferma che la sua poesia è un *facetiarum lusus* ispirato dalla musa e per questo meritevole di lode, del resto i tempi sono cambiati e le opere si devono adeguare al cambiamento così come chi è deputato a giudicarle.

3.3. 1. c. I carmi per Fannia

Il primo libro presenta diversi componimenti che il poeta rivolge a una donna, attraverso lo pseudonimo Fannia¹³⁰⁴, donna sconosciuta amata dal Pontano nei primi anni del suo soggiorno napoletano: di questi carmi 5 sono direttamente dedicati a lei, *Parth.* I, 2; I, 3; I, 4; I, 9; I, 11; uno,

¹³⁰⁰ Il termine *solea* ricorre due volte in Cat. 17, 26 e 68, 72.

¹³⁰¹ Notiamo l'antitesi in *excipit* con il v. 11 *nequitias ineptiasque*.

¹³⁰² Notiamo anche in questo caso la *variatio* apportata al testo catulliano da parte di Pontano, che realizza un'*aemulatio*: rispetto a Catullo il poeta umbro preferisce marcare l'indeterminazione negativa così da enfatizzare il valore che Compatri attribuisce alla sua opera, mentre più smorzata è l'affermazione di Catullo che definisce la sua poesia una *nuga* e con il pronome indefinito *aliquid* attribuisce un qualche interesse verso il suo *liber* da parte dell'amico Cornelio Nepote. Inoltre, Pontano crea una sorta di struttura chiasmica ponendo in posizione centrale enfatica i due verbi, mentre Catullo aveva optato per una soluzione argomentativa di tipo prosastico.

¹³⁰³ L'imitazione di Catullo è implicita anche nell'uso del lessico catulliano: *nequitiae, facetiae, lusus, ineptiae, libellus*.

¹³⁰⁴ Lo pseudonimo ricorre in *Parth.* I, 2, 3, 4, 6, 9, 11, 12, 14, 15, 16, in *Hendecasyllabi*, I, 19 e *De tumulis* I, 9 (Fannia è Venerilla); viene citata in *Parth.* I, 25, 3 ss; II, 12, 16 e 14, 12; *Hend.* II, 2, 13; *Lyra*, 5, 46 e 8, 30; *Erid.* II, 9, 9. Fannia è la nobile matrona di cui elogia i costumi Plinio nell'epistola VII, 19, cfr. Parenti, cit., pag. 60 nota 8.

l'I, 15 è dedicato a Carisio ma incentrato sulla lode di Fannia. Di *Parth.* I, 33 rimane il dubbio se Pontano pensasse proprio a Fannia o a qualcuna delle sue amanti, visto che alcuni componimenti saranno a loro dedicati¹³⁰⁵. Non ci sembra che il tema della crudele indifferenza dell'amata possa costituire un elemento a favore dell'identificazione, visto che esso tende a costituire un topos letterario e potrebbe essere espressione di un'esercitazione letteraria sul modello della poesia catulliana e cortese. Un discorso particolare va sviluppato per *Parth.* I, 25 *ad se ipsum*, che, improntato sul c. 8 di Catullo, vede il poeta in un dialogo con se stesso e con Fannia ad un tempo.

In *Parth.* I, 2, in distici elegiaci, Pontano indugia nella descrizione della bellezza della sua amata per giustificare la sua ardente passione:

Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta es,
 et Charitum tenero **lactea** crure magis,
 Aurorae praelata coma, praelata **nitore**;
 Hebe munditiis **cesserit** ipsa tuis,
cesserit aspectu Lede, Hermioneque papillis, 5
 Flora genis, **cedat** Tyndaris ore tibi;
 nigraque formoso furata es lumina Amori,
 et per te caecus dicitur ille puer.
 Naiadum illecebris cum sis lascivior, et sit
 usque comes dictis gratia blanda tuis, 10
ambrosia hinc teneris stillat tibi roscida labris,
ambrosia hinc roseo spirat ab ore tibi.
 Huius in amplexus, superi, properate. Sed ipse
 praeveniam, nec tu, bella puella, neges.
Magna peti fateor; verum mihi **magna petenti** 15
 contingat **niveo** pectore posse frui.
 O mihi si liceat partes tractare latentis:
 cedite, di; hac vincam conditione deos.
O bona non tractanda homini, **bona digna** rapina
 coelicolum, superis o **bona digna** locis. 20
 Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.
 O desiderii lenta cupido mei.

¹³⁰⁵ *Parth.* I, 10; I, 14; I, 15; I, 19; I, 21; I, 23; I, 24; I, 31 sono dedicati ad altre donne.

I versi 1-12 offrono la descrizione della bellezza di Fannia, declinata attraverso la focalizzazione su particolari del corpo che costituiscono parti distintive di dee o fanciulle mitiche, divenute famose per la loro avvenenza: il candido piede di Venere, la lattea gamba delle Cariti, la lucente chioma dell'Aurora, l'eleganza di Ebe, la bellezza di Leda, il seno di Ermione¹³⁰⁶, le guance di Flora, la bocca della Tindaride. Pertanto il confronto con tali creature rende divina la bellezza di Fannia. Inoltre per enfatizzare l'impossibilità di resistere al suo fascino ammaliante Pontano afferma che ha rubato i neri occhi al bel Cupido, che a causa sua è diventato cieco, *nigraque formoso furata es lumina Amori, / et per te caecus dicitur ille puer*¹³⁰⁷ (vv. 7-8): lo stesso dio dell'amore non può resistere, tanto che è accecato dalla sua bellezza; che possiede in maggior grado le lascive lusinghe delle Naiadi, la grazia è compagna delle sue parole, *comes dictis gratia blanda tuis* (v. 10), e ambrosia stilla dalle sue rosee labbra. Per sottolineare il paragone con le più belle creature del mito Pontano pone in *incipit* di carne il comparativo *candidior*, che sottolinea la qualità più rilevante della bellezza, il candore, in senso reale e metaforico, a cui fa seguire l'enumerazione delle parti del corpo di Fannia che vincono sulle dee. I vv. 4-6 attraverso l'anafora in poliptoto del verbo *cedo*, *cesserit*, 4, *cesserit*, 5, *cedat*, 6, esaltano Fannia, poiché le eroine mitiche citate devono cedere il passo di fronte a lei, un atto di umiltà nel riconoscere la superiorità della donna che ha echi stilnovistici¹³⁰⁸. I versi 11-12 presentano diverse ripetizioni che costituiscono un evidente parallelismo, volto a enfatizzare che dalla sua bocca si stilla l'ambrosia¹³⁰⁹, il nettare degli dei, quindi è come se dicesse che baciare Fannia fa sentire il poeta nella grazia del paradiso. È ripetuta la formula *ambrosia hinc* in *incipit* di verso, seguita da aggettivo, verbo e sostantivo: varia solo la posizione di *tibi*, che nel v. 11 è dopo il verbo *stillat*, mentre nel 12 si trova in clausola. I due verbi *stillat* e *spirat* sembrano paronomastici, sicché è esplicita l'identità tra i due versi, che inoltre risultano pleonastici poiché insistono sulla rosea

¹³⁰⁶ Per il nome di Ermione Pontano potrebbe aver sentito l'influenza di Prop. I, 4, 5-6 *tu / Spartanæ referas laudibus Hermionæ*; di Ermione Pontano richiama soprattutto il seno, come in *Hend.* I, 4, elemento del corpo femminile che il poeta ritiene molto seduttivo e quindi espressione principale di bellezza.

¹³⁰⁷ Dal punto di vista stilistico l'iperbato *nigra ... lumina* e l'allitterazione della lettera iniziale di due parole seguenti l'una all'altra *formoso furata*, enfatizzano il furto degli occhi abituati a ferire piuttosto che a essere feriti.

¹³⁰⁸ Cfr. e.g. G. Guinizzelli, «Io voglio del ver la mia donna laudare», 9-10, «Passa per via adorna, e sì gentile / ch'abassa orgoglio a cui dona salute».

¹³⁰⁹ L'ambrosia, dal greco ἀμβροσία «[cibo] immortale» è nella mitologia omerica il nutrimento degli dei (*Odys.* V, 93; IX, 359), ma anche un unguento destinato a detergere impurità, a sanare ferite, a preservare i cadaveri dalla corruzione (*Il.* XIV, 170). Esso è di pertinenza esclusiva degli dei, che solo eccezionalmente ne fanno parte ai mortali; e chi ne gusta acquista l'immortalità. Oggetto di viva discussione sono stati i rapporti di questa sostanza col nettare, menzionato da Omero insieme con l'ambrosia quale bevanda divina, mentre in altri autori, come Alcmane e Saffo, l'ambrosia è invece bevanda e il nettare cibo. Il Roscher la considera una specie di miele, poiché il miele fu appunto il primo nutrimento di Zeus; ma questa identificazione è da altri respinta. Recentemente è ritornato sull'argomento il Dumézil, il quale, studiando il ciclo dell'ambrosia presso tutti i popoli indoeuropei, mette in relazione l'ambrosia con le feste e i riti primaverili, quale simbolo dell'immortalità. Cfr. Roscher, in *Lexicon d. gr. u. röm. Mythol.*, I, coll. 280-82; Wernicke, in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, I, coll. 1809-1811; Dumézil, *Le festin d'immortalité*, Parigi 1924 (*Annales du Musée Guimet*).

Nam, quamvis molli semper sis dedita amori,
nulla proterva magis, nulla benigna minus;
 cum **tibi** sint placidi mores, sint mitia corda,
nulla benigna minus, difficilisque magis. 10
 Nam quid **dura** tuum sic **me** contemnis amantem,
 neglectumque **tuas** despicias ante fores?
 Ipsa fugat primas nox intempesta tenebras,
nulla tamen nostro mota dolore venis;
 frigida saevit hiems, immitis et ingruit aer, 15
 exclusum pateris **me** tamen esse foris.

Anche questo componimento presenta una struttura argomentativa molto articolata: Pontano palesa già nell'*incipit* il tema del carne, ovvero la crudeltà altera della donna amata, *crudeles ocelli*, 1, scegliendo il diminutivo catulliano come espressione della dedizione amorosa, e l'aggettivo portatore del topos letterario in *iunctura* ossimorica con il suo sostantivo¹³¹⁰. L'accostamento di *crudeles* al pronome *mihi* fa sì che si enfatizzi l'esclusività del destinatario di tale comportamento: contro il poeta si riversa tanta crudeltà. Lo stesso pronome si trova in anafora in poliptoto per tutto il componimento, in opposizione al *tu*,¹³¹¹ così che vengono rimarcati i due opposti comportamenti: la donna disprezza l'amore, pertanto il poeta soffre e piange davanti alla sua porta chiusa. Pontano si serve dell'indeterminazione per marcare due passaggi argomentativi: il primo per enfatizzare che nessuna donna è bella e desiderabile come Fannia, 3-5, riprendendo le espressioni catulliane *nulla*

¹³¹⁰ Il diminutivo *ocellus* ricorre nel *Parthenopeus* 14 volte (di cui 9 nel primo libro e 5 nel secondo, ulteriore dimostrazione della natura più catulliana del primo libro rispetto al secondo) in *Parth.* I, 3, 1: *crudeles ocelli*, 47: *tuis ocellis*; I, 5, 15: *nitidis ocellis*; I, 10, 175: *tumidis ocellis*; I, 11, 2: *Ocellus Veneris*; I, 15, 3: *lucidulos ocellos*; I, 20, 37: *placidis ocellis*; I, 25, 7: *carus ocellus*; I, 31, 9: *tuos ocellos*; II, 2, 13: *placidis ocellis*, 45: *blandis ocellis*, 79: *fixis ocellis*; II, 8, 13: *meos flentis ocellos*; II, 9, 21: *lucent ocelli*; negli *Hendecasyllabi* 15 occorrenze nel primo libro e 28 nel secondo: *Hend.* I, 1, 1: *nigris ocellis* (cfr. Catul. c. 43, 2); I, 2, 25: *ebriique ocelli* (cfr. Catul. c. 45, 11 *ebrios ocellos*); I, 8, 3: *paetulosque ocellos*, 7: *tuis ocellis*, 10: *ocellis*; I, 12, 1: *paterni ocelli*; I, 13, 35: *splendidulos ... ocellos*, 65: *nigris ocellis*; I, 14, 10: *ocellos*; I, 16, 38: *paetulos ocellos* (seconda occorrenza della *iunctura*); I, 25, 14: *ex ocellis* e la stessa in I, 26, 6; I, 27, 25: *succidunt ocelli*; I, 28, 1: *negasque ocellos*; I, 32, 19: *Drusulaeque ocelli*; *Hend.* II, 1, 17: *insularum ocelle* (cfr. Catul. c. 31, 1-2 *insularumque / ocelle*); II, 2, 22: *succulis ocellis*; II, 4, 1: *ocellis*, 5: *paetulosque ocellos*, 9: *facesque ocelli*, 14: *tuis ocellis*, 18: *nigrisque ocellis*; II, 5, 9: *ex ocellis*; II, 7 anafora in clausola del diminutivo in poliptoto nei vv. 1, 3, 5, 7, 9, 12, 13; II, 12, 1: *vitros ocellos*; II, 14, 1: *Lascivos ocellos*, 10: *ocellos*; II, 16, 10: *Istis ... es ocellis*, 13: *tuis ocellis*, 26: *ocellis*; II, 17 sempre in clausola in anafora *ocellos* nei vv. 2, 4, 12; II, 18, 21: *dulciculis ocellis*; II, 36, 30: *lassis ... ex ocellis*; II, 37, 43: *ocelli* in clausola. Le occorrenze sono tutte in clausola e 4 in *iunctura* con un diminutivo, come Catullo seppure non sia ripetuta la stessa formula: *turgiduli ocelli* (c. 3, 18).

¹³¹¹ Le occorrenze del pronome o aggettivo di prima persona nel carne: *mihi*, 1, *me*, 2, *mihi*, 4, *me*, 11, *nostro dolore*, 14, *mea Fannia*, 17, *me*, 19, *me miserum*, 24 e 29, *noster amor*, 27, *mihi* in antitesi con *tibi*, 28, *meas delicias*, 34, *dominae meae*, 36, *nostra commoditate*, 38, *meos iussos*, 43, *meo femori*, 46, *dominamque meam*, 54, la forte antitesi di matrice catulliana *vos mihi*, 53 e *vos ego*, 55, *meas preces*, 60, *mihi*, 67 e 77, *tumulus meus*, 78; le occorrenze del pronome o aggettivo di seconda persona: *formae tuae*, 5, *tibi*, 6, 25, 28, 33, 47, 61, 63, 64, *tuas fores*, 12, *tu*, 23, *te*, 26, *de te*, 27, *te*, 35, *te*, 39, *tuis ocellis*, 47, *tecum*, 49, *limina tua*, 52, *vobis*, 57, 58, *te*, 62, *te*, 65, *tuque*, 69, *vos ... vobis* in poliptoto, 71, *in vos*, 73.

formosa puella est del c. 86 e *misero tantum adamata mihi*¹³¹², che riecheggia ad esempio la formula del c. 8, 5 (*amata nobis quantum amabitur nulla*); il secondo, che nessuna è spietata quanto lei. Inoltre, nei vv. 1-5, accentra l'attenzione sulla sua bellezza attraverso la figura etimologica *formosa / formae* e l'anafora di *nil*. Il v. 6 segna il passaggio argomentativo che sarà delucidato nel v. 7 dalla congiunzione *nam* e dalla proposizione concessiva, *quamvis*, e nello stesso tempo circoscrive i primi cinque versi in una cornice, poiché riprende il concetto espresso nel primo verso: *superciliis* assume un valore metaforico, indicando non solo di fatto il ciglio corrugato per l'alterigia, ma anche in senso astratto la ritrosia in sé, l'unica nota che appare sul bel volto, come l'iperbato di tipo omerico fa risaltare, *una ... nota*. Ecco allora che i vv. 7-8 spiegano tale comportamento, poiché sebbene Fannia si dedichi all'amore, tuttavia nessuna donna appare più impudente e meno benigna di lei (*nulla proterva magis, nulla benigna minus*, 8): il verso pontaniano evoca Catullo c. 72, 8 (*cogit amare magis, sed bene velle minus*), dove l'espressione verbale è stata sostituita da Pontano con gli aggettivi, maggiormente qualificanti la crudeltà della donna ed enfatizzati dall'indefinito *nulla*, ma è stata rispettata la comparazione nella stessa posizione metrica, ossia alla fine dei due emistichi: ... *magis*, ... *minus*.

Perciò sembra proprio emergere che tale attitudine di Fannia sia volta solo verso il poeta, come viene confermato dai vv. 9-10, dove i *placidi mores* e i *mitia corda* non sono chiaramente rivolti all'amante infelice. Lo stesso concetto viene rimarcato creando un climax con chiasmo nel v. 10 (*nulla benigna minus, difficilisque magis*), dove la comparazione è invertita e anticipata la *iunctura nulla benigna*¹³¹³. L'interrogativa dei vv. 11-12 mostra lo stupore dell'amante di fronte a tanto disprezzo rivoltogli, mentre è lasciato a piangere inutilmente davanti alla porta sotto il duro sguardo di Fannia, *quid dura tuum me contemnis amantem, / neglectumque tuas despicias ante fores?*, gli iperbati, l'allitterazione e il polisillabismo enfatizzano il dolore creato da tanta altezzosità, che non suscita in lei nessuna pietà, *nulla tamen nostro mota dolore venis*, 14. Una metafora paesaggistica chiude l'*excursus* sull'animo spietato dell'amata, per cui il freddo dell'inverno e l'aria gelida feriscono il poeta dimenticato fuori dalla porta, appunto metafora del freddezza della donna come mostra l'uso del verbo *saevio*, ampiamente ricorrente in Catullo in tutte le sue forme morfologiche, soprattutto aggettivali, indicante il furioso accanimento contro qualcuno.

I versi 17-20 si rivolgono direttamente a Fannia e la esortano ad aprire la porta:

Fannia, solve fores, mea **Fannia**, **Fannia**, quaeso,

¹³¹² Pontano in questo passo come in *Parth.* I, 25, 1 preferisce *adamo* rispetto ad *amo* per conferire al verbo attraverso il suo composto un maggiore valore intensivo: amare appassionatamente.

¹³¹³ L'anafora dell'aggettivo indefinito con funzione pronominale, *nulla*, si ritrova in Cat. 86 e 87, che sicuramente ha ispirato Pontano.

solve fores, quaeso, **Fannia**, solve fores,
et me, quem gelidus Boreas contraxit et himber¹³¹⁴,
in tepido foveas, dulcis amica, sinu. 20

Per rendere incalzante l'esortazione Pontano fa traboccare i versi di ripetizioni del nome dell'amata, del verbo di supplica *quaeso*, dell'imperativo *solve fores*, anafora che aveva scelto anche Landino in *X. II, 20, 21 ss.* preferendo però il verbo *surge*, utilizzato da Pontano in *incipit* e in anafora nel v. 30. Per persuaderla il poeta rimarca il freddo dell'inverno, *gelidus Boreas et himber*, 19, rispetto al suo tiepido seno *in tepido sinu*, su cui vorrebbe essere accolto.

I versi 21-32 spiegano le richieste del poeta:

Quod rogo, nec magnum est; et **amor** sibi **mutua** poscit,
mutuaque amplexus **gaudia** poscit hiems.
At tu, quae dominae servas dilecta cubile,
me miserum, **dormis** scita Lepilli diu.
Si **dormis**, tibi sit facilis somnusque quiesque, 25
sin vigilas, posti, te rogo, deme seram:
scis etenim, **quid** noster amor, **quid** spes mea de te,
quid mihi promittat, **quae** tibi tanta fides.
Me miserum, **dormis** nimium iucunda Lepilli;
surge, age, de molli surge Lepilli toro, 30
nam se quamprimum terris lux candida praefert,
seque dies roseo suscitatur oceano.

Quello che chiede è una richiesta naturale per un amante: di essere ricambiato, di scambiare le gioie reciproche dell'amore nell'amplesso, mentre fuori imperversa l'inverno, 21-22, una reciprocità d'amore enfatizzata dall'anafora dell'aggettivo *mutua* e una richiesta esplicitata dalla ripetizione di *rogo*: *quod rogo*, 21, è *te rogo*, 26, quello che chiede è di avere lei. Ma la richiesta viene repressa dalla successiva argomentazione introdotta dall'avversativa *at*, 23, la donna dorme, placida nel suo letto, dimentica del poeta, come Landino aveva lamentato per la sua Francia. Le ripetizioni di questi versi sembrano evocare il grido di Pontano fuori dalla porta, nel tentativo di svegliarla: *me miserum*, 24 e 29, *dormis*, 24, 25, 29, *surge*, 30, *quid*, 27-28: Fannia continua a

¹³¹⁴ Cfr. Hor. *Epodi* 13, 1: *Horrida tempestas caelum contraxit et imbres* e *gelidus Boreas* è *iunctura* attestata sia in Lucano (*Phars.* V, 601) che in Ovidio (*Tristia* I, 2, 29).

dormire nonostante il grande amore, la speranza, le promesse, la *fides*, questo rende il poeta degno di pietà. Echi eclatanti del Catullo più elegiaco.

L'argomentazione allora si sposta sul sonno, 33-50, come se Pontano sperasse che sotto le spoglie mitiche di Morfeo, esso potesse svegliarla, allusione che si può cogliere proprio nei vv. 37-38 dove il poeta si chiede se una qualche ira divina si è scagliata contro di lui:

Sed tibi **quid** feci, **crudelis somne**? **Quid**, inquam,
dure, meas frangis, **somnule**, delitias?
Te decuit, nostris olim devicte querelis, 35
lumina iam dominae deseruisse meae.
Anne deum mentes, an livor numina vexat,
quos iuvat et nostra commoditate frui?
Nam te, si invidia, **crudelis somne**, vacares,
par fuerit mores noctis habere bonos: 40
nox facilem cupido semper se praebet amanti,
nox iuvenum curis obsequiosa favet,
illa meos quotiens custodem fallere iussos
clam tulit ad lectum, quo iacet illa, pedes,
et quotiens, vigili quamvis cum matre iaceret, 45
illa meo foemori iunxit amica foemur.
At tibi, **somne**, tuis semper sopor absit ocellis
imprecor, et semper lumina aperta geras,
quaeque papavereis tecum fers pocula succis
rupta cadant, et sis pervigil ipse diu. 50

L'invocazione al sonno si realizza attraverso un'anafora e un diminutivo, che sembra alludere al tentativo di ingraziarsi il destinatario, seppure in *iunctura* ossimorica con *dure* e che risulta molto catulliano visto il legame nello stesso verso con *delitias*, 33, 34, 39, 47, così come le martellanti interrogative marcate dall'anafora di *quid* enfatizzano l'innocenza del poeta, che non merita pertanto una tale pena. I versi 40-46 aprono lo spazio a un sogno sensuale, espressione del desiderio del poeta, che ricorda come la notte, marcata dall'anafora dei vv. 41-42, sia il momento ideale per gli amanti e durante la notte i due amanti in passato spesso abbiano unito i loro corpi nonostante la madre vegliasse accanto. L'anafora di *illa* in *incipit* rende Fannia attiva protagonista delle notti d'amore, attribuendole la volontà e la scelta. I versi 36, *Te decuit ... lumina iam dominae*

deseruisse meae e 48 *imprecor, et semper lumina aperta geras* esortano il sonno ad aprire gli occhi della sua signora e di mantenerli sempre aperti per lui.

I vv. 51-66 sono rivolti al chiavistello, *pessule*, e alla spranga, *iniqua sera*¹³¹⁵, colpevoli di tenere l'amante lontano dall'amata, e che possono invece svelargli la strada per arrivare a lei. L'enfatico saluto, *salve*, di catulliana memoria, costituisce il preludio all'invocazione alla porta stessa:

Salve difficili subnixus, pessule, posti,
limina quaeque tua claudis, iniqua sera,
vos mihi nunc faciles aditus praestate roganti,
ad dominamque meam pandite qua sit iter:
vos ego panchaeo supplex venerabor odore, 55
floribus e vernis pictaque sarta dabo,
vobis myrteolo spargam de flore liquorem,
vobis de roseo lympham madore fluet.
O male, quod fletu nequicquam absumor inani,
despectasque meas, pessule lente, preces. 60
Sic tibi nec longae caries **nec** ruga senectae
officiat, **nec** te sentiat ignis edax,
sic tibi nec raucae stridet quae lamina serrae,
nec queat ulla tibi saeva nocere manus,
furtivus clauso sensim te subtrahe posti, 65
ut pateat moto cardine laxa foris.

L'anafora in poliptoto e in *incipit* di *vos / vobis* introduce la supplica votiva del poeta, che offre doni e venera il *pessulus* al pari di un dio, unitamente all'augurio che nessuna forza esterna, come il fuoco divoratore, *ignis edax*, 62, possa distruggerlo¹³¹⁶, concetto marcato dalla ripetizione formulare *sic tibi*. 61, 63 e dall'anafora del *nec*. L'antitesi *vos mihi* e *vos ego* enfatizza da una parte chi prega e dall'altra chi dovrebbe donare.

In una sorta di climax il chiavistello diventa la *ianua*, che dovrebbe aprirsi, ma il poeta non dimentica la chiusura che deve essere rimossa, ripetendo l'invocazione *pessule* nel v. 70:

¹³¹⁵ L'imprecazione agli elementi materiali che tengono chiusa la porta è uno dei *topoi* del παρακλαυσίθυρον. Per un approfondimento del tema si veda il *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III aC-II dC)*, R. Moreno Soldevila (ed.), Huelva, Universidad de Huelva, 2011.

¹³¹⁶ Celebre *iunctura* evocativa sia dell'*imber edax* oraziano, sia dell'*edax vetustas* ovidiana: cfr. Orazio *Carmina*, III, 30, 3 e Ovidio *met.*, XV, 872.

Sed mihi quid lacrimae prosunt¹³¹⁷? Quid vota precesve?

Roboribus duris nulla subest pietas.

Crudeles postes, crudelis ianua, tuque

tam male grate meis, pessule, delitiis,

70

vos situs obducat, vobis non aequa securis

saeviat, et cuneis instet acerba manus,

in vos irati procursent undique amantes,

ingerat hic lapides, **inferat** ille faces.

(Pontano, *Parth.* I, 3, 67-74)

I versi 67-68 presentano l'ultima interrogativa del componimento ad introdurre l'ultima reale argomentazione: a cosa giova le lacrime, i voti e le preghiere? La reticenza della donna è troppo grande perché possa essere scalfita. Ma l'allusione a ciò è nascosta dietro la crudeltà della porta e del chiavistello che permangono serrati e impediscono al poeta di godere delle sue *delitiae*, e la condizione del poeta si universalizza abbracciando tutti gli amanti, *in vos irati procursent undique amantes*, 73. Per enfatizzare l'inutilità degli sforzi Pontano ripete in poliptoto *crudelis*, e riprende il verbo *saevio*, *saeviat*,⁷² e di *vos / vobis*, nonché per riprodurre il suono dell'amante che batte alla porta ripetutamente nei vv. 73-74, si serve della *geminatio* della sillaba *in-*.

Ergo al poeta non resta che la morte, non giova a nulla riportare le membra ormai morte a casa. Morirà sulla soglia della porta dell'amata e la porta sarà l'autrice della sua acerba fine:

Ergo, ubi tam durae consumpsi tempora noctis,

mortua quid prodest membra referre domum?

Hic moriar, sit et haec mihi funeris auctor acerbi

ianua, sint tumulus limina et ipsa meus.

(Pontano, *Parth.* I, 3, 75-78)

Hic moriar, con tono patetico e nel ribaltamento perciò quasi parodistico riecheggia il *non moriar* di Orazio, *Carmina*, III, 30, 6. I versi sembrano alludere a un suicidio, sicché si potrebbe vedere l'allusione da parte di Pontano alla vicenda di Ifis, l'innamorato di Anassarete, la cui

¹³¹⁷ Cfr. Ovid. *Ars am.* I, 659: *Et lacrimae prosunt.*

vicenda è narrata nelle *Metamorfosi* XIV, 698-771, e in essa una buona parte è dedicata al παρακλαυσίθυρον¹³¹⁸.

*Parth. I, 16*¹³¹⁹ riporta come titolo *queritur ante limen puellae*, pertanto sembrerebbe che Pontano avesse pensato a un altro παρακλαυσίθυρον. Però la rappresentazione di questo pianto davanti alla porta dell'amata è particolarmente originale e patetica:

Hic me marmoreum faceret deus, **hic ego saxum,**
quod premeret **pedibus** Fannia dura suis;
nam **quotiens** sacri peteret pia **limina** templi,
per **mea membra** suum **saxea** ferret iter,
et **quotiens** festis redeunt sua sacra diebus, 5
limine prodiret conspicienda suo.
Tunc ego, **marmoreus** quamvis nec **sensile saxum,**
gauderem nitidis ipse premi **pedibus;**
nam nihil est coeli subter regione creatum,
quod non delicias norit habere suas. 10
Quod, siquid **venerem Veneris** seu spicula nescit,
durities artus induat illa meos;
et si te biduum cogar caruisse, necesse est
in speciemque abeat nostra figura rudem.
Vna dies tantum est, qua te non, Fannia, vidi, 15
et sine iam videor sensibus esse meis;
altera, quam vereor, ne sit lux invida nobis,
et sim de nostro nomine **pondus iners.**
Quicquid ero, merear cum de te, Fannia, maius,
o saltem **strophium** possit id esse **tuum.** 20

Il nucleo concettuale ruota intorno al campo semantico della pietra, ovvero il poeta è stato trasformato da un dio in un sasso marmoreo¹³²⁰: 1, *marmoreum ... saxum*, 4 *mea membra ... saxea*,

¹³¹⁸ Potrebbe non essere un caso che sia implicita la citazione di questo mito visto che Landino lo aveva menzionato in X. II, 23, 77-80, vedi *supra*. Che Pontano volesse istituire un implicito richiamo a Landino?

¹³¹⁹ Questo carme manca nell'Ald. 1505.

¹³²⁰ Situazione contraria rispetto a quella avvenuta nel mito ovidiano di Ifis e Anassarete dove è la donna ad essere trasformata in pietra a causa della durezza del suo cuore. Del resto in questo caso mi sembra più coerente vedere un'allusione intertestuale alla poesia vernacolare piuttosto che un ribaltamento del mito classico.

7 *marmoreus* e *sensile saxum*, 12 *duritiem*, 14 *in speciemque ... rudem*, 18 *pondus iners*¹³²¹. Tutti concetti che vengono enfatizzati dagli iperbati, come si può constatare soprattutto per il v. 14 in cui l'iperbato di tipo omerico accentra l'attenzione sulla metamorfosi in pietra del poeta.

Il v. 2 attribuendo a Fannia l'appellativo *dura*, ci induce a pensare che tale metamorfosi sia prodotta dall'attitudine altezzosa della donna, anche se Pontano nei vv. 13-14 ne palesa le cause: *Et si te biduum cogar caruisse, necesse est / in speciemque abeat nostra figura rudem*, «se sarò costretto ad essere privato di te per due giorni allora la nostra figura sia trasformata in una forma rude». E sembra un augurio, una richiesta che il poeta stesso volge alla divinità. Basta un solo giorno senza la vista di Fannia per privare il poeta dei suoi sensi e indurlo alla morte, 15-17¹³²². Del resto un aspetto non esclude l'altro, dato che la crudeltà della donna può impedire all'amante di godere della sua vista e di indurlo pertanto a desiderare di essere trasformato in pietra o in oggetto inanimato, come si evince dall'ultimo verso, *o saltem strophium possit id esse tuum*. Tuttavia si può riscontrare in questo passaggio da una sostanza all'altra una motivazione dalla sfumatura erotica non casuale: il marmoreo sasso sarà premuto dai suoi piedi, come dimostra la ripetizione di *pedibus ... suis*, 2, e *nitidis ... pedibus*, 8, mentre lo *strophium* faserà il suo seno¹³²³, entrambi pertanto avranno contatto con le parti più seducenti del corpo femminile. Infatti il poeta precisa che nonostante fosse fatto di pietra insensibile ha sempre goduto del contatto con i suoi incantevoli piedi: *gauderem nitidis ipse premi pedibus*, 8. In questo mutamento di oggetti si può scorgere un climax ascendente volto ad esprimere ancora una volta lo struggente desiderio della donna, per la sua straordinaria bellezza come viene enfatizzato nei vv. 9-12, dall'insistenza sulla negazione *nihil, non norit, nescit*, due verbi pleonastici per marcare che niente del creato ignora le sue *delicias* e la sua avvenenza, espressa tramite il poliptoto *venerem Veneris*. La ripetizione di *quod* in *incipit* rende il ritmo incalzante creando una sorta di enumerazione delle doti della donna. Il climax è marcato, infine, nei vv. 19-20 dall'indeterminazione e dalla comparazione: ***Quicquid* ero, merear cum de te**,

¹³²¹ Secondo Arnaldi, cit., pag. 408, Pontano potrebbe aver sfruttato per uno scherzo verbale la somiglianza del suo cognome con la parola *pondus*, però sembra una *iunctura* evocatrice del verso ottavo del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, sicché si potrebbe dedurre che il poeta abbia insistito nella chiusa del carme sulla sua identità con un masso inerte in cui è stato trasformato (*sim de nostro nomine pondus iners*, 18) e abbia voluto creare un'intertestualità con Ovidio proprio per enfatizzare tale metamorfosi.

¹³²² Come si è visto in precedenza in relazione al Landino, X. I, 2, questo è un topos letterario frequente nello stilnovismo ed ha certamente influenzato Pontano. Notiamo che per enfatizzare la centralità della vista il poeta ripete in poliptoto il verbo *video*, 15 *vidi*, in *excipit*, e 16 *videor*, 17 *invida*; *videor* è in assonanza e consonanza con *vereor* del v. 17, legame stilistico volto a esprimere la sensazione che la vista della donna procura nell'amante un timore di morte, come si evince dalla paura che il giorno gli diventi odioso, *ne sit lux invida nobis*, 17. Sicché se Pontano precisa che il non vederla gli procura dolore, allude nello stesso tempo alla paura della sua apparizione. Potrebbe far pensare ad una sorta di timore reverenziale che di solito il fedele nutre per Dio, il cosiddetto *timor dei*, ma anche a quella reazione che la vista della donna procura nell'amante facendogli abbassare con vergogna lo sguardo, topos della lirica cortese e stilnovistica, e.g. Dante, *Vita nova*, XXVI, 3-4 «ch'ogne lingua deven tremando muta, / e li occhi no l'ardiscon di guardare».

¹³²³ Cfr. Cat. c. 64, 65 nella rappresentazione di Arianna mentre si lacera le vesti: *non contecta levi velatum pectus amictu, / non tereti strophio lactentis vincta papillas* [...]. *Strophium* è la latinizzazione del greco στροφίον già in Plauto ed attestato in diversi autori latini: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 657.

Fannia, maius, qualunque cosa diventerà il poeta, se meriterà qualcosa di più per la sua dedizione, allora possa diventare una benda che gli fasci il seno.

Sicché il componimento riprende da una parte la mitica trasformazione di uomini e dei narrata nelle *Metamorfosi* ovidiane, (come abbiamo visto *supra* in *Parth.* I, 3 per il mito di Ifis e Anassarete) dall'altra il topos letterario della durezza della donna che rende l'uomo inanimata pietra, una sorta di contrappasso dantesco per cui l'effetto del comportamento femminile si riflette sull'amante stesso attraverso la negazione della sua umanità.

Il fatto che il poeta si trovi davanti alla porta di casa si coglie dai versi 3-6, dove troviamo i *pia limina* del tempio sacro in cui si recherà Fannia e il *suum limen*, quello di casa, che attraverserà al ritorno. In entrambi i casi il poeta si augura che lei passi sopra le sue membra pietrificate, *per mea membra suum saxea ferret iter*, 4. Non possiamo essere certi dell'esatta posizione del poeta, ma sicuramente si trova lungo il percorso che ripete Fannia. Per enfatizzare quest'ultimo concetto Pontano si serve di diversi stilemi catulliani: l'anafora di *quotiens* marca la frequenza con cui la devota Fannia percorreva il cammino verso il tempio e quindi la frequenza con cui lo calpeitava, potenziato dall'omoteleuto *peteret / ferret*, nonché dall'allitterazione di liquide e dentali; l'antitesi *mea membra / sua sacra*¹³²⁴, accresce l'opposizione tra il poeta e la donna, come se l'uomo meritasse di essere calpestato e quindi si offrisse spontaneamente a tale atto penitenziale, invece la donna nella sua sacralità fosse il tramite della sua espiazione. Percepriamo in quest'immagine qualcosa di stilnovistico, che ricorda la donna angelo. Ciononostante non va dimenticata la sensualità dell'atto, il piacere dell'innamorato nel sentire parti del corpo dell'amata premere contro il proprio, e nel godere in questa dolce punizione inflitta.

Pontano ha così creato un *παρακλαυσίθυρον sui generis*, in cui il lamento del poeta addolorato per la ritrosia della donna amata si carica di sensuale desiderio.

***Parth.* I, 4**, in sistema epodico, si inserisce nella tradizione letteraria del *carpere diem*, poiché il tempo fugge veloce e la vecchiaia è già vicina, infatti la scelta del metro rappresenta un omaggio ad Orazio. L'amante esorta la donna amata a concedersi a lui poiché prima di quanto crede perderà la bellezza di cui si vanta e nessuno allora più la cercherà e la desidererà. Il poeta si rivolge a Fannia soltanto nel titolo, *ad Fanniam*, poi per il resto del componimento la donna non viene più citata, sicché il carne si va portavoce di un messaggio universalmente condiviso dalla poesia elegiaca d'amore. Pontano si colloca sulla scia del Catullo del c. 5, soprattutto nella parte conclusiva del componimento (vv. 34-35), del c. 62, 39-48, di Tibullo *Elegiae* I, 1, 69-78 e

¹³²⁴ La perifrastica passiva *conspicienda* (v. 6) accresce la necessità di contemplare una tale sacra bellezza. L'antitesi tra l'amante e l'amata si declina in tutto il carne attraverso il poliptoto dei pronomi e aggettivi personali di prima e seconda persona, *ego / tu*.

soprattutto di Ovidio dell'*Ars amatoria* II, 113-124 e III, 59-82, nonché di Orazio *Carmina* I, 11 e I, 25 (παρακλαυσίθυρον oraziana) e dell'esortazione del *De rosis nascentibus* (*Collige, virgo, rosas*):

Puella molli **delicatio**r rosa,
quam vernus aer parturit
dulcique rore Memnonis nigri parens
rigat suavi in **hortulo**,
quae mane primo roscidis cinctos foliis 5
ornat nitentes **ramulos**;
ubi rubentem gemmeos scandens equos
Phoebus peragrat aethera,
tunc languidi floris breve et moriens decus
comas reflectit **lassulas**; 10
mox prona nudo decidit cacumine
honorque tam brevis perit.
Sic forma primis floret annis; indecens
ubi senectus advenit,
heu languet oris aurei nitens color, 15
quod ruga turpis exarat,
perit comarum fulgor, et frontis decus,
dentesque flavent candidi,
pectus papillis invenustum languidis
sinus recondet sordidus, 20
quod nunc heois lucidum gemmis nitet,
tenuisque vestit fascia.
Nullas amantis audies moesti preces
duram querentis ianuam,
nonserta lentis fixa cernes postibus 25
exclusi amantis munera;
sed sola noctes frigido cubans toro
nulli petita conteres.
Quin hoc iuventae floridum atque dulce ver
brevemque florem carpimus; 30
post lustra quinque iam senectus incipit

latensque surrepit modo.
 Quare, meorum o aura suavis ignium,
 dies agamus candidos,
 noctesque divae conteramus integras, 35
 que mane lucet Hesperos.

Ma Pontano rispetto ai suoi modelli per essere più persuasivo accentra la sua argomentazione nel delineare tutti gli aspetti negativi che arreca la vecchiaia, nel fare ciò sviluppa il suo ragionamento attorno alla metafora del fiore¹³²⁵, che apre prima attraverso una similitudine tra la fanciulla e la rosa, bagnata dalla rugiada nel suo *hortulo* e che viene colta come *breve et moriens decus*, per tenere le chiome ormai stanche. Originale e di particolare effetto drammatico l'immagine della rosa prima tanto rigogliosa e florida ora prona, cadente perché recisa per servire da decoro di una capigliatura, sicché *honor ... tam brevis perit*. Attraverso questo confronto il poeta allude alla bellezza sfiorante della donna amata, come si evince dal diminutivo *lassulas* riferito a *comas*, introduttivo alla successiva argomentazione relativa al fiore della giovinezza destinato a presto sfiorire.

I primi versi, 1-10, indugiano nel tratteggiare la bellezza dell'amata attraverso l'associazione alla rosa, ispirata dal c. 62, 39-48, di Catullo, in cui il poeta veronese realizza la metafora del fiore come simbolo di verginità, un *flos* che presumibilmente corrisponde alla rosa dato che *in saeptis secretus nascitur hortis*. Un'ispirazione esplicitata dall'uso dei diminutivi *hortulo*¹³²⁶, 4, *ramulos*¹³²⁷, 6, *lassulas*¹³²⁸, 10, espressione non solo di affettività, ma anche e soprattutto di tenerezza del fiore appena nato così come della giovane fanciulla: l'orticello è *suavis*, i *ramulos* sono *nitentes* come lo erano i piedi di *Parth*. I, 16, 8: invece *lassulas* è l'aggettivo stesso, come se Pontano volesse enfatizzare l'inizio del decadimento delle chiome e quindi di una vecchiaia incipiente. Gli aggettivi stessi di questi primi versi insistono su questa tenerezza: 1, *molli ... rosa*, 3 *dulci rore*, 9 *languidi floris*, destinata a perire come mostra l'anafora di *perit*, 12 in clausola e 17 in *incipit*, occorrenze entrambe nel contesto della chioma unitamente all'anafora di *brevis, honor... brevis*, 17 e *brevem ... florem*, 30. La declinazione dello sfiorimento della bellezza così come dell'interruzione dei corteggiamenti è modellata in particolare su Ovidio, *Ars am.* III, 68-82¹³²⁹:

¹³²⁵ Il campo semantico relativo al fiore è declinato per tutto il carne: *rosa*, 1, la donna è paragonata ad una rosa, che supera in bellezza e delicatezza; 9 *floris*, il fiore che l'amata ha tra i capelli; 13 *floret*, a proposito della bellezza giovanile; 29-30 *floridum ... florem*, è il fiore della giovinezza.

¹³²⁶ Cfr. Cat. c. 61, 88.

¹³²⁷ Cfr. Cat. c. 61, 21-22, *floridis... ramulis*.

¹³²⁸ Cfr. Cat. c. 63, 35.

¹³²⁹ *Hac mihi de spina grata corona data est. / Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes, / frigida deserta nocte iacebis anus, / nec tua frangetur nocturna ianua rixa, / sparsa nec invenies limina mane rosa. / Quam cito (me*

interessa i punti forieri di maggiore bellezza, in cui pertanto la vecchiaia è più rilevante: il colore dell'incarnato, *languet oris aurei nitens color*, 15, le chiome e la fronte, *perit comarum fulgor et frontis decus*, 17, i denti *dentesque flavent candidi*, 18, il seno e il grembo, *pectus papillis invenustum languidis / sinus recondet sordidus*, 19-20. In questi versi Pontano alterna un ritmo bisillabico a uno plurisillabico per esprimere sia l'incalzante sopraggiungere della vecchiaia, sia la lenta trasformazione, in particolare dei denti e del seno (18-20).

La conclusione esorta a godersi i giorni e le notti nell'amore, collocandosi nella tradizione del *ludus* catulliano e ovidiano¹³³⁰.

I vv. 23-26 riprendono il tema del παρακλασίσθρον, che abbiamo riscontrato *supra* in *Parth.* I 3 e I 16.

Parth. I, 9¹³³¹, in distici elegiaci, presenta il nome di Fannia nel titolo, nel primo verso, in una diretta invocazione retorica e nella frase conclusiva, dove la donna amata viene citata dal poeta stesso che parla di lei ad un immaginario futuro amante. La struttura del carne è narrativa, scandita da argomentazioni coese tra loro da connettivi in *incipit* di verso:

Quid mihi tam **multas** proponis, Fannia, **poenas**,
 et cupis in **tantis** excruciare **malis**?
 Sit satis interdum **gravibus** me affligere **verbis**,
 et miserum de me sumere supplicium.
 (Pontano, *Parth.* I 9, 1-4)

Quid introduce l'interrogativa rivolta all'amata in cui il poeta palesa la sua incredulità di fronte al persistente atteggiamento di crudeltà perpetrato dalla donna a suo danno. Una rivendicazione rivolta all'amante che riscontriamo nel c. 99, 12 di Catullo rivolto a Giovenzio, *non cessasti omnique excruciare modo*¹³³². Ne segue una fittizia risposta che è più una constatazione del dolore, la cui intensità è marcata dall'accentramento del contenuto intorno ad un unico campo semantico: da una parte nei nessi aggettivo-sostantivo *multas ... poenas*, 1, *tantis ... malis*, 2,

miserum!) *laxantur corpora rugis*, / et *perit* in nitido qui fuit *ore color*. / *Quasque fuisse tibi canas a virgine iuras*, / *spargentur subito per caput omne comae*. / *Anguibus exuitur tenui cum pelle vetustas*, / *nec faciunt cervos cornua iacta senes*: / *nostra sine auxilio fugiunt bona; carpite florem*, / *qui, nisi carptus erit, turpiter ipse cadet*. / *Adde, quod et partus faciunt breviora iuventae / tempora: continua messe senescit ager*.

¹³³⁰ Cfr. Ovid., cit., 59-62 *Venturae memores iam nunc estote senectae: / sic nullum vobis tempus abibit iners*. / *Dum licet, et vernos etiamnum educitis annos, / ludite*.

¹³³¹ Si veda il rapporto istituito con Landino in X. I 2, 21, *supra*.

¹³³² Nelle altre due occorrenze del verbo Catullo si rivolge direttamente a se stesso: la famosa interrogativa rivolta a se stesso del c. 76, 10, *quare iam te cur amplius excrucies?*, o la sofferta constatazione del c. 85, 2 *sed fieri sentio et excrucior*.

gravibus ... verbis, 3, *miserum ... supplicium*, 4 tutti in iperbatò e progressivamente in climax per il crescente numero di sillabe, dall'altra nel ricorso a verbi quali *excruciare*, 2, e *affligere*, 3.

Il v. 7 introduce attraverso la congiunzione *sed* la prima argomentazione illustrativa delle cause di tanta sofferenza, 5-10, ovvero la durezza di Fannia che lo sottrae alla sua vista, lasciando chiusa la finestra e non, come si potrebbe pensare, il peso del *servitium dominae*, i cui *vincula* nessun amante dovrebbe temere, pena la morte. A nulla sono valse le lacrime e i pianti davanti alla sua porta, neppure a rendere piú mite l'amata:

Non ego servitium dominae tam mite recuso

(ah pereat, siquis vincula et ipsa timet);

luminibus **sed** dura meis te subtrahis, et me

excludit posita clausa fenestra sera,

sed nunquam potui lacrimis aut fletibus ullis

efficere, ut vobis mitior ipsa fores.

10

(Pontano, *Parth.* I, 9, 5-10)

Il v. 5 richiama un topos elegiaco del *servitium amoris*, che diventerà comune nella poesia cortese, in particolare nella lirica provenzale in lingua d'oc e in tutto il *dolce stil novo* italiano. I vv. 7-10 riportano ancora una volta il modello del παρακλαυσίθυρον, come chiaramente esprime il v. 8: *me / excludit posita clausa fenestra sera*, dove torna il *topos* del poeta escluso dalla camera dell'amata dalla spranga (*sera*) che chiude in questo caso la finestra e non la porta¹³³³ Pontano riecheggia in particolare Properzio II, 20, 18-20 *ambos una fides auferet, una dies. / Quod si nec nomen nec me tua forma teneret, / posset servitium mite tenere tuum*, infatti vediamo il ricorso all'avverbio *mite* e al tema della *fides*¹³³⁴, che vedremo in seguito.

Il chiasmo del v. 8, unitamente all'allitterazione della sibilante e delle dentali, enfatizza l'esclusione dell'amante (*me excludit*) a causa della finestra chiusa dalla spranga (*posita clausa fenestra sera*).

I vv. 9-10 rendono iperbolica la rappresentazione dell'innamorato sofferente davanti alla casa della donna amata attraverso l'indeterminazione *numquam*, *ullis* e la comparazione *mitior*. L'alternanza di parole plurisillabiche ad altre monosillabiche o bisillabiche aumenta il pathos

¹³³³ Si veda *supra* i richiami bibliografici in merito a *sera* riportati per *Parth.* I 3, 52.

¹³³⁴ Per altre occorrenze si veda Properzio I, 5, 19-20 (*tum grave servitium nostrae cogere puellae / discere*); III, 17, 41 (*tu modo servitio vacuum me siste superbo*).

isolando *efficere* in *incipit*, così come l'antitesi *ego*, 5, e *vobis*, 10 sottolinea i due diversi comportamenti¹³³⁵.

I vv. 11-18 sviluppano l'ulteriore argomentazione coesa alla precedente: non solo le lacrime non hanno reso più mite Fannia, ma anche la strenua *fides* del poeta è stata ingiustamente violata, dopo tanti anni di devoto amore:

An quia te a teneris dilexi puriter annis,
hoc meruit de te, perfida, longus amor?
Quid si me alterius cepissent lumina? Quid si
altera in amplexus isset amica meos?
Hoc nocuit misero servisse fideliter uni, 15
hoc nocuit tanta semper amasse fide.
O pereat quicumque colit tenerasque puellas,
et durae sequitur militiam Veneris.
(Pontano, *Parth.* I, 9, 11-18)

Per enfatizzare il tradimento subito nonostante il fedele amore del poeta fin dagli anni giovanili Pontano si serve di incalzanti interrogative alla maniera catulliana, costellate di ripetizioni che pongono l'attenzione sullo stato d'animo del poeta: anafora in antitesi dei pronomi personali di prima e seconda persona; l'anafora in poliptoto dell'aggettivo *teneris* / *teneras* per marcare la giovinezza come tempo ideale per l'amore; l'anafora in poliptoto del pronome indefinito *alterius* / *altera*; la ripetizione in *incipit* della *iunctura hoc nocuit*, insieme alla presenza della figura etimologica *fideliter* / *fide*, dell'omoteleuto *servisse* / *amasse*, che riprende il concetto del servizio d'amore del v. 5, nonché dell'iperbato *misero ... uni*, manifestano il ribaltamento dell'*hoc meruit* del v. 12, per cui ciò che il poeta ha meritato per la sua dedizione è solo il danno; l'insistenza sull'area semantica della *fides*, *perfida*, *fideliter*, *fide* —a cui associa *misero*—, che presenta il suo epilogo con il verbo *colit*, 17, marcando la venerazione della donna come se fosse una dea; la metafora della *militia* d'amore unitamente alla metonimia *Veneris* per porre in risalto l'invocazione in posizione incipitaria *o pereat*, che richiama quella del v. 6 in totale antitesi, poiché se nella prima occorrenza Pontano celebrava il *servitium amoris*, in questa afferma che chiunque venera giovani fanciulle e segue le battaglie d'amore è destinato a morire, dato che i suoi sforzi finiranno nel nulla. Infatti viene ripetuto l'aggettivo *dura*, che prima era riferito a Fannia, 7, ora a Venere, metafora

¹³³⁵ L'alternanza dei due pronomi in poliptoto domina tutto il componimento, uno stilema catulliano costantemente ricorrente negli imitatori umanisti.

stessa dell'amore. Per rendere più eclatante il tradimento della *fides* Pontano evidenzia ciò da cui non si è lasciato tentare, ovvero gli occhi e l'amplesso con un'altra donna.

I vv. 19-28 sviluppano un'argomentazione iperbolica introdotta da *et*, in un periodo ipotetico dell'eventualità, che riecheggia il tono petrarchesco del *Canzoniere*: se mai il poeta ricevesse da Fannia una qualche benevolenza allora possa il suo corpo essere dilaniato dai lupi e dai corvi e i suoi occhi, causa prima dell'amore, cavati, poiché ora è il tempo del pentimento:

Et mihi si posthac fuerit quae gratia tecum,
 dilaniant avidi tum **mea membra** lupi, 20
tum **mea membra avido** discerpant gutture corvi
 effodiantque oculos, qui mihi causa mali.
Ah **valeant** veneres, **valeant** mala gaudia, amores:
 casta placent, luxus desidiose, vale;
iam mihi Francisci tunicam cordamque parate, 25
 iam teneant nudos lignea vincla pedes;
quam iucunda **mihi** ieiunia, quis **ego** coelum
 emeream, cum me solverit atra dies.
(Pontano, *Parth.* I, 9, 19-28)

I vv. 19-20 presentano un forte parallelismo volto ad accrescere l'intensità dell'iperbole: la ripetizione di *tum*, l'anafora di *mea membra* in posizione excipitaria ed incipitaria di due versi successivi, dell'aggettivo *avidus* in riferimento alle fiere, i tre sostantivi bisillabici in *excipit* di tre versi *lupi / corvi / mali*, i verbi consonantici e *dilaniant / discerpant*; allo stesso modo l'anafora interna di *valeant* con parallelismo strutturale in quanto seguito dal nominativo enumera i piaceri amorosi che il poeta ha deciso di lasciarsi alle spalle e prepara la successiva enumerazione dei vv. 24-26 marcata dall'anafora di *iam*. Infine il poliptoto del pronome personale enfatizza il fine che si prefigge Pontano, di meritare il cielo al momento della morte, *atra dies*. Ecco che il verbo *mereo* cambia prospettiva e se nel v. 12 il poeta lamentava di non essersi meritato l'ingiusto comportamento della donna di fronte a tanta devozione, ora la sua devozione, il *servitium*, cambierà destinatario, Dio, per meritare la salvezza.

La penultima argomentazione, introdotta da *at* (vv. 29-36), rievoca l'augurio del c. 8 di Catullo, senza il tono retorico delle interrogative, ma attraverso una struttura narrativa¹³³⁶: la donna

¹³³⁶ Diverse sono le riprese da parte di Pontano del c. 8, 12-19: *vale puella, iam Catullus obdurat, / nec te requiret nec rogabit invitam. / At tu dolebis, cum rogaberis nulla. / Scelestas, vae te, quae tibi manet vita? / quis nunc te adibit? cui*

rimpiangerà l'amore del poeta, quando si troverà sola, di notte, privata delle dolcezze di Venere, e quando non si sentirà più ammirata e desiderata. A nulla serviranno le lacrime e i voti perché l'amore non può essere richiamato, sarà troppo tardi:

At **tu tunc** nostros flebis deserta labores,
cum subeant veneris dulcia furta meae, 30
cum subeant dulces quas tecum ducere noctes
saepe admirata es, lassaque facta **prior**.
sed **quid tum** lacrimae? **Quid tum** tibi vota precesve?
Quem semel expuleris, non revocatur amor.
Non mihi cara quidem poteris, **non bella videri**, 35
non, si sic fieri Iupiter ipse velit.
(Pontano, *Parth.* I, 9, 29-36)

Ancora le ripetizioni rendono incalzante il ritmo e ineluttabile la predizione dell'isolamento della donna: la *geminatio* di *tu / tunc* in un verso iniziato con parole monosillabiche e concluso con due termini trisillabici, *deserta labores*, per enfatizzare le fatiche passate del poeta; la ripetizione della formula *cum subeant* che introduce l'enumerazione dei momenti amorosi fonte di rimpianto, posti in risalto dal chiasmo del v. 30 e dall'iperbato *dulces noctes*, in *geminatio* con *ducere* ed evocativo del catulliano *cum rogaberis nulla*; l'anafora di *quid tum* per marcare l'inutilità delle preghiere e dei voti; l'anafora di *non* che sancisce ciò che non potrà più essere Fannia. Il v. 34 sembra un'eco di Ovidio, *Ars amatoria*, III, 63-64, *nec quae praeteriit, iterum revocabitur unda, / nec quae praeteriit, hora redire potest*: come l'onda il passato non può ritornare, Pontano riprende la metafora circoscrivendola all'amore. Il v. 36 *Non, si sic fieri Iupiter ipse velit* riecheggia il catulliano c. 70, 2 *non si se Iuppiter ipse petat*, per concludere in modo enfatico l'iperbole.

L'ultima argomentazione, 37-44, introduce un terzo attore, un possibile *alius amator*, a cui il poeta vuole essere utile e lasciare attraverso la sua poesia un monito, che il coro dei giovani, di una dotta fanciulla e di chiunque abbia provato la faretra di Amore leggerà, cioè di evitare Fannia perché ha imparato dalla madre il vizio di disprezzare gli amanti:

Et licet in te alius dives suspiret amator,
exemplo fuerit **cautior** ille meo;
ac, ne quem lateat quam sis non mitis amanti,

videberis bella? / *quem nunc amabis?* / *cuius esse diceris?* / *quem basiabis?* / *cui labella mordebis?* / *At tu, Catulle, destinatus obdura.*

saevitiam dicet **parva tabella** tuam, 40
 quam legat et iuvenumque chorus doctaeque puellae,
 et quicumque tuam sensit, Amor, pharetram:
 «Fannia despectos semper fastidit amantes,
 hoc illi vitium mater iniqua dedit».
 (Pontano, *Parth.* I, 9, 37-44)

Quest'ultima parte risulta più narrativa e meno enfatica della precedente infatti dominano soprattutto gli iperbati, *exemplo ... meo, saevitiam ... tuam*, di tipo omerico (quest'ultimo potenziato dal chiasmo che isola al centro del verso *parva tabella*); la figura etimologica *amator / amanti*; la comparazione *cautior*, 38 e *prior*, 32, enfatizza i due interlocutori del poeta, la donna che era la prima ad essere amata e il futuro amante che dovrà essere particolarmente cauto dato l'esempio di Pontano.

Il componimento riprende il topos elegiaco della ritrosa indifferenza della donna amata, causa di dolore nell'amante, ma l'utilizzo del lessico catulliano della *fides*, nonché i frequenti richiami a versi del poeta veronese, fanno intendere che Pontano lamenti anche un tradimento di Fannia, allineando la sua donna a Lesbia. La conclusione del carme invece si arricchisce di una prospettiva didascalica, sul modello dell'Ovidio dell'*Ars amatoria*, già seguito da Landino in *X. I, 2, 21 ss.* e *X. I, 19, 25 ss.* Anche Pontano vuole essere utile ad un possibile amante di Fannia, uno slancio di generosità, di condivisione di intenti per i sofferenti d'amore, per cui l'esperienza di uno serve all'altro per non commettere gli stessi errori.

Parth. I, 11, in endecasillabi faleci, è plasmato su Catullo c. 32, di cui riprende in particolare l'incipit, 1-3: *Amabo, mea dulcis Ipsitilla, / meae deliciae, mei lepores, / iube ad te veniam meridiatum*. Infatti sembra che la stessa scelta di diminuire lo pseudonimo di Fannia sia dettata dal desiderio di riprodurre il verso catulliano, a dimostrazione che il gareggiare con il poeta veronese rappresentava una consuetudine letteraria per i poeti rinascimentali:

Amabo, mea cara Fanniella,
ocellus Veneris decusque Amoris,
 iube, isthaec tibi basiem **labella**
succiplena, tenella, mollicella;
amabo, mea vita suaviumque, 5
 face istam mihi gratiam petenti.

Ah, quid lenta tuum times maritum?
 Ne time, leviter suaviabor.
 Apes ut tenero studens liquori
 libat summa thymi, aut crocon rubentem, 10
summa vix tibi suxerim **labella**,
 isthaec dico **labella mollicella**,
 quae me tam facient cito beatum,
 quam fiam cito, si neges, **misellus**.

La formula del primo verso viene ripresa in parallelismo formulare nel v. 5 con la *variatio* del nome della donna nella *iunctura mea vita suaviumque*, ricorrente in Cat. c. 45, 13 *mea vita Septimille*, e 109, 1 rivolto a Lesbia stessa, ma arricchita da Pontano dall’inserimento di *suavium* per creare insistenza sul tema del bacio¹³³⁷, dominante nel carme: *basiem*, 3, *suaviabor*, 8 e nel più erotico *suxerim*, 11, incorniciato da *labella* e *mollicella*, sicché i due versi risultano prevalentemente omoteleutici nel riprodurre il suono *-a*¹³³⁸. Infatti i vv. 9-11 presentano una particolare intensità erotica nella rappresentazione dell’amante che desidera baciare la sommità delle labbruzze della sua amata, *summa labella*, come un’ape intenta con dedizione a libare il tenero succo del timo o del croco sulla sommità dei fiori, *summa thymi*. Il secondo verso catulliano *meae deliciae, mei lepores* viene reso da Pontano attraverso il richiamo mitico a Venere e Amore, in tal modo è come se parafrasasse la *iunctura* catulliana, attraverso un sapiente gioco stilistico reso nell’intreccio omoteleutico e nell’assonanza e consonanza dei sostantivi con lo stesso caso: *ocellus Veneris decusque Amoris*.

Il componimento sembra una esercitazione letteraria sul lessico e sullo stile catulliani, come si evince dalla ricorrenza dei diminutivi associati ad aggettivi diminuiti, tanto amati da Catullo: *ocellus*, 2, *labella*, in anafora e sempre in posizione excipitaria di verso, 3, 11, 12, al quale si legano gli aggettivi *tenella*¹³³⁹ e *mollicella*, in anafora nei vv. 4 e 12, infine *misellus* in riferimento al poeta; o dal ricorso ad un aggettivo composto *succiplena*, 4, che trova attestazioni solo in Boccaccio¹³⁴⁰ prima di Pontano, ma che senz’altro nel verso acquisisce una sfumatura di ardente desiderio; o

¹³³⁷ Inoltre Pontano crea con *suaviumque* una clausola plurisillabica di particolare enfasi, poiché richiama le altre tre clausole quadrisillabiche 1, *Fanniella* e 4, 12, *mollicella*, creando un legame concettuale tra i quattro versi, nelle posizioni iniziale, centrale e finale del carme.

¹³³⁸ Lo stesso omoteleuto è presente nei versi 3-4 in modo da creare un’enumerazione enfaticamente la carica seduttiva delle labbra di Fannia, accresciuta anche dal polisillabismo degli aggettivi rispetto al bisillabismo iniziale del v. 3 e dall’assonanza e consonanza.

¹³³⁹ Catullo presenta la forma *tenellulus* aggiungendo un diminutivo alla forma diminutiva allo scopo di potenziare la delicatezza in c. 17, 15, *tenellulo ... haedo*, invece non usa mai *tenellus*, che ritroviamo nella letteratura latina in Apuleio *met.* V, 18 in riferimento a Psiche: *Tunc Psyche misella, utpote simplex et animi tenella*, passo in cui riscontriamo entrambi i diminutivi presenti in Pontano.

¹³⁴⁰ Cfr. G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, VI, 13; *De Tito Livio; Genealogie deorum gentilium*, XIV, 6.

dall'esortazione espressa tramite i due imperativi *iube* e *face* seguiti rispettivamente da *isthaec*¹³⁴¹ e *istam*, così da creare un nuovo parallelismo morfologico e isosillabico. L'interrogativa del v. 7 prosegue il tentativo di persuasione verso la donna a concedersi all'amante *petenti*¹³⁴², poiché il poeta allude a ciò che sa costituire il maggior freno per Fannia, ovvero che il marito venga a conoscere il suo tradimento. Perciò per allontanarle questa preoccupazione il poeta la bacerà con delicatezza, come l'ape che succhia il polline senza piegare il delicato fiore. La similitudine esprime tutta l'originalità della poetica pontaniana, poiché il lettore percepisce la presenza del poeta nel mezzo della natura, come un osservatore attento a cogliere le analogie segrete tra le cose. Stilisticamente la ripetizione in poliptoto di *times / time* enfatizza il concetto, marcato dall'allitterazione delle dentali che investe i vv. 7-9 assimilando l'azione del poeta a quella dell'ape, unitamente alla *geminatio* su due versi della sillaba *le-* di *lenta / leviter* per svelare il segreto legame tra i due opposti comportamenti del poeta e della donna: Fannia indugia nel concedersi, mostrandosi ritrosa, Pontano indugia delicatamente sulle sue labbra.

I versi conclusivi, 13-14, risultano simmetrici per la proposizione comparativa che mette in relazione i due stati d'animo del poeta, *beatus* e *misellus*, a seconda della reazione della donna, tale simmetria è resa dall'anafora dell'avverbio *cito*, dall'opposizione della diatesi in *faciam / fiam*, dalla corrispondenza in posizione incipitaria di *quae / quam* e in *excipit* di *beatum / misellus*. Non solo lo stile ma anche il contenuto è tutto catulliano: la felicità del poeta dipende dalla sua donna, da quanto ella si conceda all'amante, pertanto l'amore condiziona il suo stato d'animo.

Parth. I, 15, in distici elegiaci, è rivolto *ad Charisium*¹³⁴³, ma in realtà il destinatario ha una funzione fittizia, come semplice ascoltatore della lode che il poeta sviluppa sulla sua donna. Pontano imposta l'elogio sul modello del c. 86 di Catullo¹³⁴⁴, pur non istituendo un raffronto con un'altra donna come invece ama fare il poeta veronese nei carmi 43 e 86: in quest'ultimo carme, infatti la negazione della bellezza di Quinzia accresce l'affermazione della bellezza di Lesbia, che non è solo fisica ma anche intellettuale (*nulla ... mica salis*, 4). Di Catullo notiamo le riprese

¹³⁴¹ *Isthaec* viene ripetuto in *incipit* anche nel v. 12, per attirare l'attenzione proprio sulle labbrucce di Fannia.

¹³⁴² Si noti nel verso l'intreccio lessicale, stilema ricorrente in Catullo per accrescere il pathos della situazione descritta: *istam mihi gratiam petenti*.

¹³⁴³ Questo carme manca nell'Ald. 1505, dalla sua intestazione nel cod. Ambrosiano 0, 74 sup., riportata dal Soldati a pag. 78 del II volume della sua edizione, risulta che il destinatario è un amico del Pontano, Nicola Caruso, di cui il poeta ha qui latinizzato ed abbellito il cognome (cfr. *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pag. 406-407).

¹³⁴⁴ **Quintia formosa est** multis. Mihi candida, longa,
recta est: haec ego sic singula confiteor.

Totum illud **formosa** nego: nam nulla venustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis.

Lesbia formosa est, quae cum **pulcerrima tota est**,
tum omnibus una omnis surripuit Veneres.

lessicali e stilistiche volte a creare un nuovo modello di lode, rielaborazione tutta personale di Pontano:

Fannia formosa est, Charisi, Fannia pulcra est,
totaque **mollicula** est, totaque **lacteola** est,
et cum **lucidulos** in me convertit **ocellos**,
tota Venus, tota est Fannia nequitia,
basiaque **humidulus** cum sumit rapta **labellis**, 5
tum mihi de coelo spargitur ambrosia;
haec mihi praecepit sensus, et amara videndo
vulnera dat, lacrimis excubat illa meis.

Nel primo verso notiamo che Pontano riprende i vv. 1 (*Quintia formosa est*) e 5 (*Lesbia formosa est, quae cum pulcerrima tota est*) del c. 86 fondendoli insieme così da accentuare la bellezza della sola Fannia, insistendo sul nome in anafora nei due emistichi del verso stesso, così come ripete nel v. 2 e 4 l'indefinito *tota* creando un forte parallelismo tra i due versi, anzi un climax ascendente, poiché se prima affianca l'aggettivo con diminutivi polisillabici, rallentando il ritmo sulla tenerezza della sua bellezza, poi esprime come il suo sguardo lucido faccia bruciare d'amore e di lascivia il poeta. Per esprimere quest'ultimo concetto Pontano si serve della metonimia *Venus* associata a Fannia, sicché affermando che la donna amata diventa interamente Venere, ne sottolinea la carica seduttiva, l'innamoramento inevitabile, in seguito in *excipit pone nequitia*¹³⁴⁵, Fannia è tutta lascivia, per alludere all'incapacità del poeta di voler distogliersi dall'amore e invece l'attrazione verso la dissoluta passione. Rispetto a Catullo Pontano evita il superlativo *pulcerrima* preferendo i diminutivi per rappresentare l'affettività e la tenera età dell'amata: *mollicula* varia il *mollicella labella* di *Parth.* I, 4, 4 e 12 evocativo del catulliano c. 16, 4, 8; *lacteola*, come le *lacteolae puellae* di *Cat.* 55, 17; la *iunctura lucidulos ocellis* evoca il catulliano *perlucidulus* ricorrente solo in c. 69, 4 (*perluciduli lapidis*) e considerato un ὀπαξ da Labriolle. Pontano opta per la forma senza prefisso poiché inserisce l'aggettivo in un contesto narrativo preceduto dal *cum*, per potenziare il climax e rendere gli *ocelli* veicolo dell'innamoramento. Un'abile rielaborazione di un modello catulliano trasposto nel patrimonio culturale legato alla lirica d'amore in volgare. Il diminutivo *humidulus* risulta un ὀπαξ di Pontano, consonantico all'interno del verso e in posizione

¹³⁴⁵ Il sostantivo astratto deriva dal verbo *queo*, che indica 'potere' soprattutto nel senso di «essere capace, essere in grado di» e si usa soprattutto con la congiunzione *non*, infatti l'impiego positivo è raro e sembra secondario: cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 555. Tale senso è quello che sembra trasparire nel contesto, sicché nell'immagine è compreso anche il ruolo del poeta.

di intreccio con *basia rapta*. Un lettore esperto di Catullo rivede nei vv. 5-6 i baci rubati da Catullo a Giovenzio, c. 99, dalle labbruzze cosparse di lacrime, un bacetto più dolce dell'ambrosia (*suaviolum dulci dulcius ambrosia*, 2), così come il ricorso ai diminutivi è eco dello stesso carne. Ancora una volta Pontano rielabora il soggetto del suo modello, giocando nel parafrasare il lessico e inventando neologismi come *humidulus* che in un solo termine evocano un intero verso catulliano. Pontano adotta una struttura in parallelismo poiché colloca i diminutivi o nel primo emistichio del verso, tra il secondo e il terzo piede, *mollicula*, 2, *lucidulos*, 3, *humidulis*, 5, o in clausola *lacteola*, 2, e *ocellos*, 3, *labellis*, 5. in ogni caso il polisillabismo rallenta il ritmo e pone enfasi sulla giovane bellezza della donna.

La clausola del componimento si fa imitatrice del c. 51, 6 *eripit sensus mihi*, la cui intensità raffigurativa viene amplificata dal prefisso *prae-* che rende più aspra l'allitterazione e quindi la resa visiva dei sensi strappati violentemente dalle membra del poeta, oltre a creare un polisillabo che rallenta il ritmo enfatizzando il verbo; Pontano ha inoltre variato l'*illa* del c. 5 con *haec* per cambiare il focus della scena e porre Fannia vicino a lui, mentre Caruso si fa esterno osservatore della contemplazione innamorata del poeta. Sicché il triangolo amoroso si ribalta rispetto a quello catulliano, eliminando la gelosia del cantore-Catullo, vittima dell'allontanamento da Lesbia a vantaggio del suo rivale, e sostituendola con il poeta-contemplatore diretto della bellezza dell'amata; in entrambi i casi gli effetti fisici dell'innamoramento sono patiti dal poeta. Eppure Pontano riprende in *excipit* di componimento anche *illa*, ma con un intento ben preciso, ovvero per evidenziare il momento della separazione dall'amata, che dorme lontano dal poeta accompagnata dalle sue lacrime: non si può non pensare che esse siano deposte sulle sue labbra, umide per questo motivo, come quelle di Giovenzio. Una fine e celata allusione che stabilisce relazioni interne e segrete all'interno della poesia di Pontano. Il poeta rimane vicino all'amata nonostante l'allontanamento, una parte di sé è racchiusa tra le sue labbra, concetto che ci rievoca il topos del bacio come fusione tra le anime analizzato da Perella¹³⁴⁶. Nel concludere il carne citando le ferite d'amore, *amara videndo / vulnera dat*, Pontano riprende il tema stilnovistico e cortese degli occhi veicolo dell'amore, già espresso nel v. 3, attraverso i quali trova facile ingresso la freccia spietata di Amore. Le parole trisillabiche allitteranti enfatizzano la profonda ferita determinata dallo sguardo di Fannia.

Parth. I, 33 non è rivolto a Fannia direttamente, ma si può pensare che il poeta voglia alludere a lei data l'imitazione di Catullo c. 83, dedicato a Lesbia. Nel delineare l'ira della donna

¹³⁴⁶ Cfr. J. Perella, cit., *supra*.

che parla male del poeta, infatti vediamo la ripresa dell'espressione *irata est*, c. 83, 6, e *mala plurima dicit*, 1, variata in Pontano con *dicit tam male*:

Irata est quotiens mihi, puella
tristis me vocat aridum poetam,
et lassum minima **fututione**,
indoctum veneris, malique **penis**.
Post haec in triviis, in ore vulgi, 5
irradientibus omnibus puellis,
dicit tam male me esse **mentulatum**,
quam vel pumilio puerve trimus.
Quam ob rem constitui meas querelas
deferre ad Venerem, inque ius vocare. 10
Nam quis tam patiens amator esset?
Quod si sensero ius mihi negari,
Hellespontiacum deum precabor,
partes suscipiat meas, velitque
pro me, quod minimum facillimumque est, 15
ulcisci facinus manu severa.

L'argomento, però, è sviluppato dai due poeti in modo diverso: Catullo non esprime il contenuto delle maldicenze di Lesbia, che vengono liquidate solo con il binomio *quod gannit et obloquitur*, 4, ma, il fatto che esse rendano felice il marito a cui ne parla illude il poeta che ciò sia prova dell'amore che la donna nutre nei suoi confronti, *hoc est, uritur et loquitur*, 6; Pontano opta per palesare senza falsi pudori le accuse rivoltegli: non è in grado di sostenere l'amplesso per lo scarso pene di cui è dotato, *malique penis*, 4, e *male ... mentulatum*, 7, perciò viene accusato di essere un *aridum poetam*. Il fatto che la donna alluda al poeta più che all'uomo o all'amante, mi sembra testimoniare il richiamo implicito da parte di Pontano al c. 36, in particolare al voto che Lesbia rivolge a Venere perché Catullo smetta di *vibrare* contro di lei *truces iambos*, quindi all'attacco della donna verso il poeta più che verso l'amante. Infatti Pontano nel prosieguo del componimento ribalta ironicamente la scena catulliana manifestando la propria *querela* a Venere, perché faccia giustizia in suo nome di fronte ad accuse tanto infamanti e se la dea gli negherà l'intercessione, allora solo il dio ellespontiaco, Priapo, potrà vendicare la sua reputazione risvegliando le sue parti intime assopite, *partes suscipiat meas*, 14. La descrizione delle scarsità dei

suoi genitali viene declinata attraverso un climax, potenziato dall'uso della comparazione, *lassum minima fututione*¹³⁴⁷, 3, che ironicamente ritrae il poeta stanco già dopo un brevissimo amplesso, della metonimia *indoctum veneris*, 4, che enfatizza la sua ignoranza in qualsiasi arte amatoria, infine di una *iunctura* quale *mali penis* che sembra presentarsi come un falso eufemismo, sostituita e precisata nel v. 7 dal più esplicitamente osceno *mentulatum*¹³⁴⁸. Per completare l'immagine delle sue irrisorie doti Pontano aggiunge la comparazione con un nano o con un bimbo di tre anni, *quam vel pumilio puerve trimus*, 8, che l'allitterazione enfatizza. Infine le critiche della donna non si fermano al confronto diretto, ma diventano ciarle per *irridentibus omnibus puellis*, 6, soprattutto nei posti più beceri e popolari, *in triviis, in ore vulgi*¹³⁴⁹, 5. Dal v. 9 al 16 Pontano sviluppa il successivo discorso riportando la denuncia a Venere del vilipendio ricevuto, tramite l'*incipit* con il sintagma *quam ob rem*, in anafora con il *quam* (con valore avverbiale) del verso precedente, marcata dall'allitterazione *deferre ad Venerem*, e *inque ius*, nonché dall'anafora di *ius* (vv. 10, 12), stilemi volti ad accrescere l'insistenza della richiesta; Pontano giustifica se stesso per aver sopportato tali maldicenze a lungo, *quotiens*, 1, attraverso un'interrogativa retorica che isola al centro la *iunctura* polisillabica *patiens amator*, fortemente allitterante nel verso. L'allusione al soccorso vendicatore di Priapo si realizza attraverso la perifrasi *hellespontiacum deum*¹³⁵⁰, un aggettivo plurisillabico che rende solenne l'apparizione del dio. La conclusione del componimento risulta sottilmente ironica per l'*excipit* del v. 15, composto dai due superlativi *minimum facillimumque*, che nel momento in cui evidenziano il facilissimo compito di Priapo nel difendere la posizione del suo devoto, alludono sarcasticamente alle ridottissime dimensioni del suo pene. Il polisillabismo *in clausula* accresce tale parodia¹³⁵¹.

Pertanto un componimento che ad una prima lettura sembrava di carattere amoroso si rivela in realtà estremamente parodico, pieno di allusioni e doppi sensi volti a esplicitare un erotismo che si colora in questo caso di sarcasmo e oscenità. Viene inoltre suggerito un confronto con Landino X.

¹³⁴⁷ Il sostantivo *fututio* ricorre in *Parthenopeus sive Amores* soltanto nel primo libro due volte: *Parth.* I, 30, 14; I, 33, 3. L'astratto deriva dal verbo *futuo*, usato come lessico di base per indicare il ruolo maschile durante un rapporto sessuale; è occasionalmente usato per indicare un atto che può essere descritto come insulto o aggressione, invece spesso in modo neutrale o affettivo, per esempio nello scambio di parole tra prostitute e i loro clienti, infatti un numero di graffiti pompeiani sembrano il lavoro di meretrici che lodano le capacità sessuali dei loro clienti. Viceversa il cliente servendosi di *futuo* può elogiare i servizi offerti dalla prostituta. In Catullo *fututiones* ricorre in un discorso affettuoso di una prostituta: 32, 7f 1-2, *sed domi maneat paresque nobis / novem continuas fututiones*. Nelle vanterie maschili *futuo* è scelto puramente per indicare la virilità del soggetto. L'egotismo di questo tipo normalmente riguarda chi si ritiene desiderabile e non un aggressore, cfr. Catullo c. 97, 9 *hic futuit multas et se facit esse venustum*: cfr. Adams, cit., pagg. 119-120. Pontano lo usa per indicare il rapporto sessuale dal punto di vista maschile.

¹³⁴⁸ L'aggettivo derivato da *mentula* non è presente in Catullo, né nella letteratura latina, pare essere perciò una creazione di Pontano, un neologismo che potenzia la parodia forgiando un contrappasso «dantesco»: la parola è più lunga del membro stesso, perciò dà importanza a qualcosa che risulta invece insignificante; la clausola plurisillabica che rallenta il ritmo rispetto al resto del verso dominato da bisillabi accresce tale intento.

¹³⁴⁹ Cfr. Catullo c. 40, 5, *in ora vulgi*.

¹³⁵⁰ Cfr. *Ov. fast.* I, 440 e *Virg. georg.* IV, 111.

¹³⁵¹ Una funzione simile ricorre in altri versi dove appare il lessico osceno: *fututione*, 3, *mentulatum*, 7.

I, 33, dove il poeta fiorentino evocava l'intercessione di Vulcano, il dio claudicante, per vendicare le critiche subite al suo libro *claudus*: allo stesso modo Pontano, accusato di avere un membro di irrisorie dimensioni e anche di una certa impotenza, dato che non regge un minimo amplesso, si rivolge al dio della fertilità per eccellenza, le cui iconografie sono senza veli esplicite delle sue doti sessuali. Le due posizioni, però, differiscono poiché Landino istituisce un rapporto analogico tra il supplice e il dio, mentre Pontano di contrasto. A meno che quest'ultimo non voglia affermare la sua virilità in modo parodico, ribaltando la realtà, in risposta alle accuse della donna¹³⁵², cosa che potrebbe essere implicita nell'uso dell'ironia stessa degli ultimi due versi. In effetti chi non ha da rimproverarsi ciò di cui lo si accusa sa scherzarvi e prendersi in giro.

3.3. 1. d. Il poeta e l'amore

Nel primo libro troviamo carmi in cui il poeta riflette sulla condizione dell'innamorato, sui dolori provocati dall'amore, su se stesso, senza che ci sia un esplicito riferimento a una donna in particolare: *Parth.* I, 5¹³⁵³; I, 13; I, 22.

Parth. I, 13, scritto in scazonti, tratta *de qualitate amantum* in modo iperbolico, sicché sembra che Pontano non ponga particolare attenzione al contenuto, al messaggio di cui il carme si fa portavoce, ma allo stile, esplicitamente catulliano:

Miser, qui amat, videtque quod cupit nunquam;
magis miser, qui amat videtque, nec tangit;
miserrimus, qui amat videtque tangitque,
nec tangit, ut vult, nec sibi gerit morem.
Expertus hanc sententiam **miser** dico. 5
At cui tot insunt commoda ac facultates,
diis is est profecto amans adaequandus.

L'insistenza sull'aggettivo *miser* ripetuto in anafora 5 volte, di cui una in superlativo, *miserrimus*, oltre all'accostamento con l'avverbio comparativo *magis*, enfatizza la condizione di infelicità del poeta, ma il tono diventa parodico tramite l'enumerazione delle azioni tipiche

¹³⁵² Data l'enorme influenza esercitata da Dante su tutta la letteratura italiana a lui successiva, mi sembra che l'associazione di una divinità per l'intercessione, che corrisponda alle caratteristiche evocate dal poeta richiami gli *exempla* del *Purgatorio*, della *Commedia*, dove alla penitenza delle anime è associato l'esempio delle vite di santi o uomini illustri che si sono distinti nella virtù contraria: e.g. se l'anima aveva errato per eccesso di superbia, seguiva gli esempi di umiltà.

¹³⁵³ Di questo componimento si svilupperà l'analisi in una sezione dedicata poiché affronta il tema della colomba, che si inserisce nel vasto topos relativo al *passer*.

dell'amante, ripetute come una sorta di filastrocca, col fine di porre in risalto il verbo *tangit*, ripetuto due volte in *excipit*, 2-3, e una in *incipit*, 4: il dilemma è che l'amante ama e vede la sua donna, ma non la può toccare come vorrebbe, ecco la sfumatura erotica che anche in questo epigramma emerge. Il v. 5 svela l'associazione della condizione degli amanti a quella del poeta, anch'egli infelice per esperienza diretta. I vv. 6-7 svelano attraverso la congiunzione avversativa *at* che non tutti gli amanti sono *miseri*, poiché viene da pensare che Pontano voglia riferirsi, tramite la *iunctura commoda ac facultates*, a tutti coloro che possono amare, vedere, desiderare e toccare come e quanto vogliono la propria amata. Quell'amante che possiede questi vantaggi deve essere equiparato agli dei: in quest'ultima affermazione ritroviamo parafrasato il verso catulliano del c. 51, 1 *Ille mi par esse deo videtur*, infatti è colui che *qui sedens adversus identidem te / spectat et audit / dulce ridentem*, 3-4, concetto ripreso da Pontano nel *videtque* in anafora.

Gli ultimi due versi diventano più solenni, cambiano il ritmo incalzante dei vv. 1-5, attraverso polisillabi che creano una clausola di particolare enfasi: *commoda ac facultates e adaequandus*. La stessa enfasi che si ritrova in *incipit* nel v. 3, *miserrimus*¹³⁵⁴.

Sicché Pontano si fa imitatore di Catullo soprattutto tramite la rievocazione del suo stile attraverso la ripetizione e la comparazione, o nelle riprese lessicali, ma rielabora attraverso il proprio sguardo, spesso sottilmente ironico, i temi catulliani.

Parth. I, 22, in distici elegiaci, *de suavitate amoris*, dedicato alla dolcezza dell'amore è un inno all'amore stesso:

«Blanditiis amor est et succo **mollior** omni,
melle quoque est **dulci dulcior** ac **melior**.
Hoc condimento coelestis mensa deorum
vescitur, iccirco **gratior** ambrosia est.
Nanque **ubi non amor** est, **ubi non** miscentur **amoris** 5
suavia, nil lauti nilque leporis inest».
Haec iuvenes cantent, quibus est Cytherea benigna,
nam mihi felle malo **tristior** et **gravior**.

Per esprimere la *suavitas* dell'amore Pontano si rifa al c. 99 di Catullo, già evocato in *Parth. I, 15*, dato che il maggior diletto si trae dai baci, in cui risiede ogni felicità e *lepos*, *Nanque ubi non amor est, ubi non miscentur amoris / suavia, nil lauti nilque leporis inest*, 5-6. Il poeta per

¹³⁵⁴ Si noti che i vv. 1-3 prevedono un'allitterazione della nasale *m* in *incipit* che accentra l'attenzione su *miser*.

enfaticamente la similitudine dell'amore con il condimento che arricchisce la mensa celeste costella il carne di aggettivi comparativi, creando pertanto una sorta di iperbole del v. 2 del c. 99 *suaviolum dulci dulcius ambrosia*¹³⁵⁵: è più soave di ogni succo, *succo mollior omni*, più dolce e più buono del dolce miele, *melle quoque est dulci dulcior ac melior*¹³⁵⁶, più gradito dell'ambrosia, *gratior ambrosia est*. La similitudine abbraccia la realtà quotidiana e crea un climax di sapori, a partire da un qualsiasi succo di un frutto, al miele, apice della dolcezza tra gli alimenti umani, fino all'ambrosia, il nettare degli dei a cui, probabilmente, viene appunto associato il liquido dell'ejaculazione¹³⁵⁷.

I vv. 5-6 si servono della ripetizione per porre al centro del componimento il contenuto ivi racchiuso: l'anafora di *ubi non* e di *amor* in poliptoto *amor / amoris* enfatizza il tema, attraverso una dimensione narrativa, quando c'è o non c'è amore, e l'anafora del pronome indefinito *nil*, per creare una cornice che isola in *incipit* il sostantivo *suavia*, istituendo così la *iunctura amoris suavia*, rafforzata dall'*enjambement*.

I vv. 7-8 svelano lo stato d'animo del poeta, e palesano che il discorso riportato nei versi precedenti non è un canto del poeta, ma dei giovani innamorati, a cui Venere è benigna, al contrario di Pontano, posto in enfasi in *incipit* con *mihi*: per illustrare la sua condizione di sofferenza riprende il soggetto del primo verso, l'*amor*, sottintendendolo, e attribuendogli aggettivi in comparativo, *tristior et gravior*, però in antitesi con quelli dei vv. 1-4, creando un componimento a cornice con una clausola di eco catulliana come e.g. c. 9, 11: *laetius est beatiusve*.

Il carne che sembrava essere un inno all'amore felice si colloca sul modello elegiaco della lirica d'amore, però con la novità emulativa tutta di Pontano che crea un illusorio e forse anche ironico rovesciamento della reale condizione dell'amante. Si può riscontrare infatti quanto sostiene Pigman che le metafore trasformative e dissimulative portano a una trasformazione del modello in modo nuovo e differente¹³⁵⁸ oppure con Greene che è in atto una imitazione dialettica in cui vengono messi a confronto e in conflitto due *mundi significantes*¹³⁵⁹.

Parth. I, 25, in distici elegiaci, è intitolato *ad se ipsum* e infatti Pontano segue il modello dei carmi 8 e 76 di Catullo rivolgendosi direttamente a se stesso, chiamandosi per nome, *Ioviane*, 2, come fa Catullo, per poi passare ad un dialogo fittizio con Fannia, sicché per tutto il componimento Pontano come Catullo gioca sulla doppia referenza del «tu»:

¹³⁵⁵ Pontano riprende lo stesso accostamento in poliptoto dell'aggettivo *dulcis* adottato da Catullo, per enfatizzare l'enorme dolcezza dello sperma, come il miele. Ricordiamo a questo proposito l'interpretazione di Parenti, cit., pag. 66 relativa a *Parth. I, 5, 31*, vedi *infra*.

¹³⁵⁶ Il riferimento al miele è presente nel c. 99, 1 *mellite Iuventi*.

¹³⁵⁷ Si veda *infra Parth. I, 5, 31*, unitamente all'interpretazione di Parenti.

¹³⁵⁸ Pigman, cit., pag. 4.

¹³⁵⁹ Greene, cit., pag. 40.

Quingentas solitus cum sis adamare puellas,
 nunc ab amore tuo quid, Ioviane, vacas?
 An quia difficilem sese tibi Fannia praebet,
 et rigidos mores forma superba facit?
 Cum tot sint faciles, sit copia mollis amorum, 5
 quaere aliquam, tibi quae sponte placere velit,
 quae tibi se dedat, cui sis et carus ocellus,
 Cui dicas: «Iam iam Fannia nulla mihi est».
 Ipsa tibi dicat: «Mea lux, mea vita, meus flos,
 liliolumque meum, basiolumque meum, 10
 carior et gemmis et caro carior auro,
 tu rosa, tu violae, tu mihi levis onyx,
 deliciae cultusque meus, mea gaudia solus,
 corque meum, et prae te nil iuvat esse meum».
 Et quingenta simul capiat tunc basia raptim, 15
 et sine mente oculos volvat agatque suos,
 ac, linguam querulo cum suxerit ore trementem,
 exanimis collo pendeat ipsa tuo.
 Tunc dices: «Amor est succo iucundior omni,
 dulcior et melle est, suavior ambrosia est¹³⁶⁰»; 20
 nec tibi quingentas fuerit sat amasse puellas.
 Nil numerus certe, nil in amore valet¹³⁶¹.

La poesia sembra essere il continuo di I, 22, poiché Pontano svela il motivo del suo essere *tristior et gravior*, ma ancora una volta nasconde la sua idea dietro l'ironia: *l'incipit* presenta un poeta seduttore, abituato ad amare un iperbolico numero di cinquecento fanciulle¹³⁶², perché facilmente cedono alle sue lusinghe, *cum tot sint faciles, sit copia mollis amorum*¹³⁶³, 5, un'iperbole marcata dalla ripetizione del numerale nei tre punti del carme in cui si dirama l'argomentazione: *quingentas puellas*, 1, *quingenta basia*, 15, *quingentas puellas*, 21. Eppure tra tutte lascia trasparire

¹³⁶⁰ Notiamo le stesse comparazioni di *Parth.* I 22, 1-4.

¹³⁶¹ Possiamo riscontrare una certa eco di Marziale VI 34: *pauca cupit qui numerare potest*.

¹³⁶² Pontano, rispetto ai poeti elegiaci e agli altri umanisti loro imitatori, dedica diversi carmi ad altre donne: emblematico è infatti anche il *Parth.* I, 14, imponendosi nel panorama letterario non solo come amante infelice e sofferente, ma anche come seduttore. Infatti abbiamo visto come ami soffermarsi sull'aspetto erotico dell'amore.

¹³⁶³ Si noti che l'enallage *copia mollis amorum* abbia il fine di porre in enfasi l'aggettivo *mollis* che riferito a *copia* anziché ad *amor* marca il numero degli erotici incontri del poeta con le innumerevoli donne.

che colei che davvero cerca è Fannia, a cui vorrebbe poter dire «*Iam iam Fannia nulla mihi est*», 8, ma vorrebbe una Fannia che si conceda a lui spontaneamente, senza essere supplicata, *quaere aliquam, tibi quae sponte placere velit*, 6, e che a sua volta, lei stessa, gli manifesti la sua dedizione e il suo abbandono ad un sensuale erotismo. Allora cinquecento saranno i baci che il poeta raccoglierà dalla desiderata bocca dell'amata, senza desiderare altre donne, e pago potrà cantare lui stesso quel canto che solo i giovani benedetti da una benigna Venere potevano cantare in *Parth.* I, 22. La conclusione ribalta perciò l'inizio, in antitesi, svelando l'ironia: non è il numero che vale in amore, non sarà più sufficiente al poeta aver amato cinquecento donne, nulla conta se non avere tra le sue braccia colei che davvero ama, Fannia. Ma tutta l'argomentazione iperbolica e in climax del carne risulta illusoria attraverso una voluta mistificazione della realtà, come svelano i vv. 2-4: il poeta, ora, si allontana da Fannia per i suoi rigidi costumi che rendono il suo aspetto superbo e difficile, *nunc ab amore tuo quid, Ioviane, vacas? / An quia difficilem sese tibi Fannia praebet, / et rigidos mores forma superba facit?*¹³⁶⁴. Il passaggio argomentativo è reso ancora più efficace attraverso le scelte stilistiche espressione dell'influenza di Catullo: la ritrosia di Fannia è resa con le interrogative indirette, che rendono molto enfatico e catulliano il tono con cui il poeta si rivolge a se stesso interrogandosi sul proprio comportamento, oppure le anafore in poliptoto dei pronomi relativi che introducono subordinate relative improprie, *tibi quae sponte placere velit, / quae tibi se dedat, cui sis et carus ocellus, / cui dicas*, 6-8, volte a marcare l'enumerazione delle più importanti manifestazioni d'amore; i congiuntivi esortativi *dicat*, 9, *capiat*, 15, *volvat agatque*,¹³⁶⁵ 16, *pendeat*, 18, che sembrano l'espressione dell'insistenza della seduzione e del forte desiderio del poeta. Invece l'indicativo presente appartiene al *nunc* in cui *nil in amore valet*, anche se il poeta è costretto a lasciare il suo amore, *ab amore tuo vacas*, e in cui Fannia *difficilem sese tibi praebet* e *rigidos mores forma superba facit*. Viene pertanto modificato il piano temporale, presente, passato e futuro, di Catullo c. 8, lasciando lo spazio all'eventualità del congiuntivo, espressione della speranza che qualcosa cambi nel suo rapporto amoroso con Fannia.

I vv. 7-14 riprendono volutamente in modo eclatante espressioni e lessico catulliani con lo scopo di attribuire a Catullo il lessico d'amore per eccellenza e proclamarsi suo seguace; inoltre trovo significativo lo straniamento prodotto da questi versi: l'enumerazione degli appellativi, le frasi d'amore del discorso di Fannia sono in realtà appannaggio delle lodi del poeta verso la propria amata e non viceversa, tanto che l'effetto di straniamento nel lettore diventa palese e l'allusione all'amata inequivocabile e immediata.

¹³⁶⁴ Il chiasmo morfologico, *rigidos mores forma superba*, enfatizza ulteriormente l'altezzosità di Fannia.

¹³⁶⁵ Il nesso verbale ricorda uno stilema catulliano seppure non sia perfettamente in clausola data la presenza di *suos*, tuttavia risulta un'emulazione pontaniana visto che ha creato un chiasmo morfologico tramite l'iperbato, *oculos volvat agatque suos*, così da isolare al centro le due azioni amorose, volte a esortare la donna a lasciarsi andare all'amplesso *sine mente*, senza che la razionalità freni i suoi gesti.

Ne sono prova i diminutivi di sostantivi quali *ocellus*¹³⁶⁶, 7, *liliolum*, *basiolum*, 10, questi ultimi creano un verso con forte parallelismo interno (*liliolumque meum, basiolumque meum*) caratterizzato da alternanza tra parole polisillabiche e bisillabiche e omoteleuto, sicché viene accresciuta l'idea di affettività e la tenerezza della giovinezza tipica della figura femminile. Il diminutivo *liliolum* diminuisce il sostantivo *lilium*, il giglio, e non risulta attestato nel latino classico: in Catullo troviamo *flosculus* riferito a Giovenzio, c. 24, 1, con lo stesso tono affettivo; il fatto che sia l'unico fiore del carne con diminuzione ne enfatizza il valore metaforico, data la vicinanza anche con *basiolum*. Infatti mi sembra probabile pensare che i fiori che Pontano sceglie di porre nelle parole di Fannia siano scelti perché latori di una simbologia che gli umanisti hanno ereditato dalla cultura medievale: il giglio, nato dal latte versato di Giunone mentre allattava Ercole è simbolo della purezza e della povertà. Il suo accostamento a *basiolum* fa intendere il vergineo pudore della fanciulla sul letto d'amore, a cui Pontano fa esplicito riferimento nei vv. 17-18, *linguam querulo cum suxerit ore trementem, / exanimis collo pendeat ipsa tuo*; la rosa, fiore sacro a Venere, attributo delle Grazie, rappresenta la Vergine, ma è anche allegoria del sangue divino e per le sue spine oltremodo simboleggia le pene d'amore, nonché le si attribuisce l'idea della verginità, e quindi allude alla sfera erotica dell'amplesso amoroso, come in Catullo 62; la viola sarebbe nata dal sangue sgorgato dall'evirazione di Attis ed è simbolo di umiltà e modestia. I fiori sono declinati in questi versi in modo da creare un climax ascendente volto ad enfatizzare la valenza affettiva degli epiteti, poiché inizialmente il poeta viene associato a un generico *meus flos*, poi a *liliolum* e la citazione di *rosa* e *violae* viene marcata dall'anafora di *tu*. Accanto ai fiori Pontano elenca le pietre preziose, in modo da evocare soprattutto Catullo nel riprodurre nel verso 11, *carior et gemmis et caro cariore auro*, lo stesso gioco linguistico di Catullo 82, però con maggiore enfasi data l'anafora in *incipit* ed *excipit* del comparativo e l'accostamento al suo aggettivo di grado positivo *caro* in iperbato col sostantivo *auro*, oltre al polisindeto e all'allitterazione, sicché è completo l'effetto di preziosismo retorico, riflesso del valore delle pietre stesse. Tuttavia l'amata associata ai fiori e alle pietre preziose diventa un *topos* della lirica cortese e stilnovistica,; si veda come esempio per tutti G. Guinizelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, 1-8:

Io voglio del ver la mia donna laudare
ed asembrarli **la rosa** e lo **giglio**:
più che stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

¹³⁶⁶ Il fatto che il diminutivo *ocellus* qui assuma soprattutto una valenza affettiva lo dimostra la presenza di *oculos suos* nel v. 16.

Verde river' a lei rasembro e l'âre, 5
 tutti color di fior', giano e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
 medesmo Amor per lei rafina meglio.
 [...]

Le invocazioni iniziali *mea lux*¹³⁶⁷, *mea vita*¹³⁶⁸, *meus flos* sono echi catulliani, i primi due riferiti a Lesbia stessa, il terzo a Giovenzio, nella forma diminuita, che, diversamente dal modello, Pontano accumula in pochi versi insistendo sul poliptoto, per accrescere l'idea del possesso, cara agli amanti. L'enumerazione prosegue nei vv. 13-14 con *deliciae cultusque meus, mea gaudia solus, / corque meum*, in cui appaiono i catulliani *deliciae*¹³⁶⁹ e *gaudia*¹³⁷⁰; l'uso di *cor* invece come invocazione si distanzia dal modello, che lo adotta soprattutto nei casi indiretti¹³⁷¹.

I vv. 15-18 si soffermano sul momento più desiderato dal poeta, l'amplesso: ritorna il topos dei *basia* catulliani, innumerevoli, *quingentas*, ma caricati di erotismo nel rappresentare la donna che succhia la lingua tremante mentre la bocca vibra per i lamenti, mentre si abbandona esanime sul collo del poeta. Il gioco dell'alternanza del *tu* mescola il ruolo degli amanti, rendendo la scena ancora più seducente, marcato dagli iperbati *linguam ... trementem ed exanimis ... ipsa*, riferiti prima al poeta e poi alla sua donna, mentre l'allitterazione in particolare di liquide e nasali sembra riprodurre il mormorio della voce.

Infine la negazione e l'indeterminazione in anafora della clausola enfatizzano l'illusione della reciprocità dell'amore tra il poeta e Fannia.

Il componimento vuole porsi nella tradizione catulliana dei carmi come soliloquio del poeta, ma ne scardina completamente i modi della rappresentazione creando un dialogo con se stesso *sui generis*.

3.3. 1. e. Pontano e la colomba

Parth. I, 5, in endecasillabi faleci, è il secondo carme in endecasillabi dell'opera ed è dedicato alla colomba, sicché Pontano si inserisce sulla scia del tema inaugurato da Catullo e

¹³⁶⁷ Cfr. Cat. c. 68, 132, 160.

¹³⁶⁸ Cfr. Cat. c. 45, 13; 109, 1.

¹³⁶⁹ Cfr. Cat. cc. 2, 1; 3, 4; 6, 1; 32, 2; 45, 24; 68, 26; 69, 4; 74, 2.

¹³⁷⁰ Del sostantivo riscontriamo 10 occorrenze in Catullo, mai nelle invocazioni: c. 91, 9; 61, 110; 64, 34, 95, 236; 66, 16; 68, 23, 95, 123; 76, 6.

¹³⁷¹ Cfr. Cat. c. 44, 3 bis; 64, 158; 81, 5; 95, 9; 60, 5; 64, 54, 94, 99, 124, 231, 294. *Cor, cordis*, possiede due significati, quello di cuore e quello di cuore come sede dell'anima: Cic. *Tusc.* 1, 18 *aliis cor ipsum animus videtur, ex quo excordes, vecordes, concordisque dicuntur*; 1, 41, *ne tam vegeta mens aut in corde cerebroue aut in Empedocleo sanguine iaceat*; «siège de l'intelligence et de la sensibilité», cfr. Ernout-Meillet, cit., pag. 142. Senza dubbio Pontano riprende il termine nel senso specificato da Cicerone.

sviluppato da Marziale. È frutto della contaminazione di diversi carmi catulliani, di cui riprende il lessico e lo stile, arrivando però a produrre un «*vortit Pontanice*»¹³⁷². Il titolo del componimento è *ad pueros de columba* e difatti il poeta si rivolge a dei «fanciulli», ancora non sa bene a chi donerà la sua colomba, se a Giulio, a Celio o a Nearco. Da questo *incipit* sembra che il termine alluda alla sua opera poetica, data la completa imitazione del c. 1 di Catullo di dedica del *libellus* a Cornelio Nepote¹³⁷³:

Cui vestrum **niveam meam columbam**
donabo, o pueri? Tibine, Iuli,
num, Coeli, tibi, num tibi, Nearche?
Non vobis dabimus, mali cinaedi;
non vos munere tam elegante digni. 5
Quin ite, **illepidi atque inelegantes;**
ales nam Veneris nitore gaudet,
odit **sorditiem inficetiasque,**
insulsos fugit et parum **venustos.**
Sed cuinam cupis, **o columba,** munus 10
deferri? Scio; **nam meam puellam**
amas plus oculis tuis, nec ulla
vivit mundior elegantiorve.
Haec te in delitiis habebit, haec te
praeponet nitidis suis ocellis, 15
nec tanti faciet suam sororem.
Huius tu in gremio beata ludes,
et circumsiliens manus sinumque
interdum aureolas petes papillas.
Verum tunc caveas, proterva ne sis; 20
nam **poenas** dabis et quidem **severas,**
tantillum modo tam **venusta** poma
de tactu vities: et est Diones

¹³⁷² Ho coniato l'espressione citando Plauto, *Trinummus*, prologo, v. 17: *Philemo scripsit, Plautus vortit barbare*, in cui il verbo *vertere* riporta all'uso latino di indicare il tradurre rielaborando un testo e quindi *aemulando* rispetto allo *scribere* che implicava il comporre *ex novo*.

¹³⁷³ Cat. c. 1, 1-4: *Cui dono lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitum? / Corneli, tibi: namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas*: da cui Pontano riprende l'interrogativa, il verbo *dono*, il pronome personale di seconda persona *tibi* unitamente al nome proprio di persona a cui dedica l'opera.

tutelae **hortulus** ille dedicatus;
numen laedere tu tuum **caveto**. 25
Impune hoc facies, volente diva,
ut, cum te **roseo ore suaviatur**
rostrum **purpureis** premens **labellis**,
mellitam rapias **iocosa linguam**,
et tot basia totque **basiabis**, 30
donec nectarei fluant liquores.

L'immagine che offre il poeta nei versi iniziali rimanda a una schiera di *pueri* astanti, tra i quali deve scegliere il preferito lettore della sua opera, definita attraverso la metafora della *nivea columba*. Per rendere l'impazienza dell'attesa da una parte e l'incertezza della scelta dall'altra, Pontano si serve degli stilemi catulliani volti ad enfatizzare il concetto espresso: insiste sulla ripetizione di *tibi*, di *num* e di *non*, quest'ultimo in posizione incipitaria di verso, in formula con *vobis / vos* in poliptoto per marcare la certezza del poeta di chi non dovrà ricevere in dono i suoi carmi, ovvero i *mali cinaedi*, 4. Che la scelta del lettore non sia stata ancora fatta da Pontano si evince anche dal verbo al futuro *donabo / donabimus*, in poliptoto e con il passaggio dalla prima persona singolare alla prima plurale per enfatizzare l'antitesi con *vos*. Il motivo della metafora dell'opera come una colomba sembra delucidato da Pontano stesso nei vv. 6-9, dove il poeta spiega che devono allontanarsi i *mali cinaedi*¹³⁷⁴ poiché sono *illepidi atque inelegantes*, *iunctura* catulliana del c. 6, 2 *ni sint illepidae atque inelegantes*, caratteristiche che non si confanno all'uccello che gode del nitore di Venere¹³⁷⁵ e che odia *sorditiem inficetiasque*, rimodulazioni lessicali del v. 19 del c. 36 *pleni ruris et inficetiarum*, ed evita gli *insulsos et parum venustos*: tutti aggettivi che sono eco, pur con sintagmi diversi, di vari carmi catulliani, quali il c. 10, 4 *non sane illepidum neque*

¹³⁷⁴ Il sostantivo ricorre otto volte in Catullo e in tutte le occorrenze il poeta latino se ne serve per aggredire personaggi dell'epoca: c. 16, 2 *Aureli pathice et cinaede Furi* (carne che sembra concettualmente particolarmente vicino a questo di Pontano, anch'esso endecasillabo e anch'esso che giudica *cinaedi* coloro che non sono in grado di comprendere ed apprezzare l'opera del poeta, Catullo come Pontano), c. 25, 1 *Cinaede Talle* (invettiva contro il cinedo Tallo che si è impossessato del suo mantello, pretesto per attaccare i costumi molli e i comportamenti effeminati del destinatario), c. 29, 5 e 9 *Cinaede Romule* (la metonimia *Romule* allude a Cesare che definisce *cinaedus* per aggredirne i costumi vergognosi), 33, 2 *Vibenni pater et cinaede fili* (con lo stesso intento invettivo dei carmi precedenti), c. 57, 1 e 10 *Pulcre convenit improbis cinaedis* (ancora un attacco a Cesare e a Mamurra).

¹³⁷⁵ *Ales nam Veneris nitore gaudet*: questa perifrasi allude al candore del piumaggio della colomba; l'utilizzo di *ales* in *incipit* rimanda in modo particolare a Orazio, *Carmina* I, 2, 42 e II, 20, 16 (dove il poeta si assimila al cigno, che ne raffigura la potenza sublime trascendente la dimensione umana). Questo verso fa riferimento alla colomba come l'uccello sacro a Venere, per questo è veicolo perfetto del messaggio d'amore che il poeta vuol far giungere alla sua amata. A questo proposito A. Sainati, *Studi di letteratura latina medievale e umanistica*, Padova 1972, 61-111, ivi pagg. 68-70, ritiene che il Pontano assegni alla colomba un ufficio determinato, rendendola l'interprete di se stesso presso l'amata: «così che questi versi non sono un capriccioso esercizio di fantasia, come potrebbe sembrare dal titolo, ma la schietta espressione dei sentimenti dello scrittore: la colomba è divenuta, [...], quasi un'immagine attenuata della sensualità del Pontano», pag. 69.

invenustum, il c. 12, 5 *quamvis sordida res et invenusta est*, il 36, 17 *si non illepidum neque invenustum est*, il c. 86, 3 *totum illud «formosa» nego: nam nulla venustas*¹³⁷⁶. Attributi che Catullo utilizza per marcare tutto ciò che è contrario al gusto neoterico espresso in particolare nella *elegantia* e nella *venustas* che producono qualcosa di *lepidus* e che Pontano cita con uguale accezione, proprio nel momento in cui pensa chi possa essere degno della sua opera.

Sicché la colomba essendo bianca rimanda ad un'idea di candore, simbolo di particolare bellezza, come Venere, infatti è di bellezza e amore che tratterà l'opera, lontana pertanto da ogni bruttezza e volgarità, sia in termini di contenuto che di stile, rappresentati dai *mali cinaedi non ... munere tam elegante digni*, 4-5. L'antitesi svela sia le caratteristiche del lettore sia dell'opera: *lepos*, *elegantia* e *venustas*, citando un lessico neoterico che ha la funzione di marcare la *novitas* della poesia pontaniana, attraverso il confronto con il modello. Nei vv. 10-11 l'allitterazione della *c* e la *geminatio* della sillaba iniziale di due termini accostati *cuinam* e *cupis* enfatizzano il desiderio della colomba / libro di trovare il lettore giusto, allusione al desiderio di essere apprezzato da parte del poeta.

Il carme riprende in più versi il c. 3 di Catullo, evidente allusione al rapporto *passer / columba*, seppure sia arricchito di diversi aspetti puramente pontaniani:

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et **quantum est hominum venustiorum:**
passer mortuus est meae puellae,
passer, **deliciae meae puellae,**
quem plus illa oculis suis amabat.
nam mellitus erat suamque norat
ipsam **tam bene quam puella matrem,**
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
at vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis

¹³⁷⁶ Il contesto del carme, ovvero l'attinenza della metafora *passer / columba*, induce a pensare ad un'influenza anche del c. 3, 2 *quantum est hominum venustiorum*, poiché sono gli uomini capaci di riconoscere la bellezza che possono partecipare al dolore di Lesbia.

o factum male! o miselle passer!

tua nunc opera meae puellae

flendo turgiduli rubent **ocelli**.

(Catullo c. 3)

I vv. 11-13 di Pontano (*nam meam puellam / amas plus oculis tuis*) riecheggiano i 4-5 del c. 3 *passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat*¹³⁷⁷, però il poeta coglie l'occasione per lodare la sua amata che supera in moralità ed eleganza tutte le altre donne: *nec ulla / vivit mundior elegantiorve*. Una clausola con *iunctura* in comparativo eco dello stile catulliano, come si vede in e.g. c. 13, 10 *suavius elegantiusve est* (in cui la sinalefe rende un'unica sillaba metrica *-iusve est*), c. 9, 11 *quid me laetius est beatiusve?*, e con tono totalmente diverso c. 97, 4 *mundior et melior*¹³⁷⁸. In questo caso l'enfasi di Pontano sullo stile di vita della donna amata riprendendo proprio il concetto di candore ed eleganza sembra alludere alle caratteristiche prima enunciate in riferimento alla ricerca del lettore della sua opera, sicché potrebbe alludere al fatto che la donna è scelta come lettrice ideale¹³⁷⁹.

Nei vv. 14-16 Pontano intensifica il significato del v. 12 attraverso la ripetizione in *incipit* ed *excipit* del nesso *haec te* e ponendo in posizione incipitaria ed enfatica il verbo *praeponet*, che implica la preferenza accordata dalla donna alla colomba¹³⁸⁰. I vv. 17-19 riprendono il tema del *ludus* del passero evocato nel c. 3, 8-10, però attraverso la sostituzione dell'aggettivo catulliano *mellitus* con *beata*, poiché il poeta vuole anticipare il concetto espresso nei vv. 25-26, dove è esplicita l'assimilazione della donna a una dea, *numen* e *diva*, così da rendere l'effetto di beatitudine che arreca alla colomba il contatto fisico con lei¹³⁸¹. L'aggettivo catulliano *mellitus* non viene scartato da Pontano ma ripreso nel v. 29 per rappresentare la *mellita lingua* a cui la colomba strapperà, *iocosa*, 29, il bacio. La scena di Pontano acquisisce un tono eroticamente molto più esplicito di quella catulliana; questo erotismo pontaniano potrebbe essere un segnale della concezione rinascimentale del *passer*: mentre saltella nel suo grembo la colomba cerca le *aureolas*

¹³⁷⁷ La *iunctura* di Pontano *nitidis ocellis* sembra comunque riprendere la dote della donna espressa nel catulliano v. 5 del c. 2.

¹³⁷⁸ Nel c. 97 l'insistente comparazione con ripetizione in poliptoto e omoteleuto assume il compito di enfatizzare la parodia da parte del poeta.

¹³⁷⁹ Che la donna sia ritenuta dai poeti la migliore lettrice e pertanto destinataria dell'opera costituisce un topos nella letteratura vernacolare italiana, se si pensa ai poeti stilnovistici, a Boccaccio e a Petrarca stesso, poiché le donne hanno *intelletto d'amore* (cfr. Dante, *Vita nuova*, cap. XIX *Donne ch'avete intelletto d'amore*).

¹³⁸⁰ Un concetto simile è espresso dal c. 72 di Catullo, dove Lesbia afferma di preferire il suo amato allo stesso Giove: *Dicebas quondam solum te nosse Catullum, / Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem*, carne che viene implicato anche tramite la vicinanza concettuale del v. 16 *nec tanti faciet suam sororem* di Pontano con il v. 4 di Catullo, *sed pater ut gnatos diligit et generos*.

¹³⁸¹ Questa identificazione tra donna e dea è stato *topos* centrale dello stilnovismo, corrente letteraria che inevitabilmente ha costituito un modello imperituro per tutti i poeti italiani e che traspare anche nelle opere latine e non solo vernacolari.

*papillas*¹³⁸², in modo audace, dato che segue il monito del poeta, nella ripetizione in poliptoto del verbo *caveo*, 20: *caveas*, 25: *caveto*¹³⁸³ a non essere *proterva* violando con il tocco un po' troppo violento quei *tam venusta poma*¹³⁸⁴ e procurando *poenas severas*. Nello stesso tempo come si è visto nei primi versi del componimento Pontano associando la colomba al libro, così come in *Parth.* I, 1, definisce anche l'argomento, erotico, di cui si intesseranno i versi. L'allitterazione delle dentali dei vv. 22-24 *Tantillum modo tam venusta poma / de tactu vities: et est Diones / tutelae hortulus ille dedicatus*, riproduce foneticamente il beccare della colomba, come ha fatto Catullo in c. 2, 3-4 (*digitum dare adpetenti / et acris solet incitare morsus*), ma lo arricchisce dell'immagine metaforica dell'*hortulus* e dei *poma*. Comunque, il concetto espresso sembra sviluppare gli *acris morsus*¹³⁸⁵ del c. 2, 4, sicché ancora una volta Pontano ama sostituire un'espressione catulliana con un'argomentazione o una lunga perifrasi. Poi al posto della *iunctura* catulliana *modo huc modo illuc* del c. 3, 9, volta a riprodurre il saltellio del *passer*, pone la coppia di sostantivi in clausola concordati tramite il *-que*, stilema frequente in Catullo, *manus sinumque*, con lo scopo di esplicitare il movimento della colomba e arricchire in un allusivo climax l'erotismo della scena. L'aggettivo *mellitius* richiama però anche il c. 99,1, che sembra ripreso sotto più aspetti dal Pontano: il Giovenzio di Catullo è dolce come il miele infatti il poeta gli ha strappato un bacio, *verum id non impune tuli*, 3, non impunemente poiché il giovinetto ha messo in croce il poeta; lo stesso avverbio, *impune*, usa Pontano al v. 26 per invece marcare l'impudenza della colomba che lede la divina fanciulla (*numen laedere*, 25), inoltre parafrasa i versi catulliani: *surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi, / suaviolum dulci dulcius ambrosia*, 1-2, nei vv. 27-31:

Vt, cum te roseo ore suaviatur
 rostrum purpureis premens labellis,
 mellitam rapias iocosa linguam,

¹³⁸² *Iunctura* già presente in *Parth.* I, 1, 21 in riferimento al seno di Cecilia.

¹³⁸³ L'espressione pontaniana *laedere tu tuum caveto*, 25, con infinito e imperativo futuro del verbo in clausola, riprende la stessa clausola catulliana, nonché il lessico del c. 50 18-21: *nunc audax cave sis, precesque nostras, / oramus, cave despuas, ocelle, / ne poenas Nemesis reposcat a te. / Est vemens dea: laedere hanc caveto*. Pontano rispetto a Catullo attraverso la ripetizione in poliptoto con *geminatio* sillabica di *tu tuum* marca il rapporto di possesso tra la colomba e la donna.

¹³⁸⁴ Parenti *op.cit.* pag. 65 afferma che nel significato di 'mammelle' il sostantivo *poma* non sembra classico, bensì volgare, sicché Pontano avrebbe «trasferito al latino una metafora abbastanza consueta nell'uso poetico volgare». Ciononostante Pontano rimane in un contesto imitativo di Catullo poiché «dall'immagine del pomo passa infatti (dalla parte al tutto) a quella del giardino, il giardino di Venere» *Diones / tutelae hortulus ... dedicatus, ibidem*. Così sia pomo che giardino diventano simbolo della femminilità virginea, come espresso in Catullo 61, 87-89 *talīs in vario solet / divitis domini hortulo / stare flos hyacinthinus*, così come in c. 62, 39-47 *ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ... cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optavere puellae: / sic virgo* Infatti «è stata suggerita a Pontano —precisamente da “defloruit ungui” — l'espressione “de tactu vities” in cui può essere implicita l'idea della deflorazione», *ibidem* pag. 66.

¹³⁸⁵ Cfr. Catullo 8, 18 *quem basiabis? Cui labella mordebis?* «è poi il motivo del bacio e del morso, che in un caso coinvolge appunto i colombi “nec tantum niveo gavisata est ulla columbo / compar, quae multo dicitur improbius / oscula mordenti semper decerpere rostro” (LXVIII 1-2)»: Parenti, cit., pag. 66.

et tot basia totque basiabis, 30
donec nectarei fluant liquores.

Dove al posto di *surripui* Pontano ha preferito il più enfatico e in posizione centrale di verso *rapias*, pur accostandolo come il suo modello all'aggettivo *mellitus*, reso più erotico attraverso il sintagma con *linguam*, *mellitam linguam*, rispetto al valore qualificativo catulliano insieme a *Iuventi*; Catullo poi sofferma la sua attenzione sulle labbruzze di Giovenzio nel momento in cui con i suoi *articulis* cerca di aspergere le labbra con gocce d'acqua per liberarsi dalla saliva (*tamquam conmixtae spurca saliva lupae*, 10), sicché coglie l'occasione per un attacco al disprezzo del giovinetto colorando la sua *saevitia*, 6. Una crudeltà totalmente diversa da quella di Pontano, laddove il poeta umbro esorta la colomba a non essere *proterva* nel mordere le bellezze dell'amata, che comunque cederà alle lusinghe dell'amore, dato che nel v. 26 è definita *volente diva*¹³⁸⁶.

La dimensione divina della bellezza femminile si coglie dalle scelte lessicali: la colomba che in 17 gioca *beata*, diventa nel 20 *proterva*¹³⁸⁷ poiché profana qualcosa di sacro, concetto implicito nel verbo *vitios*, 23, avvicinando l'atto dell'uccello ad un'impudenza punibile, come marcato dall'avverbio *impune* del v. 26 e dal verbo *laedere*, 25, infatti seguono le *poenas severas* del v. 21. Tutta la rappresentazione assume tuttavia un tono ironico e il rimprovero si fa fittizio grazie alla presenza dei diminutivi: la diminuzione presente nel componimento è tutta rivolta alla *puella* sicché l'obiettivo è di enfatizzare l'aspetto affettivo che lega il poeta alla donna, nonché la dimensione teneramente erotica dell'incontro dei corpi: 15 *ocellis*¹³⁸⁸, 19 *papillas*¹³⁸⁹, 22 *tantillum*¹³⁹⁰, 24 *hortulus*, 28 *labellis*, 29 *mellitam*¹³⁹¹.

Dal v. 27 l'*ut* della subordinata sostantiva retta dal verbo *facies* introduce lo scopo della colomba, ovvero l'amplesso con la donna amata: Pontano indugia in modo più marcato sulla bocca dell'amata che prima è indicata con *roseo ore*, poi con *purpureis labellis*¹³⁹², ponendo attenzione sulle labbra che premono sul rostro della colomba, sicché l'uccello di Venere ne rapisce la lingua dolce come il miele e non il bacio come fa Catullo con Giovenzio. Il bacio pertanto diventa più sensuale ed esplicito nel carne di Pontano fino al *fulmen in clausula*: la ripetizione formulare con figura etimologica di *tot*, *suaviatur*, 27 e *tot basia totque basiabis* accelera il ritmo del verso e

¹³⁸⁶ La *iunctura* evoca il catulliano *te volente* dell'inno a *Venus* del c. 61, 64, 69, 74 ripetuto 3 volte.

¹³⁸⁷ *Proterva* è aggettivo properziano: cfr. II, 24B, 30 *iam tibi de timidis iste protervus erit* detto di un rivale, citazione riportata da Parenti, *op. cit.* pag. 65.

¹³⁸⁸ Per le occorrenze del diminutivo nel *liber* catulliano si veda *supra*.

¹³⁸⁹ Si veda *Parth.* I, 1, 21 *supra*.

¹³⁹⁰ Questo diminutivo ricalca senza dubbio Catull. 99, 6 *tantillum vestrae demere saevitiae*, unica occorrenza in Catullo, così come nel *Parthenopeus*.

¹³⁹¹ L'aggettivo ricorre 3 volte in Catull. 3, 6; 99, 1 e 48, 1 come sopra citato.

¹³⁹² Cfr. Catullo c. 45, 12 *illo purpureo ore suaviata*. Il verso 28 di Pontano è rallentato dai polisillabi che riproducono il prolungato bacio degli amanti, così come per il v. 19, mentre la clausola polisillabica dei vv. 6, 8 e 13 enfatizzano l'antitesi tra i *mali cinaedi* e la *puella*.

allude all'innumerabilità dei baci preparando il fluire dei *nectarei liquores*, probabilmente metafora allusiva dell'eiaculazione, «sotto copertura del bacio [...]. Dove “nectarei [...] liquores” (variazione del sintagma “nectareis [...] aquis” di Ov. *Met.* VII 707) parte dal tema di Catull. XCIX 2 “suaviolum dulci dulcius ambrosia” (sempre a proposito di Giovenzio), che riaffiora anche in *Parth.* I 22, 1-2 “Blanditiis amor est et suco mollior omni, / melle quoque est dulci dulcior ac melior”»¹³⁹³.

In conclusione del componimento torna il topos dei baci, che viene pertanto connesso a quello del *passer*: i baci perciò non saranno rubati ma concessi, finché non fluiscano *nectarei liquores*. Quest'ultima *iunctura* in iperbato e in *excipit* di verso e di componimento conclude il climax dominante tutto il carne esplicando infine quale *munus* la colomba offre, *Sed cuinam cupis, o columba, munus / deferri?* (10-11): si coglie il valore che Pontano attribuisce alla colomba, che se all'inizio viene presentata come l'opera stessa, poi sarà attrice, attiva protagonista, dell'amplesso amoroso, come inequivocabilmente si deduce dalla rappresentazione erotica del *ludus* tra la colomba e la *puella*. Perciò il poeta sembra seguire l'interpretazione di Marziale o di Poliziano dei *basia* di Catullo e quindi dei *basia* del passero¹³⁹⁴.

Parth. I, 7 è un inno alla notte¹³⁹⁵, invocata perché momento ideale per gli amanti, come lo stesso Catullo afferma nel c. 7, 7-8 *aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtivos hominum vident amores* e nel c. 62 nel coro maschile volto ad esortare Vespero a giungere in fretta per propiziare gli incontri amorosi, *Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo / expectata diu vix tandem lumina tollit*, 1-2¹³⁹⁶. Che il componimento possa ritenersi vicino alla forma dell'epitalamio lo mostra l'attesa spasmodica del poeta della notte per poter congiungersi con l'amata sul talamo, inoltre per l'atteso *ludus* sul letto nuziale ritroviamo l'eco anche del c. 61. Anche se da questo epitalamio catulliano Pontano si allontana per l'enfasi data all'erotismo dell'amplesso, contrariamente a Catullo che marca l'unione fisica come causa della procreazione, per cui conclude il carne soffermandosi sul *Torquatus parvulus*. La struttura è tipica dell'inno, perciò confluisce

¹³⁹³ Parenti, cit., pagg. 66-67; inoltre l'autore ricorda che in *Hendec.* II, 22 Pontano definirà *ambrosius liquor* il bacio.

¹³⁹⁴ Salinati, cit., pagg. 69-70, invece, interpreta l'imitazione di Catullo da parte di Pontano in merito allo svolgimento e attribuisce una grande differenza tra i due poeti: da una parte il poeta veronese è interamente dominato dalla passione straziante e concentra i suoi pensieri su Lesbia, «l'inquietudine immedicabile non permette all'amatore di guardare al di fuori di sé, di distrarsi, per mitigare il suo travaglio segreto: potesse egli fare come la sua Lesbia, cui il sollazzarsi col minuscolo volatile apporta così facile conforto nei momenti di ambascia!»; dall'altra parte l'umanista umbro non conobbe appieno le tempeste dell'amore e offre al suo componimento «un carattere di sorridente galanteria». Il tema della colomba ricorre anche in *Hend.* I, 22, vedi *infra*. Per l'interpretazione dei *basia* e del *passer* si veda *supra* da pag. 143 ss quanto riportato da Gaisser (1993) cit.

¹³⁹⁵ L'*Hymnus in noctem* del Pontano fu tradotto più che imitato dal Ronsard in *Hymne à la Nuit (Oeuvres complètes de Ronsard, Paris 1857-67; V, 368)*, cfr. Salinati, cit., pag. 66.

¹³⁹⁶ La presenza del *thalamus* al v. 10 infatti rimanda all'*epithalamium* come precisa Serrano Cueto, cit., pagg. 154-155.

nell'imitazione anche del c. 34 di Catullo¹³⁹⁷, dedicato a Diana soprattutto dal punto di vista stilistico come si evince dall'anafora in *incipit* del pronome personale di seconda persona, 21-25:

Nox amoris conscia, quae **furenti**
ducis optatam **iuveni** puellam,
grata dis magnis et amica blandae,
nox bona, lunae,
quam colunt unam **Geniusque Hymenque** 5
et suo gaudens Erycina nato,
cum **ferus diras acuit sagittas**
tendit et arcum;
o **voluptatis** comes et ministra,
quae bona ex te fert **thalamus torusque,** 10
quas sopor fert **illecebras iocosque**
delitiasque,
quas simul iuncti faciunt amantes
inter **amplexus** trepidumque **murmur,**
inter et **ludos** tenerasque **rixas,** 15
dum **furit ardor,**
dum micant **linguis,** animaeque florem
ore deducunt querulo, parique
concidunt **motu,** resoluta postquam
grata libido est. 20
Tu **quies rerum** hominumque sola,
tu graves curas et amara fessae
amoves menti, et refoves benigno
pectora somno;
tu redis mundo redimita frontem 25
siderum sertis, reficisque grato
rore perfundens violaria, agros
frugibus explēs.
Da meis finem, dea magna, votis,
et quod optamus, liceat potiri, 30

¹³⁹⁷ Il carme catulliano è un gliconeo mentre Pontano struttura la poesia dividendola in 8 strofe di 5 versi di cui i primi quattro sono endecasillabi e il quinto è composto da un dattilo e da un trocheo o da uno spondeo.

ne voret tristis penitus calentes

flamma medullas.

Con fine sagacia Pontano istituisce il forte legame tra la notte e l'amplesso degli amanti attraverso l'anafora dell'aggettivo *grata* in posizione incipitaria nel v. 3 (*Grata dis magnis*) e nel 20 (*grata libido est*): il fatto che sia gradita agli dei allude alla potenza dell'amore a cui soggiaciono dei e uomini. La notte, ripetuta in *incipit* nei vv. 1 e 4, è introdotta come *conscia amoris*, come complice dell'amore, infatti porta lei stessa la *optatam puellam* al *furenti iuveni*, 1-2: l'accostamento di *iuveni puellam* marca il tema dell'amore consono alla giovinezza, per cui l'innamorato perde la ragione dominato dal *furor*, così come quello del *furor*, unitamente al lessico amoroso, viene declinato per tutto il carne attraverso le topiche espressioni del dio Amore che lancia le sue frecce e fa bruciare le medolla di una fiamma ardente a cui nessuno può sottrarsi: *suo gaudens Erycina nato, / cum ferus diras acuit sagittas / tendit et arcum*¹³⁹⁸, 6-8, in cui Cupido stesso e Venere godono della luna perché propizia all'amore; *voluptatis*, 9, e *libido*, 20; *furit ardor*, 16; *tristis ... calentes flamma medullas*¹³⁹⁹, 31-32.

La *nox bona* è *amica* dell'attraente luna, *blandae lunae*¹⁴⁰⁰, 3-4, venerata da Genio¹⁴⁰¹ e da Imeneo, a parte la naturale allusione alla triforme Diana, la luna è alleata della notte come dimostrato nei canti degli amanti davanti alle porte della propria amata, propizia al canto d'amore del poeta di matrice elegiaca e il riferimento particolare al dio Genio e a Imeneo sacralizzano l'incontro amoroso, che diventa così immagine di un *foedus*. La notte è invocata anche attraverso la perifrasi *o voluptatis comes et ministra*, 9, *quies rerum hominumque*¹⁴⁰², 21, sicché Pontano declina

¹³⁹⁸ L'epiteto *Erycina* è attribuito a Venere da un'iscrizione osca di Ercolano dedicata ad *Herentas Erucina*, il nome locale della celebre Afrodite del monte Erice, in Sicilia, il cui culto fu introdotto a Roma nel III sec. a.C. L'immagine di Cupido spietato che affila crudelmente le sue frecce, pronto a tendere l'arco all'insaputa del malcapitato, rispecchia il topos letterario, inoltre notiamo l'allusione a Orazio, *Carmina*, II, 10, 19-20 *neque semper arcum / tendit Apollo*, in cui il poeta si riferisce all'arco di Apollo foriero di cambiamenti improvvisi di sorte. Anche il participio *gaudens* arricchisce la scena di una *nuance* erotica, affermando la volontà di Pontano di far ruotare tutto il componimento intorno alla scena dell'incontro amoroso. L'epiteto ricorre in Catullo, c. 64, 72, nel contesto di Arianna, nel momento in cui si accorge di essere stata abbandonata dall'amata ed è colta da *furor*.

¹³⁹⁹ Dal punto di vista stilistico è significativo l'iperbato che porta ad un intreccio dei termini, secondo il modello catulliano, ma anche un parallelismo verticale tra aggettivo e sostantivo tra un verso e l'altro tipico dello stile oraziano.

¹⁴⁰⁰ L'aggettivo *blanda* è sinonimo di vezzosità, di seduzione, infatti ricorre ancora in Pontano in *Epitalamium in nuptiis Aureliae filiae*, 115-116, nel discorso che Venere, come *magistra amoris* rivolge alla giovane Aurelia perché sappia godere del miele dell'amore: *Blanda Venus sine veste monet dormire puellas / gaudiaque instanti nulla negare viro*. Per la funzione dell'epitalamio e del poeta come *magister amoris* cfr. Serrano Cueto, cit., pag. 162.

¹⁴⁰¹ Genio è definito da Censorino, *De die natali*, 3, 1 *cuius in tutela quisque natus est vivit*, infatti la festa del Genio coincide con il genetliaco dell'individuo, il *dies natalis*, veniva ritenuto come una sorta di angelo custode che protegge l'uomo nel suo percorso di vita. Per estensione il termine viene impiegato per indicare figure mitologiche minori presenti in varie tradizioni, spiritelli a carattere benevolo o malevolo, collegati alla natura o ad aspetti dell'esistenza umana, infatti sono attestati geni della foresta, dei fiumi, dell'amore (come nel nostro caso) *et cetera*.

¹⁴⁰² Cfr. Seneca, *De brev. vitae*, XIX, 2 *alta rerum quies*, dove ricorre questa *iunctura* in riferimento all'*otium* e non alla *nox* e soprattutto Virgilio, *Georg.* IV, 184 *Omnibus una quies operum, labor omnibus unus*: la quiete degli agricoltori dopo l'aspra fatica. In entrambi i casi l'*otium* può coincidere con la notte perché è il momento del riposo, del ritiro e quindi può essere dedicato al *seque loqui*.

la sua apparizione attraverso un climax, che ne enfatizza la funzione di *amica, comes, ministra* degli amanti fino a diventare *dea magna*. Invece la perifrasi che la caratterizza come unica quiete per gli uomini e le cose estende il significato a un concetto che assimila la notte alla pace, al momento in cui ogni creatura o essere cessa la propria attività diurna e si dedica finalmente all'amore, che può pertanto coincidere con l'*otium* latino. Pontano riprende il tema in *Parth.* I, 12.

I vv. 10-14 offrono una rimodulazione della formula invocativa tipica degli inni, presente anche in Catullo c. 36, 12-15, dove il poeta veronese si rivolge a Venere attraverso l'anafora del pronome relativo e l'enumerazione lessicale. Pontano arricchisce la ripetizione inserendo un'espressione formulare tramite l'anafora del verbo *fert* e variando il nominativo: prima infatti allude alla notte tramite due sostantivi che indicano il luogo dove si consuma l'amore, il *thalamus* e il *torus*¹⁴⁰³, poi ne sostituisce il nome tramite un suo sinonimo, *sopor*. Nell'armonia dei versi inserisce enumerandoli in climax gli accusativi *bona, illecebras, iocos, delitias*, che enfatizzano il godimento degli amanti. Poi si affida ad un altro stilema catulliano che pone in enfasi le clausole tramite nessi sostantivali congiunti dal *-que*: *thalamus torusque, illecebras iocosque / delitiasque*, di particolare rilievo poiché Pontano rispetto a Catullo crea una *iunctura* con tre sostantivi connessi, *illecebras, iocos* e *delitias*. Un'enumerazione su cui il poeta insiste anche nei versi successivi, 14-15, attraverso l'anafora di *inter* che allude all'intreccio dei corpi nell'amplesso, variando il nesso dei sostantivi con l'anticipazione del *-que trepidumque murmur* e *tenerasque rixas*, marcati dall'allitterazione e dall'assonanza; nonché nei vv. 16-17 con l'anafora di *dum* che segna il passaggio alla descrizione degli atti tramite l'elenco verbale *furit, micant, deducunt, concidunt*¹⁴⁰⁴, *resoluta est*, in climax poiché segnano il passaggio dal furente gioco amoroso alla quiete determinata dal soddisfacimento del piacere. Servendosi di questi stilemi Pontano delinea il crescere del piacere attraverso una sapiente regia facendo sì che il lettore volga la sua immaginazione subito al talamo, dove il sopore si confonde con la *voluptas* e dove si consuma il gioco amoroso, il trepido mormorio, le tenere risse, dove infuria l'ardore mentre le lingue tremano e dove le anime, identificate con un fiore, *animae florem*, fuoriescono dalle bocche aperte per i gemiti amorosi mentre i corpi si muovono all'unisono. Nell'espressione *animaeque florem / ore deducunt querulo* cogliamo il topos letterario della fusione delle anime attraverso il bacio¹⁴⁰⁵, che Pontano innova adottando la metafora del fiore per l'anima implicando in essa tutto un immaginario di temi e valenze che confluiscono in una più allusiva rappresentazione dell'amplesso.

¹⁴⁰³ Entrambi i termini ricorrono in Catullo: *thalamus* presenta tre occorrenze in c. 66, 17, c. 61, 185, c. 68, 104; *torus* una sola occorrenza in c. 61, 165.

¹⁴⁰⁴ Mi pare che la scelta dei due verbi *deducunt* e *concidunt* non sia casuale poiché produce un effetto paronomastico, accresciuto dall'isosillabismo, volto a porre in enfasi il rapporto analogico delle due azioni: il movimento in uscita dell'anima dalla bocca e il movimento all'unisono dei due corpi degli amanti.

¹⁴⁰⁵ Cfr. Perella, cit., *supra*.

Pontano attraverso un continuo gioco di allusioni riprende diversi temi catulliani ed elegiaci trasponendoli in una dimensione spiccatamente erotica da lui prediletta nel *Parthenopeus*.

Parth. I, 12 è un carme dedicato all'aria: come in *Am. I, 7* Pontano elogia un'entità astratta per enfatizzare il momento bucolico dell'amore e in questo componimento portare il lettore all'interno del *locus amoenus*. Infatti in questi versi traspare l'influenza esercitata dalle ecloghe virgiliane nella rappresentazione dell'idillio pastorale che ha avuto tanta diffusione nella letteratura umanistica, un esempio per tutti le *Stanze per il Magnifico Giuliano* di Angelo Poliziano:

Aura silvarum nemorumque cultrix,
Cynthiae fessae gelidum levamen,
o quies lassis fugientibusque
Pana Napaeis,
grata pascenti niveas capellas 5
propter Amphrysi venerantis undas,
seu colit gratum nemus atque amati
Daphnidis Idan,
Cynthio semper dea grata, semper
dulcis illius **comes**, o laborum, 10
o quies aestus Cephalo virenti in
vertice Hymeti,
linque florentis, **dea blanda**, colles,
sive in **umbrosos gelidosque** saltus
Maenalos aut parthenio in antro 15
lenta vagaris,
sive spartanis celebrata nymphis
Taygeta aut molles Phrygiae recessus,
seu tenent verno Zephyro tepenti
litore Baiae; 20
hic ubi **nostri** quotiens **amores**,
me sine, et **lympa** fruitur **salubri**
Fannia (heu torpet **gelidus** sub imo
pectore **sanguis**),
quae modo in molli **studiosa** arena 25

ludit, et circum niveae sorores
 cursitant **pictas** vario legentes
 litore **conchas**,
 qualis in vernis Erycina pratis,
 gratiis certans, studio **recentis** 30
 deligit **flores**, modo se fluenti
 abluit amni;
 interim occulto latitans fruteto
 Faunus, armentique deus magister
 ebibunt **molles** avido **foventes** 35
 pectore **flammas**.
Huc age et gressus moveas virentis,
 floribus **nectens** croceos capillos,
 pinnulis **afflans** roseos odores
ambrosiamque; 40
 sed leves tecum volitent Amores,
 quisque candentis iaculans sagittas,
 sed meum certent facibus cruentum
 urere pectus.
 Vrar, et centum pariter sagittis 45
 figar, ac de me cupiant triumphum,
 vel levem immitis modo sentiat si
 illa favillam.
 Sed quis, heu, nostris calor in medullis
 fervet? En quali exagitamur aestu? 50
 Tu meos o nunc relevans calores,
 aura, venito.

I versi 1-19 costituiscono un prelude pastorale alla dimensione privata del poeta palesata dal verso 20 al 52: molti elementi rimandano alle *Bucoliche* di Virgilio come il v. 5 (*pascenti niveas capellas*) o il richiamo al pastore Dafni¹⁴⁰⁶ del v. 8, ma soprattutto la dimensione mitica che vede dei e uomini godere del *locus amoenus*, al punto che gli uni vanno a sovrapporsi agli altri come nei vv. 22-23, dove Fannia si immerge nelle acque salubri delle terme di Baia, tanto che il sangue le si

¹⁴⁰⁶ Dafni è il pastore siciliano inventore del canto bucolico: nella quinta ecloga di Virgilio Menalca celebra l'apoteosi di Dafni, assunto in cielo tra gli altri dei.

gela nel petto e poi *ludit* sulla *molli arena* con le candide sorelle, mentre correndo sul litorale scelgono e raccolgono le conchiglie, *legentes conchas*¹⁴⁰⁷ a cui segue la similitudine, *qualis*, 29, tra la sua donna e la dea dell'amore e della bellezza, Venere, nei vv. 29-32 dove il poeta descrive *Erycina* nei prati primaverili, mentre sceglie con solerzia i fiori più recenti *studio recentis deligit flores* e poi si immerge nelle acque del fiume. I fiori appena colti e appena fioriti simboleggiano la giovinezza attraverso il gioco allusivo di Pontano. Con questa similitudine Pontano fonde la dimensione bucolica e mitica con quella privata legata alle vacanze presso le terme di Baia, *litore Baiae*, 20, in cui egli poteva dedicarsi ai *nostri amores*, 21, e quindi a quell'*otium* che evoca il termine *quies*, in anafora in *incipit* nei vv. 3 e 11, ancora una volta, come in *Parth.* I, 7, associata a una dea, *dea grata*, 9, e *dea blanda*, 13. Pertanto, Pontano in *Parth.* I, 7 e I, 12 rappresenta il *locus amoenus* dove può abbandonarsi all'amore, dominato dalla quiete e dalla lontananza del *labor*, con la differenza che nel primo componimento elogiava la notte come momento della giornata preferito dagli amanti, mentre nel secondo l'aria diventa il tramite perfetto per cogliere il fiorire della primavera, simbolo della giovinezza e dell'amore. L'aria accompagna il passaggio narrativo da una scena all'altra fino all'ultima similitudine allusiva tra Fauno e il poeta, 33-52: Fauno *armenti deus magister*, nascosto tra le fronde di un frutteto, *occulto latitans fruteto*, viene colto da calde fiamme che gli succhiano il cuore avido, *ebibunt molles avido foventes / pectore flammis* e la scelta del verbo *ebibo*, che indica il bere fino all'ultima goccia, offre un significato metaforico della fiamma d'amore associandola all'acqua della scena di Venere / Fannia, sicché pare che il poeta voglia dare l'impressione al suo lettore che Fauno / Pontano assista all'abluzione nelle acque della dea / donna e per questo il suo cuore arde d'amore, ma nello stesso tempo è come se annegasse. Un gioco di allusioni di cui Pontano mostra continuamente di essere maestro. Ecco che l'esortazione ora torna come nell'*incipit* del componimento all'*aura*, che sollecita a muovere i suoi piedi virenti, *huc age et gressus moveas virentis*, 37, e a intrecciare di fiori i *croceos capillos*, spargendo ovunque rosei odori di ambrosia *afflans roseos odores / ambrosiamque*¹⁴⁰⁸. L'invocazione iniziale all'aria lascia il passo a ciò che ad essa è legata, ovvero la *quies*, dato che entrambe sono frutto del *locus amoenus*, e la perifrasi rivolta alla quiete porta con sé un significato che prelude all'argomentazione successiva:

¹⁴⁰⁷ Nei vv. 22-28 ricorrono diversi stilemi catulliani per enfatizzare la rappresentazione divina della fanciulla amata: *sub imo / pectore*, dove il nesso aggettivo-sostantivo viene separato dall'*enjambement*; la *geminatio* della sillaba iniziale *modo-molli*; la clausola polisillabica con aggettivo e sostantivo *studiosa arena- niveae sorores*; gli iperbatì che creano una struttura ad intreccio unitamente ad un parallelismo verticale tra due versi *pictas vario legentes / litore conchas*; quest'ultimo stilema è ricorrente anche nella seconda parte della similitudine, 30-32, dove notiamo l'iperbato in *enjambement* del nesso *recentis ... flores* e il parallelismo verticale *fluenti ... amni*. Molto originale da parte di Pontano l'omoteleuto soprattutto in clausola che sembra riprodurre una sorta di rima: *legentes - recentis - fluenti*.

¹⁴⁰⁸ Pontano istituisce anche un parallelismo stilistico tra le similitudini, sicché l'allusione si fa più palese: il nesso in clausola di aggettivo-sostantivo, *croceos capillos- roseos odores* produce un'enumerazione con *ambrosiamque* che crea un verso polisillabico costituito da un'unica parola.

*O quies lassis fugientibusque / Pana Napaeis*¹⁴⁰⁹, 3-4, la quiete domina le valli boscoso stanche e che fuggono Pan, per cui il riferimento a Pan oltre ad alludere alla dimensione bucolica del luogo, implica anche una dimensione erotica dato che Pan ha forti connotazioni sessuali come Dioniso e Priapo, essendo anch'egli rappresentato con un grande fallo. Insieme all'aria volteggeranno i leggeri Amorini, *leves ... Amores*, scagliando ovunque le loro frecce¹⁴¹⁰, tanto che una cadrà dal cielo colpendo il poeta che per questo brucerà nel petto d'amore. La rappresentazione della ferita d'amore si colora di una sfumatura cruenta, metafora della battaglia d'amore, grazie all'uso di un lessico militare volutamente simbolico:

Sed meum **certent** facibus **cruentum**

urere pectus.

Vrar, et centum pariter **sagittis** 45

figar, ac de me cupiant **triumphum**

L'anafora in poliptoto in posizione incipitaria di *urere / urar* pone in enfasi il rapporto tra il *pectus* che brucia e il poeta che è bruciato, un senso attivo e passivo che serve per creare lo sdoppiamento dell'uomo che da soggetto attivo diventa passivo al punto da percepire il proprio petto come esterno a sé e vederne la sanguinante ferita, esattamente come potrebbe accadere per un organo esterno del corpo. La sfera semantica delle frecce di Amore viene declinata in climax nel componimento: inizialmente tra parentesi appare il petto sanguinante, nel vedere Fannia tra le acque, (*heu torpet gelidus sub imo / pectore sanguis*), 23-24, come il petto di Fauno nel vedere Venere, *ebibunt molles avido foventes / pectore flammis*, 35-36, finché Pontano sente il calore fervere nelle membra così forte da non poterci credere, incredulità rafforzata dalle interrogative, *quis heu nostris calor in medullis / fervet? En quali exagitamur aestu?*, 49-50, per cui si svela come un *fulmen in clausula* la funzione dell'aria, di spegnere l'ardore del corpo, *Tu meos o nunc relevans calores, / aura, venito*, 51-52. Persa nel mezzo di questa scena si staglia una frase, una speranza, come rileva il periodo ipotetico dell'eventualità: *vel levem immitis modo sentiat si / illa favillam*, 47-48, che la donna amata, in realtà crudele verso il poeta, *immitis*, possa sentire almeno una lieve favilla. Sentiamo il desiderio di Pontano che una freccia colpisca anche Fannia, dato che colloca questa riflessione tra le *centum pariter sagittis*.

¹⁴⁰⁹ Notiamo che l'accostamento dei due termini *Pana Napaeis* produce un particolare effetto fonico per l'inversione sillabica *pana / napa*.

¹⁴¹⁰ La rappresentazione si inserisce nel topos letterario del *locus amoenus* investito dall'aria primaverile che porta con sé l'amore, infatti è un luogo di ristoro circondato dal verde degli alberi, dai fiori, dal ruscello, pertanto perfetto per la creazione poetica o per dedicarsi all'amore.

Con questo componimento Pontano abbraccia più tradizioni, quella bucolica del *locus amoenus*, quella elegiaca della fiamma d'amore causata dalle frecce del dio Cupido, quella della donna ostile al poeta e restia a ricambiare il sentimento e la ripetizione lessicale scandisce i passaggi argomentativi.

3.3. 1. f. I carmi per Cinnama

Parth. I, 19 è un'elegia che inaugura il ciclo letterario dedicato al secondo dei due amori del poeta, quello per Cinnama, «ed è una variazione sul vecchio motivo di Amore e Morte»¹⁴¹¹. I versi iniziali esplicitano proprio la fine della relazione con Fannia e l'inizio di quella con Cinnama. Cinnama è lo pseudonimo di un'altra delle donne amate in gioventù dal Pontano, che canta ancora in *Parth. I, 20*; *I, 21*; *I, 23*; *I, 24*; *Appendix 5* e cita in *I, 29, 10*; *31, 2 ss* e *App. I, 45*; *3, 13*; *4, 5 e 6, 7*. Lo pseudonimo sembra richiamare etimologicamente il *cinnamum*, *i. n.* presente anche nella forma maschile *cinnamus* e femminile *cinnama*, che è la cannella, improntato sul greco κίνναμον, infatti in *Parth. I, 20, 17-18* Pontano indica l'origine del nome *ore Arabum nemus inspiras, ver ore remittis, / unde tibi nomen, Cinnama, dulce fuit*¹⁴¹². Cinnama risulta un'amante di importanza sentimentale non inferiore a Fannia, infatti nei componimenti a lei dedicati ritornano i *topoi* ricorrenti in quelli per Fannia, se non per l'*I, 19* che offre una caratterizzazione della donna che l'avvicina alla Laura petrarchesca per la sua *pudicitia* più che alla Lesbia catulliana o alla donna elegiaca in generale, *perfida* e *immitis*. Tuttavia in lei sembrano confluire temi che ne fanno una perfetta donna al pari di Laura, Lesbia e di Francia, una delle donne amate da Landino, non a Xandra, elemento che fa presupporre che Cinnama fosse nel cuore del poeta in una posizione di inferiorità sentimentale rispetto a Fannia.

Pontano immagina di morire a seguito dell'innamoramento inaspettato, di scendere all'Eliso e di esservi accolto dall'ombra di Catullo, presentato come il suo maestro, come in *Parth. I, 28*¹⁴¹³.

Il carme sembra una rimodulazione del c. 101 di Catullo, per le numerose riprese lessicali nonché stilistiche; Pontano però non piange il fratello morto rivolgendosi a lui, in una sorta di soliloquio patetico, ma, pur mantenendo la forma del dialogo intimo con se stesso, finge di parlare alla madre e alla sorella, esortandole a preoccuparsi delle sue spoglie, perché le seppelliscano. Il poeta piange la sua morte causata dall'amore: torna infatti la metafora della *militia amoris* e del dio Amore che lancia inesorabile le sue frecce¹⁴¹⁴. Il tema dell'amore che porta alla morte diventa

¹⁴¹¹ Parenti, cit., pag. 56.

¹⁴¹² Parenti, cit., pag. 60 nota 8, riconduce lo pseudonimo all'onomastica di Marziale, che parla di un *Cinnamus*, VI, 17, 1.

¹⁴¹³ Ricordiamo che accostare la propria poesia a quella di Catullo è la prassi già di Marziale, come si è visto *supra*.

¹⁴¹⁴ Cfr. v. 1 *indicit Cypria bellum, 2 alias in me sumit Amor faculas, 5-6 mea crudeles tetigerunt corda sagittae, atque animam petiit vulneris asperitas, 15 miserae favillae, 18 culpa sed est Veneris*.

preludio però anche per un richiamo all'epitalamio, in particolare al c. 61 di Catullo, sicché in modo totalmente originale e nuovo il poeta fa confluire nel componimento la sua visione dell'amore sia come foriero di morte, sia come generatore di vita:

Ecce novum¹⁴¹⁵ **nobis** indicit Cypria bellum,
ecce alias in me sumit Amor faculas.
Mater, io, iuvenem quis me tibi dulcibus annis
eripit, et **moestos** ingerit **in cineres**?
Nam mea crudeles tetigerunt corda sagittae, 5
atque animam petiit vulneris asperitas.
Mater, io, mea mater, io, succurre dolenti,
mater, io, migrat spiritus in tenebras;
et tu cara tuo soror o dulcissima fratri,
ac per quam fuerat vivere dulce magis, 10
iamque vale, et cineres fratris, germana, repone,
curabisque **pias funeris exequias**.
Cinnama, si insano dilexi semper amore,
et placuit prae te foemina nulla mihi,
o tantum liceat miserae sperare favillae, 15
ut post **nostra** tuus **funera** vivat amor.
Quamvis causa meae fueris tu **mortis acerbae**,
crimina non tua sunt, culpa sed est Veneris;
nam mihi, quod **castam** decuit praestare **puellam**,
a te servata est semper **honestas fides**; 20
non pretium mihi te, fulvum non abstulit aurum,
quaeque animos capiunt munera magna leves.
Sed quid liventis in me convertitis hydros
infaustasque faces, thisiphonea cohors?
Parcite, crudeles Erebi Ditisque ministrae, 25
et canis, et stygii lurida cymba senis,
parcite, non vestrum est manes retinere poetae;
Elisia est nobis nanque parata domus.
Illic nos nitidi manet **aurea Musa Catulli**,

¹⁴¹⁵ L'incipit sembra ripresa anche di Ovidio *Amores* II 7, 17: *Ecce novum crimen!*, per cui l'elegia potrebbe avere una sintesi catulliana e ovidiana.

cuius adhuc etiam Lesbia in ore sonat, 30
cui tantum dicunt hi se debere **libelli**,
quantum nec caro filia blanda patri,
 quam iuveni ardenti multa cum dote maritam
 perducit cari coniugis in gremium;
illa suo grates persolvit laeta parenti, 35
 quod dederit nomen coniugis ac dominae.¹⁴¹⁶
 O quicumque meum comitati funus, amici,
 vivite felices commemoresque mei;
 et siquando novos tulerit Campania vates
 (nanque illa et domus et patria Pieridum est, 40
illa mihi puero sedem **studiumque Camoenae**,
illa mihi nomen contulit ac dominam),
 dicite, me iuvenem periisse in amore, meaeque
 unica quod fuerit foemina causa necis.

Il carme si declina in una struttura argomentativa molto articolata: la prima parte, 1-12, vede il poeta rivolgersi alla madre e alla sorella perché accolgano le sue ceneri e nel contempo viene anticipata la causa della sua prematura morte (*nam*, 5), l'amore, data la presenza della metafora bellica acclarata dal *topos* di Amore che lancia le sue frecce mortali; dal 13 al 22 il poeta si rivolge all'amata Cinnama, che non ritiene responsabile della sua morte, *quamvis ... sed*, 17-18, motivo introdotto da *nam*, 19: è una donna casta che gli ha riservato una *honestas fides*, 20. Pontano loda l'amore per Cinnama nei vv. 21-22 distanziandosi dal modello catulliano, poiché precisa che è stato un sentimento disinteressato, non alimentato dall'oro, *fulvum non abstulit aurum*, anzi sfrutta la riflessione personale sul suo rapporto con la donna per aggiungere una riflessione moralistica sull'uomo che dominato da un animo volubile, *leves animos*, si fa facilmente conquistare da *munera magna*, 22. Il *sed* del v. 23 sancisce il passaggio ad un'ulteriore argomentazione, 23-28, in cui il poeta si figura gli attacchi della *thisiphonea cohors*, 24, e di tutte le forze dell'Erebo, *crudeles Erebi Ditisque ministrae*, 25, che pretendono la sua anima, dopo la sua morte: ad esse chiede di ritirarsi, poiché il suo posto non è negli inferi ma nella *Elisia domus*, 27-28. Nei vv. 29-36 il poeta omaggia il proprio modello, Catullo, figurandosi di incontrarlo nella *domus* celeste, mentre ancora canta la sua Lesbia e per sostenere il debito che i *libelli* hanno verso il loro creatore istituisce la similitudine di matrice catulliana con una *filia blanda* che deve al caro padre l'affidamento al marito, *cari*

¹⁴¹⁶ Per questi versi si confronti Orazio *Carm.* III, 13 e Ovidio *Am.* III, 9.

coniugis in gremium con una lauta dote¹⁴¹⁷. Lei lo ringrazierà per averle dato il nome di *coniux* e di *domina*: significativa allusione all'identità determinata dal riconoscimento sociale che per la donna romana è determinato dal matrimonio, identità che è anche del libro grazie all'attribuzione del nome di Catullo; nell'ultima parte del carme, 37-44, il poeta cambia il destinatario, rivolgendosi agli amici, perché si ricordino di lui e testimonino la causa della sua morte. I motivi che risiedono in quest'ultima invocazione sono riconducibili alla consuetudine catulliana del dialogo tra sodali, uniti da una partecipazione di intenti soprattutto letterari: innanzitutto gli amici sono *meum comitati funus*, accompagnano la sua sepoltura, perciò assistendo alla sua morte possono essere consapevoli delle pene d'amore: per questo il poeta augura loro una vita felice, *vivite felices*, allusione implicita ad evitare gli errori da lui commessi. Hanno il compito di rinverdire la sua memoria, *commemores mei*, perché in grado di riconoscerlo come poeta: nei vv. 39-42 Pontano dichiara la propria patria, elogiandola come sede delle Pieridi, pertanto fa riferimento indiretto ai suoi illustri natali, visto che la Campania lo ha allevato fanciullo allo studio delle Camene e gli ha fornito il nome. Eco della *σφραγίς* di Virgilio, *georg.* IV, 563-566¹⁴¹⁸, questi versi palesano il timore di Pontano che la sua terra possa dimenticarsi di lui preferendo *novos vates*: per questo occorre l'intervento degli amici che ricordino che è morto giovane e che una sola donna è causa della sua morte. Dietro questa affermazione sembra celarsi una dichiarazione stessa di poetica: la sua poesia è il canto d'amore di un innamorato dolente. Tipico *topos* elegiaco.

Rispetto ai carmi dedicati a Fannia, qui ho ritrovato un maggiore pathos, dato che Cinnama è nominata come unica amata e *causa necis*: ci sembra che la rappresentazione delle due donne si differenzi soprattutto sull'aspetto della *pudicitia* e della *fides*, dato che Cinnama non manifesta crudeltà verso il poeta, non è la sua indifferenza a farlo soffrire, anzi volge verso di lui una *honestas fides*, pertanto sembra impedita da contingenze esterne (probabilmente il vincolo del matrimonio) a ricambiare l'amore di Pontano. Non a caso infatti sono presenti riferimenti al genere epitalamico, quali la *fides* o la similitudine del padre che offre la figlia all'abbraccio dello sposo, sicché la sofferenza d'amore del poeta si distanzia da quella catulliana per avvicinarsi maggiormente a quella stilnovistica e petrarchesca. Fannia sembra più vicina a Lesbia, mentre Cinnama a Laura. Tutto ciò induce a credere che Pontano abbia volutamente duplicato la donna amata per attribuirle le due facce della donna letteraria.

¹⁴¹⁷ Segnalo che lo sposo è indicato sia con la *iunctura cari coniugis* sia con *ardenti iuveni*, affetto e ardore, come rilevato da Serrano Cueto, cit., pag. 157. Anche Parenti, cit., pag. 56 accosta l'allusione a Catullo in particolare all'epitalmio 62, 21-23, da cui è tratto appunto il paragone della giovane sposa: *qui natam possis complexu avellere matris, / complexu matris retinentem avellere natam, / et iuveni ardenti castam donare puellam*. Invece riconosce «il motivo dell'incontro elisio dei poeti» in Ovidio, *Am.* III, 9, 61-62, l'elegia in morte di Tibullo, incontro al quale vanno sia Catullo che Calvo: *obvius huic venies hedera iuvenalia cinctus / tempora cum Calvo, docte Catulle, tuo*.

¹⁴¹⁸ *Illo Vergilium me tempore dulcis aiebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*. La tradizione della *σφραγίς* si ritrova anche in Nicandro, *Theriaca*, 957-958; in Ovidio *Am.* 15; in Orazio *Carmina* III, 30.

Pontano insiste sul ruolo della famiglia: della madre di accompagnare il figlio negli anni giovanili e di prendersi cura di lui morente e delle sue esequie, e del padre che si occupa del matrimonio della figlia e accresce il dolore dei parenti insistendo sulla precocità della sua morte, 17 *mortis acerbae*, 43 *me iuvenem perisse in amore*. Elemento che avvicina il carne all'epitalamio e lo distanzia dal c. 101, in cui Catullo stesso si incarica di occuparsi delle esequie del fratello; ciononostante Pontano riprende chiaramente la sfera semantica attinente la sepoltura¹⁴¹⁹:

Multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio **has miseras**, frater, **ad inferias**,
ut te **postremo** donarem **munere** mortis
et **mutam** nequiquam alloquerer **cinerem**.
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum. 5
heu **miser indigne frater adempte mihi**,
nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt **tristi munere ad inferias**,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, **ave atque vale**. 10

Riprese che riscontriamo nei versi 7 *succurre dolenti*, 11-12 *Iamque vale, et cineres fratris, germana, repone, / curabisque pius funeris exequias*, 16-17 *Vt post nostra tuus funera vivat amor. / Quamvis causa meae fueris tu mortis acerbae*, 37 *O quicumque meum comitati funus, amici, 43 me iuvenem periisse*.

Un'altra eco catulliana è riscontrabile nel v. 14 *Et placuit prae te foemina nulla mihi*, ripresa concettuale della preferenza dell'amato/a con ribaltamento del soggetto del c. 72, 2 *Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem*. Tuttavia significativo l'uso di *foemina*¹⁴²⁰, che sembra alludere a una caratterizzazione di genere ben lontana dall'alone di pudore verginale finora connesso a Cinnama, anche se può essere rimasta in mente del poeta l'occorrenza catulliana del c. 64.

Dal punto di vista stilistico lo stilema catulliano maggiormente ricorrente è la ripetizione, che tra l'altro enfatizza i passaggi argomentativi: 1-2 *ecce ... ecce* in *incipit* con *geminatio* della

¹⁴¹⁹ Viene da chiedersi se questo carne possa aver influenzato il sonetto di Foscolo *In morte del fratello Giovanni*, in cui il poeta si rivolge proprio alla madre con lo stesso fine di Pontano.

¹⁴²⁰ Cfr. THLL vol. 06, 1 col. 0001-0808 pag. 456-457: Isidoro di Siviglia *Origines* 11, 2, 24, a proposito dell'etimologia di *femina* dice *a partibus femorum dicta, ubi sexus species a viro distinguitur*; altri ritengono che *femina* indichi «presa da una forza ignea» secondo un'etimologia greca (θηλυς), perché desidera con concupiscenza. In riferimento agli uomini comunque è usato in senso proprio per indicare il genere femminile più che l'individuo in sé e questo è il caso di Catullo c. 64, 143 nelle parole di Arianna, che ricorda il tradimento di Teseo, *nunc iam nulla viro iuranti femina credat, / nulla viri speret sermones esse fideles*, e più in generale delle quattro occorrenze del termine nella poesia catulliana. Mi sembra che in questo senso sia stato influenzato Pontano.

sillaba iniziale *novum nobis*, 3, 7 bis, 8; *mater* accompagnata dall'esortazione *io* ricorrente 33 volte nel c. 61 di Catullo; l'anafora in poliptoto di *tu ... tuo*, 9, che conferma l'alternanza dei pronomi di prima e seconda persona ripetuti in poliptoto per tutto il carme; 25 e 27 anafora in *incipit* di *parcite* unitamente al polisindeto che marca l'enumerazione dei mostri dell'oltretomba; 30-31 anafora in poliptoto in *incipit* di *cuius ... cui*; l'anafora di *illa* al v. 35, riferito alla *filia blanda*, al v. 40 in riferimento a *Campania* e al 41-42 in *iunctura* con *mihi*, creando una ripetizione formulare in parallelismo volta a enfatizzare l'appartenenza del poeta alla sua patria. Diversi sono gli iperbati volti a enfatizzare i temi del carme quali e.g. v. 2 *alias ... faculas*, 4 *moestos ... cineres*, 5 *crudeles ... sagittae*, 13 *insano ... amore*¹⁴²¹, 15 *miseræ ... favillae*, 19 *castam ... puellam*, 21 *fulvum ... aurum*, 22 *animos ... leves*, 23 *liventis ... hydros*, 25 *crudeles ... ministræ*, 28 *Elisia ... domus* (unico iperbato di stile omerico, volutamente adottato in versi di stile più grave per l'affinità al tema virgiliano), 39 *novos ... vates*; è presente un intreccio lessicale al v. 5 per enfatizzare l'attacco crudele di Amore e due chiasmi nei versi 25, per accrescere il pathos dell'arrivo delle furie dell'oltretomba, e 29 per enfatizzare la sacra ispirazione dell'illustre Catullo; le clausole plurisillabiche hanno l'obiettivo di rallentare il ritmo accentrando l'attenzione sui concetti espressi: 6 e 15 la crudeltà delle ferite di Cupido, 7 il soccorso della madre al figlio dolente, 12 la morte e le esequie, 25 il sopraggiungere della temuta dannazione, 31 la fama di Catullo, e 41 l'illustre patria del poeta.

Il componimento nasconde dietro il pathos della morte per amore il vero intento del poeta, quello di indicare l'argomento della sua poesia, ovvero il canto d'amore, come Catullo per Lesbia, e quindi proclamarsi suo imitatore¹⁴²² e di difendere la sua immortalità poetica, nonostante il canto sia amoroso. L'insistenza sulla poesia è dimostrata dall'occorrenza dei diversi termini legati alle Muse, 29 *Musa Catulli*, 40 *Pieridum*, 41 *Camoenæ*.

Parth. I, 20, in distici elegiaci, pur avendo tanti punti di contatto con *Parth. I, 19*, di cui riprende diversi temi, tuttavia si differenzia in un aspetto essenziale, ovvero nel *topos* della donna *perfida*, traditrice della *fides*, per cui l'amore è *miserandus* e porta il poeta alla morte, *nunc morior*, 8; *topos* che pertanto riporta Cinnama sul modello di Lesbia e quindi sullo stesso piano di Fannia:

O iucunda mei suspiria nuntia cordis,
o oculi, nunc iam flumina, non oculi,

¹⁴²¹ Questa *iunctura* è già presente in Ovidio *Amores* I 12, 21, con la variazione dell'attribuzione dell'aggettivo al soggetto: *nostros insanus amores*; e nell'*Ars amatoria* I 372 *insano iuret amore mori*, II, 563 *insano Veneris turbatus amore*.

¹⁴²² Dimostrato dal ricorso lessicale, dall'esplicitazione dei *libelli*, 31, non a caso nella stessa posizione excipitaria del precedente *Catulli*, dalle scelte stilistiche di influenza catulliana.

haec mandata meae constanter ferte puellae,
 gaudeat, ut solita est, fletibus illa meis.

Sensistine **graves**, immitis Cinnama, **poenas**, 5
 sensistine **meus** quam **miserandus amor**?
 Perfida, **me crucias**, cum possis sola iuvare;
 heu heu, nam **per te**, perfida, nunc morior.
 Quam leviter poteras fato subducere amantem:
 sed **moriar**; titulus sit mihi **mortis Amor**. 10
Si non magna satis periisse in amore puellae,
quantulacunque tamen gloria dulcis erit.
Pallidus a misero cessisset corpore languor,
in vultu si quid dulce notasset amor,
in verbis si mite aliquid. Spes omnis amantum 15
ex oculis; oculi nil nisi triste ferunt.
 Ore arabum nemus inspiras, ver ore remittis,
 unde tibi nomen, Cinnama, dulce fuit.

Oscula si **summis** saltem mihi pacta labellis,
 concessum ambrosio si semel ore frui, 20
languidulis animam poteras tum reddere **membris**,
 et **nudum** inferno **me** revocare lacu.

Non mala Persephone letum properasset acerbum,
non iuveni pallens Styx adeunda foret,
non phlegethontaeae sentirem incendia ripae, 25
 Eumenidumque angues, terrificumque canem;
 sed tecum carae duxissem blanda iuventae
tempora, subque tuo **factus** amore **senex**.

At tu, sancta Venus, nostro succurre labori,
tu dea, **tu** vati, Cypria, parce tuo: 30
 diligat illa suumque et **amans** suspiret **amantem**,
 et iungi **cupiat** pectora nostra suis,
 proque meis lacrimis totidem succende favillas,
omnia sint illi cognita **nostra mala**;
 quem fugit, **cupiat**, quem non est passa iuvare, 35
nunc amet, uratur sic magis inque dies.

Sancta favet; iamque et placidis arrisit **ocellis**,
 aureolumque dedit lux mea **basiolum**,
basiolum, nigra quo me revocavit ab unda
 atque animam fessis reddidit **articulis**, 40
 quo sine non Arabum silvae, non rura sabaea,
 ambrosiae spiret nec sine mollis odor.
 At tibi servati **tanto pro munere vatis**
 sudabunt tepidis thurea dona focis,
 et **tibi cantabit laudes mea tybia**; per te 45
 Cinnama dura prius, Cinnama facta bona est.

Il carme inizia con una duplice allusione a Propertio I, 10, 1-2 *O iucunda quies, primo cum testis amori / affueram vestris conscius in lacrimis!* e alla sua elegia epistolare IV, 3, 1 *Haec Aretusa suo mittit mandata Lycotae*¹⁴²³; l'*incipit* richiama subito l'attenzione del lettore sulla sofferenza del poeta, infatti in modo enfatico egli si rivolge direttamente ai *suspiria*, che sono messaggeri della condizione in cui versa il suo cuore, e agli occhi a cui attribuisce la metafora del fiume di lacrime, per cui non sono più occhi ma fiumi. Il sintagma *nuntia cordis*, variato in *nuntia mentis* in I 10, 2 rinvia a due luoghi di Ovidio: *Heroides XV*, 10 *uror; habes animi nuntia verba mei* e *Pont. IV*, 11, 9-10 *nuntia nam luctus mihi nuper epistula venit, / lectaque cum lacrimis sunt tua damna meis*¹⁴²⁴. Nei primi due versi del carme (*O iucunda mei suspiria nuntia cordis, / o oculi, nunc iam flumina, non oculi*) ricorre la ripetizione della particella esclamativa *o* e di *oculi*, che tramite l'assonanza dei termini (*iucunda ... suspiria ... nuntia ... flumina*) potenzia l'invocazione, inoltre Pontano ha personalizzato lo stilema catulliano ponendo l'anafora del sostantivo *oculi* in *incipit* ed *excipit* e al centro del verso *flumina*, per enfatizzare la metafora, unitamente all'allitterazione delle nasali, in particolare di *nunc / non* per acclarare che non sono occhi, ma ormai fiumi. Nel v. 4 il poeta dichiara il tema centrale del carme attraverso un congiuntivo esortativo che conferisce al verso un tono ironico e amaro: «goda pure quella delle mie lacrime, come è solita fare»: con questa considerazione anticipa l'*immitis Cinnama*¹⁴²⁵ del v. 5, nonché il *perfidia* dei vv. 7-8 in anafora, inoltre, per enfatizzare il fatto che pur essendosi accorta del dolore del poeta la donna rimane tuttavia indifferente, ripete in posizione incipitaria *sensistine* con parallelismo interno per l'iperbato di aggettivo e sostantivo:

¹⁴²³ Le citazioni sono riportate da Parenti, cit., pag. 55.

¹⁴²⁴ *Ibidem*. Parenti afferma che questo «intreccio properziano-ovidiano [...] valeva a porla subito sotto il patrocinio dei due autori», mentre nell'I, 28, a conclusione del primo libro, Catullo viene proclamato ispiratore dell'intera raccolta.

¹⁴²⁵ L'aggettivo ricorre in Catullo 3 volte tutte nel c. 64, 94 (*immiti corde*), 138 (*immitte pectus*) e 245 (*immiti fato*).

Sensistine graves, immitis Cinnama, poenas,
sensistine meus quam miserandus amor?

Pontano struttura tutti i primi versi in una sorta di climax ascendente volto a riportare in modo calzante il comportamento ritroso e altero di Cinnama, sicché il quadro del dolore sofferto dall'uomo diventa più esaustivo: la donna tradisce la *fides* e non solo non si cura delle sofferenze di lui, ma gliela procura, *me crucias*¹⁴²⁶, lei che sola potrebbe portargli giovamento, *cum possis sola iuvare*, 7,¹⁴²⁷ tanto che il poeta a causa sua ora muore, 8. Ancora nel v. 9 Pontano insiste sul fatto che lei avrebbe potuto sottrarlo a un destino di morte, *quam leviter poterat fato subducere amantem*, 9, ma ormai amore e morte sono inscindibili. L'insistenza sull'io del poeta attraverso la ripetizione in poliptoto dei pronomi personali e possessivi, la *geminatio* della sillaba iniziale *per te perfida* enfatizza la crudeltà della donna.

I versi 10-12 sembrano proseguire l'ultima argomentazione di *Parth. I*, 19 e rispondere alla gloria auspicata dal poeta tramite la commemorazione degli amici: non sarà grande la fama di essere morto per amore, *si non magna satis periisse in amore puellae*, ma seppure poca sarà almeno dolce, *quantulacunque tamen gloria dulcis erit*. Il poeta può arrogarsi l'appellativo di *mortis Amor*, *titulus sit mihi mortis Amor*, una *iunctura* che viene acclarata nel v. 11 e che porta con sé diverse implicazioni: *titulus* sembra alludere sia all'iscrizione funeraria, che testimonia a chiunque passi davanti alla tomba che il poeta è morto per Amore, sia alla fama stessa, alla reputazione che passa di bocca in bocca, inoltre il nesso implica il *topos* letterario di Amore/Morte che associato alla *gloria* evoca l'immortalità offerta tramite il canto poetico. Infatti l'anafora in poliptoto di *morior / moriar*, 8, 10, pone il carme sul modello dell'ode III, 30 di Orazio, attraverso una rimodulazione pontaniana che cela rispetto al poeta augusteo l'orgoglio della propria poesia dietro una *quantulacunque* gloria, una poesia d'amore, di cui il poeta è vate sotto l'egida di Venere, *Tu dea, tu vati, Cypria, parce tuo*, 30¹⁴²⁸.

Il v. 13 focalizza l'attenzione sulla resa fisica del dolore: il pallore del volto, il languore del corpo, reso in un'unica *iunctura* che trasferisce il pallore al languore, *pallidus a misero cessisset corpore languor*, languore accresciuto da un periodo ipotetico dell'irrealtà che constata

¹⁴²⁶ Variante di *excrucior* preferito da Catullo, c. 85, 2, c. 99, 12, c. 76, 10.

¹⁴²⁷ Si noti come Pontano costruisce in modo sapiente l'argomentazione con continui rimandi interni, volti ad accostare concetti antitetici, così da acclarare il significato di cui sono portatori: infatti al v. 7 afferma che Cinnama è l'unica che può portargli giovamento, poi al v. 35 *quem fugit, cupiat, quem non est passa iuvare*, ribadisce la sua noncuranza passata che la indusse a non giovare all'amante e che nel presente il poeta auspica possa trasformarsi in desiderio. L'antitesi si realizza nel comportamento della donna tenuto in passato e che dovrebbe tenere nel presente. Anche se essa viene smorzata dall'irrealtà che avvolge la rappresentazione. L'anafora del pronome relativo enfatizza che l'attenzione ora si rivolge proprio a colui che prima ella evitava.

¹⁴²⁸ Orazio, *Carmina*, III, 30, 6-7 *Non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam*.

l'impassibilità del volto di Cinnama, nonché l'assenza di miti parole, 14. Sicché il lettore passa dalla visione del dolore del poeta alla visione dell'attitudine della donna, soffermandosi solo alla fine sugli occhi, mezzo principe dell'innamoramento, che non mentono, a cui anzi sarebbe affidata la *spes omnis amantum*, 15. La speranza intima del poeta che la donna modifichi il suo comportamento verso l'innamorato, diventando finalmente mite e dolce. Invece negli occhi non si trova nulla se non indifferenza, 16¹⁴²⁹. E rendendo iperbolica la rappresentazione del suo dolore Pontano passa alla lode della donna, sicché la lode del volto o meglio della bocca della donna diventa preludio al bacio:

Ore **arabum nemus** inspiras, ver ore remittis,
unde tibi nomen, Cinnama, dulce fuit.

Il poeta pone in relazione *nemus* e *nomen* attraverso la consonanza e assonanza dei due termini, inoltre crea un parallelismo interno al v. 17 nel ripetere *ore* e il verbo alla seconda persona riferito a Cinnama. Attraverso la ripetizione il poeta enfatizza la bellezza della bocca e del volto dell'amata. I vv. 41-42 riprendono il concetto espresso, sostituendo al nome proprio dell'amata il riferimento al *basiolum*, *sine quo*, che riporta pertanto l'attenzione all'*ore* del v. 17, sicché il poeta riesce a creare un legame interno, tramite le ripetizioni lessicali, tra il volto, gli occhi e la bocca della donna, forieri di un amore irresistibile e devastante. Un originale modo rappresentativo di Pontano, che imitando uno stilema catulliano arriva ad una resa totalmente nuova:

Quo sine non **arabum silvae**, non rura sabaea,
ambrosiae spiret nec sine mollis odor¹⁴³⁰

Nel v. 19 *Oscula si summis saltem mihi pacta labellis*, troviamo *oscula* al posto di *savia* o di *basia*, che ci aspetteremmo vista l'allusione erotica del verso, ma per motivare la scelta del poeta si può richiamare la riflessione di Cipriani in merito a Ovidio *Am. II* 5, 23-28¹⁴³¹, in cui gli *oscula* che Corinna ha dato al rivale del poeta in pieno banchetto si colorano di erotismo e lascivia, anche se è evocata una tipologia di *oscula* «legittimi», come quelli che è lecito scambiarsi *coram populo* senza suscitare disapprovazione; «el modelo de referencia está constituido por los *oscula* indiscutiblemente castos y correctos que una hermana (*germana*) da a su hermano de costumbres

¹⁴²⁹ L'anafora in poliptoto accostata di *oculis / oculi* svela quanto il termine sia chiave per intendere il significato del carne.

¹⁴³⁰ Cfr. v. 20 *concessum ambrosio si semel ore frui*.

¹⁴³¹ *Inproba tum vero iungentes oscula vidi— / illa mihi lingua nexa fuisse liquet— / qualia non fratri tulerit germana / severo, / sed tulerit cupido mollis amica viro*.

irreprochables (*fratri severo*)»¹⁴³². Infatti ci sembra che anche Pontano come Ovidio legittimi tali baci associandovi il participio di *pacisco*, *pacta*, che implica la promessa del matrimonio. La comparazione serve per rappresentare la naturalezza passionale e la dimensione «osée» dei baci che Corinna ha dispensato al suo sensuale amico, comportandosi così come una *mollis amica* che concede *improba oscula* a un *cupidus vir*¹⁴³³. In questo modo si crea un'interferenza tra un rigido sistema di relazioni parentali e una nuova concezione del rapporto amoroso, con l'obiettivo di proiettare all'esterno l'immagine di una *pudicitia* scrupolosamente salvaguardata, un cerimoniale solenne che ruota intorno all'uso di *osculum*, il celebre *ius osculi*¹⁴³⁴. La scelta di *basiolum* è una variazione del catulliano *suaviolum* del c. 99, diminutivo che ricorre in Apuleio e Petronio¹⁴³⁵ nella letteratura latina ed è frequente nel Rinascimento latino, infatti lo stesso Pontano lo usa 11 volte rispetto a *suaviolum*, che ricorre solo una volta in *Hendecasyllabi* 29, 12¹⁴³⁶. Ma la rappresentazione del bacio di Pontano non si esaurisce in quest'immagine: nel v. 20 il poeta auspicherebbe che gli fosse concesso di godere della bocca d'ambrosia, *concessum ambrosio si semel ore frui*¹⁴³⁷, così che la donna permetta alla misera anima di ritornare nelle languide membra *languidulis*¹⁴³⁸ *animam poterat tum reddere membris*, 22, e richiami il suo corpo, nudo dell'anima, dal lago infernale, *et nudum inferno me revocare lacu*, 23. La bocca diventa mezzo di passaggio delle anime¹⁴³⁹, l'anima viene restituita tramite il bacio, per cui si presuppone che fosse stata rapita e portata via dalla donna. Sul punto di morire il poeta chiede un ultimo bacio per poterla riavere, evitando pertanto di essere

¹⁴³² G. Cipriani, cit., pag. 17.

¹⁴³³ G. Cipriani, cit., *ibidem*. *Osculum* e i suoi derivati ricorrono negli *Amores* di Pontano sette volte: in I 10, 49-50 *huic et dilecta ferebat / oscula*; I 20, 19; I 26, 10 *si non sunt satis hae osculationes*; II 2, 72 *lascivis relegens oscula blanda iocis*; II 5, 27 *oscula tum puero raptim libavit*; II 9 23 *Oscula si liceat teneris sumpsisse labellis*; II 12, 12 *ebria consentis oscula ferre labris*; notiamo come *oscula* ricorra spesso in *iunctura* con gli aggettivi, come è consuetudine nei testimoni latini del termine (cfr. *supra* Moureau, cit.).

¹⁴³⁴ Cipriani, cit., pagg. 17-18. Nei vv. 38-39 ricorre *basiolum* in posizione enfatica excipitaria e incipitaria in *iunctura* con *aureolum*, in iperbatto omerico, che conferma il tono erotico del bacio. L'aggettivo ricorre due volte in Catullo, c. 2, 12 *aureolum ... malum* e 61, 160 *aureolos pedes*. Il v. 38 è molto imitativo di Catullo non solo per il ricorso agli stilemi catulliani ma anche per la *iunctura mea lux*. L'aggettivo *aureolus* è il diminutivo di *aureus* ed è usato sia in senso proprio che traslato indicando qualcosa di bello e impareggiabile: entrambi i significati sono adottati nel testo catulliano secondo quanto riporta il Thesaurus: cfr. ThLL vol. 02 col. 1325-1646 pag. 1448.

¹⁴³⁵ Apuleio *met.* X, 21; Petronio *Saty.* 85.

¹⁴³⁶ La *iunctura aureolum basiolum* è presente in un altro umanista latino imitatore di Catullo, Filippo Bonaccorsi, detto Callimaco Esperiente (1436-1497), *Carmina* (1496), I 41, 10 *protinus aureolum dat mihi basiolum*, variato nel 50, 1 in *aureolum osculum*, carne dedicato alla sua *Fannilla*: la ricorrenza del nome della donna amata uguale a quello di Pontano, oltre alle frequenti ricorrenze lessicali, fa presupporre la spiccata influenza di quest'ultimo su Callimaco Esperiente. Il diminutivo ricorre nella poesia di Pontano in *Parth.* I 24, 1 e 8; I 25, 10; *Hend.* I, 11, 30; I, 29, 11; II, 9, 20; II, 12, 5; *carminum appendix* 1, 50; 18, 29.

¹⁴³⁷ Cfr. Catullo c. 99, 2: *suaviolum dulci dulcius ambrosia*.

¹⁴³⁸ Il diminutivo conferisce un tono affettivo, marcando la pietà che il poeta prova per le sue stesse membra ormai prive di vita. Nella letteratura classica è presente solo in Catullo c. 64, 331 *languidulosque ... somnos*, in un contesto afferente quello di Pontano, in cui costituisce un'enallage, dato che il sonno rende languide le membra di chi dorme e non è languido esso stesso. Il diminutivo ricorre invece frequentemente nella lirica umanistica, come possiamo riscontrare dall'occorrenze stesse in Pontano: nel *De amore coniugali*, II, 12, 5 e II, 17, 11 ricorre due volte con la stessa *iunctura languidulos ... ocellos*; in *Hend.* I, 1, 23 *languidulique ... hendecasyllabi* e I, 16, 22 *languidulique ... hendecasyllabi*, 31 *languidulum ... soporem*, quest'ultimo è eco del nesso catulliano sopraccitato.

¹⁴³⁹ Cfr. Perella, cit.

costretto a vagare per gli inferi poiché privato di essa. Il bacio infatti gli eviterebbe la morte, espressa attraverso la lunga perifrasi dei vv. 23-26, evocativa dell'oltretomba virgiliano come in *Parth.* I, 19; ma la prospettiva è irrealistica come dimostrato dal periodo ipotetico dell'irrealità che sancisce l'impossibilità che il bacio gli conceda di ritornare ai *blanda tempora* di una *carae iuventae*, 27-28¹⁴⁴⁰, diventando vecchio con il suo amore: efficace antitesi tra giovinezza e vecchiaia vista sotto la luce sentimentale di un amore che resiste al tempo e accompagna l'uomo per tutta la vita, *subque tuo factus amore senex*, 28. Tutto ciò però illusoriamente. Eppure l'argomentazione progressivamente svela il vero intento del poeta, infatti la congiunzione avversativa *at*, 29, introduce l'apostrofe a Venere, che vuole essere un ulteriore sviluppo del periodo ipotetico precedente, come dimostrato dal ricorso delle stesse espressioni *atque animam fessis reddidit articulis*, 40, richiamo del v. 21¹⁴⁴¹. L'invocazione alla dea si declina attraverso l'anafora del *tu*, gli incalzanti imperativi¹⁴⁴² e i congiuntivi esortativi volti a rendere insistente la preghiera e a contrapporre l'azione da una parte della donna amata e dall'altra della dea: l'intervento di Venere deve influire sul comportamento di Cinna affinché ami e sospiri per l'amante, *diligat* e *suspiret*, 31, e desideri congiungere il suo cuore a quello dell'amante¹⁴⁴³. Dal canto suo la dea deve accendere le fiamme attraverso le lacrime del poeta, e far conoscere tutte le sue sofferenze, così che si attui una trasformazione nell'attitudine della donna e, se prima lo fuggiva, *nunc amet, uratur sic magis inque dies*¹⁴⁴⁴. Ami e bruci fino a ridere negli indulgenti occhi e lo baci teneramente con quell'*aureolum basiolum* che ha restituito l'anima ai suoi stanchi *articulis*¹⁴⁴⁵.

¹⁴⁴⁰ Si noti la resa dello stilema catulliano dell'intreccio enfaticizzato dall'*enjambement*, presente anche nel v. 22. Inoltre la ripetizione in *incipit* di *non*, 23-25, accentua l'idea dell'impossibilità di sfuggire all'oltretomba, l'ingiusta ineluttabilità della condizione umana, soprattutto quando la morte coglie in giovane età, come accentuato nel v. 24 che metaforicamente afferma che la morte non dovrebbe avvicinarsi al giovane, *non iuveni pallens Styx adeunda foret*. Una riflessione di Pontano che colloca se stesso tra gli amanti morenti per amore, tanto che l'evocare l'oltretomba nella sua crudezza accresce il pathos e l'ingiustizia di una tale morte, obiettivo diverso rispetto a *Parth.* I, 19, 27-28, dove dichiara apertamente che la sua anima sarà accolta nei campi Elisii.

¹⁴⁴¹ Oltre ai richiami interni tra vv. 17 e 20 e 40-41 come si è visto in precedenza.

¹⁴⁴² Entrambi gli imperativi *succurre* e *parce* erano presenti in *Parth.* I, 19, 7, 25, 27, così da confermare il *continuum* dei due componimenti. Inoltre *parce* riecheggia Ovidio *am.* III 3, 48 *aut oculis certe parce, puella, meis!*.

¹⁴⁴³ Per accrescere l'auspicata reciprocità dell'amore Pontano inserisce il poliptoto *amans / amantem*, inoltre il polisindeto rende il numero delle reazioni della donna. La dimensione rimane su un piano sentimentale poiché il poeta insiste sui sospiri, sul desiderio di unione dei cuori e non dei corpi: desiderata ma non espressa è la brama erotica dell'amata. Il desiderio della donna in climax viene reso dall'anafora dei vv. 32 e 35.

¹⁴⁴⁴ Il tono di questi versi sembra echeggiare l'Ovidio dell'*Ars amatoria*, soprattutto laddove Pontano insiste sulle lacrime e sul dolore dell'amante che possono influire sulla reticenza della donna amata: cfr. *Ov. ars am.* I, 728-736, dove il poeta esorta l'uomo ad apparire emaciato e pallido per sedurre l'amata, come simbolo della profondità del suo amore. La dimostrazione che Pontano avesse in mente l'opera ovidiana è contenuta nel v. 39 *nigra quo me revocavit ab unda*, evocativo di *Ov. ars am.* III, 63-64, *nec quae praeteriit, iterum revocabitur unda, / nec quae praeteriit, hora redire potest*, seppure con una valenza diversa dato che Pontano si riferisce all'onda infernale dell'Acheronte, alludendo pertanto alla morte, mentre Ovidio al tempo che non ritorna (cfr. *supra Parth.* I, 9, 34).

¹⁴⁴⁵ Il verso appare una chiara rimodulazione del catulliano c. 99, 7-8 *multis diluta labella / guttis abstersisti omnibus articulis*, carne dedicato a Giovenzio in cui troviamo la variante *suaviolum* anziché *basiolum* preferita da Pontano.

I versi conclusivi 43-46 presentano la più persuasiva argomentazione: Cinnama trarrà vantaggio dal cambiamento della sua attitudine verso il poeta poiché sarà lodata tramite il suo canto, sicché se prima era *dura* ora sarà resa *bona* e celebrata per questo:

At tibi servati **tanto pro munere vatis**
sudabunt tepidis thurea dona focus,
et **tibi cantabit laudes mea tybia**; per te 45
Cinnama dura prius, Cinnama facta bona est.

L'anafora del pronome personale in poliptoto, la ripetizione in parallellismo interno del nome della donna precisa l'esclusività della lode per Cinnama.

In un unico componimento, declinato in un'articolata struttura argomentativa, Pontano ha fatto convergere i temi più ricorrenti nella sua poesia d'amore: il dolore del poeta a seguito della ritrosia della donna, che tradisce la *fides*; la morte del poeta per amore; l'amore come una fiamma che brucia; la lode della donna che determina la gloria poetica; il bacio come rappresentazione erotica dell'amore, ma anche come mistica comunione di anime.

*Parth. I, 21*¹⁴⁴⁶, in distici elegiaci, è una rimodulazione dei catulliani c. 92, per la disperazione espressa dal poeta, e c. 83, per le maldicenze rivolte contro l'amante determinate dall'ira. Al contrario di Catullo però, dal punto di vista contenutistico, Pontano non contempla un'azione della donna, che resta come spettatrice esterna, per cui tutta la situazione ruota intorno al poeta stesso, che si dispera, si affligge, maledice e si pente:

Cum me cogit amor quicquam **maledicere de te,**
dispeream, si non, Cinnama, discrucior;
discrucior, verum tanto succendor amore,
ut peream, si non, quae velit ira, **loquor.**
Poena tamen praesto est; nam vix dum lingua **locuta est**, 5
cum mihi fit subito flebile cordolium,
poenitet et caram **dictis** laesisse puellam,
ac misero in lacrimas vertitur ira mihi.
(Pontano *Parth. I, 21*)

¹⁴⁴⁶ Questo carme manca nell'Ald. 1505.

Lesbia mi praesente viro **mala plurima dicit**:
 haec illi fatuo maxima laetitia est.
 mule, nihil sentis? si nostri oblita taceret,
 sana esset: nunc quod gannit et **obloquitur**,
 non solum meminit, sed, quae multo acrior est res,
irata est. hoc est, uritur et **loquitur**.
 (Catullo c. 83)

Lesbia **mi dicit semper male** nec tacet umquam
de me: Lesbia me **dispeream nisi** amat.
 quo signo? quia sunt totidem mea: **deprecor** illam
 assidue, verum **dispeream nisi** amo.
 (Catullo c. 92)

Pontano pone come causa del suo *maledicere de te*¹⁴⁴⁷ l'amore, che però rispetto a Catullo lo porta a disperarsi fino a morire se non si affligge e non se non ama: *discrucior* in anafora in posizione excipitaria e incipitaria¹⁴⁴⁸, sembra evocare il *deprecor* del c. 92, 3, distanziandosi però molto in termini di contenuto visto che Catullo supplica Lesbia presumibilmente perché smetta di parlare male di lui, mentre Pontano non può fare a meno di affliggersi per la fiamma e l'ira che Amore ha risvegliato in lui. Pertanto, mi sembra più affine il riferimento all'*excrucior* del c. 85, 2 di Catullo oltre ovviamente al *discrucior* stesso del c. 66, 76. Interessante l'*aemulatio* di Pontano nel fondere due scelte lessicali catulliane di due carmi diversi con la variazione del preverbio (*excrucior* / *discrucior*), con l'intento di modificare l'allitterazione di Catullo 92 (*dicit ... dispeream ... deprecor*) in *geminatio* sillabica, e posizionandole nello stesso verso così da istituire una forma chiasmica che pone al centro in enfasi il nome di Cinnama (*dispeream, si non, Cinnama, discrucior*). L'umanista napoletano poi varia il catulliano *dispeream* a favore di *ut peream* in modo da intensificare il concetto della morte imminente, allontanata tramite lo sfogo dell'ira, ovvero maldicendo Cinnama. L'ira che in Catullo apparteneva a Lesbia (infatti era lei che malediceva il poeta), ora è del poeta: perciò nella sua riformulazione del carme Pontano fa confluire nel proprio comportamento sia quello di Lesbia che quello di Catullo. L'insistenza sul poliptoto di *loquor* (4, 5) e in figura etimologica, 7 (*dictis*), marcato dalla metonimia *lingua* che diventa soggetto della maldicenza, è rimodulazione del c. 83, 4, 6, con lo stesso obiettivo catulliano di figurare il continuo chiacchiericcio; per indicare la fiamma d'amore nel *Parthenopeus* troviamo *tanto succendor amore*,

¹⁴⁴⁷ *Iunctura* formulata sul v. 1 del c. 92 *Lesbia mi dicit semper male... de me*, del c. 83, 1 *Lesbia ... mala plurima dicit*.

¹⁴⁴⁸ Stilema che adotta spesso Pontano, come abbiamo visto in *Parth.* I, 20, 38-39.

3, una perifrasi che vuole rappresentare l'*uritur* di Lesbia, c. 83, 6. Dal v. 5 Pontano si distanzia dal modello introducendo un'argomentazione di sapore petrarchesco, poiché si pente di tanta ira che potrebbe aver leso con le sue parole la sua *caram puellam* ed è colto da un improvviso *flebile cordolium*. Il tono si trasforma nel cordoglio affettuoso dell'innamorato pentito, che pertanto volge l'ira in pianto. Le clausole plurisillabiche, 2, 5 e 6, marcano lo stato d'animo del poeta e segnano i passaggi argomentativi; di estrema originalità è la ripetizione della figura etimologica in *incipit* di 5 e 7 *poena ... poenitet* che marca il pentimento, aggiungendo una *geminatio* di particolare effetto fonico *poenitet et*. La clausola *misero ... mihi* in iperbato vuole riecheggiare la formula catulliana, ulteriore omaggio da parte di Pontano al suo modello.

Sicché il componimento che riproduce temi catulliani presenta una rielaborazione stilistica e contenutistica propria del *mundus significans* dell'umanista, poiché nel rappresentare il tormento amoroso della propria anima foriero di sentimenti contraddittori, inserisce una pietà che riflette il contesto letterario dell'Italia rinascimentale.

Parth. I, 23 e **I, 24**, entrambi in distici elegiaci, sono rivolti a Cinnama e sembrano essere due modi di rivolgersi a lei, *irate* e *blande*, palesemente imitative di Catullo, in particolare I, 23 è modellato su cc. 72 e 75 mentre I, 24 in particolare sul c. 5 e 99. Ma di fatto si nota che Pontano crea un vero e proprio *ludus* alla maniera degli epigrammi catulliani, in cui il poeta indugia a descrivere il comportamento «bizzarro» dell'amata che condiziona di conseguenza anche quello dell'amante, in una sorta di botta e risposta, per cui se la donna agisce in un modo l'uomo reagisce modificando il suo sentire:

Pauxillum quod **amas** me, Cinnama, num **bene velle**
plus tibi quamque oculis credis, inepta, **meis**?
 Non amo te, fateor (quid enim simulare necesse est?),
 si mihi **nec bene vis, nec bene velle** cupis.

Pontano gioca sulle due celebri espressioni catulliane *bene velle* e *amare plus oculis* ripetendole con enfasi retorica potenziando il poliptoto per arrivare a dire che se lei lo ama assai poco anzi crede di voler più bene a se stessa che al poeta, allora egli confessa di non amarla: per esprimere questo concetto nel distico iniziale si serve dell'interrogativa, in cui fa confluire entrambe le espressioni catulliane e insiste in particolare sull'antitesi, tra *pauxillum*¹⁴⁴⁹ e *plus*, per marcare la

¹⁴⁴⁹ L'unico diminutivo del componimento è *pauxillum*, la cui forma è da accostare a *paulus* e *paucus* più per senso che non per forma: ricorre in poesia nella commedia e in prosa in Cicerone, Celso e Apuleio: cfr. ThLL vol. 10. 1.1. col. 0695-1472, pagg. 862-863. La scelta di Pontano di un diminutivo frequente nella commedia e assente nella poesia

differenza del sentimento tra la donna e il poeta e tra *tibi* e *meis*. Il v. 3 nel nesso *non amo te, fateor* riecheggia l'*odi et amo* del c. 85, la stessa netta dichiarazione da parte del poeta del proprio sentimento, con la *variatio* che al posto di *odi* Pontano ha preferito usare la negazione e ripetere *amo* per creare il poliptoto con *amas* del primo verso, così da istituire una simmetria con il poliptoto di *bene velle* nel primo verso e *nec bene vis nec bene velle* del v. 4. Attraverso queste scelte stilistiche Pontano crea una struttura in climax in modo tale che l'affermazione iniziale viene negata e nel primo caso spostata sull'altro soggetto: *amas me* è Cinnama a cui risponde il *non amo* del poeta; invece il *bene velle* nel primo verso viene posto nel dubbio del *num credis* e nel v. 4 all'interno di un periodo ipotetico dell'oggettività a cui risponde il *cupis*, che manifesta l'intimo desiderio della donna di non ricambiare il sentimento d'amore. Ancora più bruciante per un innamorato.

Con questo carme Pontano fornisce la sua versione della reciprocità d'amore, perciò se il monito dantesco «Amor, ch'a nullo amato amar perdona»¹⁴⁵⁰ constatava l'impossibilità di sfuggire all'amore, allo stesso modo il non essere amati induce al disamore.

Parth. I, 24¹⁴⁵¹, in distici elegiaci, richiama il bacio rubato del c. 99 di Catullo a Giovenzio, anche se il bacio di Pontano continua ad essere il *basiolum* anziché il *suaviolum* e caricato di una maggiore enfasi erotica visto che è il bacio che nessuna donna ha mai dato prima all'uomo folle d'amore:

Da mihi basiolum, mea Cinnama, quale **furenti**
 antehac nulla **viro** foemina **surrripuit**,
 cumque meis pariter coniunge **labella labellis**,
 pro serpente mihi sit vaga lingua duplex,
 morsibus in blandis **desit dens**, murmura **desint**, 5
 exclususque vaga spiritus ex anima.
 Lascivum satis est, quod mollis Francia libat,
 verum hoc aureolum est, Cinnama, basiolum.

catulliana potrebbe essere stata dettata da ragioni stilistiche poiché rafforza l'allitterazione delle liquidi e delle nasali nel verso richiamando foneticamente in *incipit* il suono in *excipit* di *velle*, inoltre crea un inizio di carme particolarmente enfatico dato il polisillabismo accrescendo d'altro canto l'antitesi con il *plus* monosillabico. Il ritmo si rallenta e richiama l'attenzione su quanto poco Cinnama ami il poeta.

¹⁴⁵⁰ Dante Alighieri *Inferno*, V, 103 in *Commedia*.

¹⁴⁵¹ Questo carme manca nell'Ald. 1505.

Il v. 1, nell'espressione incipitaria evoca nettamente il c. 5 di Catullo, e sembra proprio per la natura esplicita di tale dichiarazione voler porsi nell'imitazione dello stesso. Il *furor* dell'amante viene esplicitato dal v. 3 al 6 in cui il poeta esorta la donna a congiungere le labbra le une alle altre, scambio di baci reso stilisticamente dall'accostamento in poliptoto del sostantivo *labella / labellis*, che crea una clausola polisillabica, come nel v. 1, 2, 6 e 8 volte a enfatizzare il bacio rubato. La descrizione del desiderio si sofferma sulla lingua che è biforcuta e vaga nella bocca come quella di un serpente, metafora efficace per esprimere il trasporto erotico del bacio; sui teneri morsi¹⁴⁵² e sui mormorii. Il trasporto degli innamorati è tale che giungono all'estasi, come si evince dall'espressione *exclususque vaga spiritus ex anima*, implicante l'allontanamento dello spirito, inteso come soffio vitale, dall'anima già errante¹⁴⁵³. Questa immagine che rappresenta il culmine del godimento amoroso, per cui il poeta viene privato del suo spirito vitale, potrebbe avere le sue radici nello stilnovo, dove la ritrosia e l'indifferenza della donna portava il soffio di vita del poeta, identificato sotto forma di «deboletto spirito», ad allontanarsi dal corpo lasciandolo come una figura inanimata svuotata della sua essenza:

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
 e destaste la mente che dormia,
 guardate a l'angosciosa vita mia,
 che sospirando la distrugge Amore.

E' vèn tagliando di sì gran valore,
 che' **deboletti spiriti van via**:
 riman figura sol en signoria
 e voce alquanta, che parla dolore.

(G. Cavalcanti, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, vv. 1-8)

L'ultimo distico chiama in gioco Landino per istituire un confronto tra i baci delle donne amate: sicché il bacio che la voluttuosa Francia a lui libava è lascivo, mentre quello di Pontano è *aureolum*. Risulta difficile dedurre a quale carne di Landino Pontano si riferisse, poiché quelli dedicati a Francia non indulgiano su nessun bacio lascivo, però potrebbe essere un espediente per purificare dall'eroticismo il bacio del poeta stesso, a cui il poeta alluderebbe solo implicitamente.

¹⁴⁵² La *geminatio* della sillaba iniziale di verbo e sostantivo *desit dens ... desint* sembra riprodurre il morso stesso, così come *murmura* allittera con *morsibus*: la resa dell'amplesso è di una straordinaria efficacia espressiva.

¹⁴⁵³ Per la differenza etimologica e connotativa di *spiritus* e *animus* si veda *supra*.

La scelta di adottare il nome di Francia anziché Xandra ci sembra dettata dal fatto che Pontano stesso sta rivolgendo il carne a Cinnama e non a Fannia, quindi è come se mettesse in relazione le due amanti «di secondo grado» dei due poeti.

3.3. 1. g. I carmi per le altre donne

Parth. I, 10, in distici elegiaci, figura come un lamento d'amore che dal titolo, *Philippi ad Faustinam epistola*, è rivolto dall'amico Filippo all'amata Faustina: il componimento riprende il genere epistolare di ambientazione familiare e «intonazione borghese inventato da Properzio colla lettera di Aretusa a Licota (IV, 3)»¹⁴⁵⁴. Secondo Puccioni¹⁴⁵⁵ l'epistola costituisce un «chiaro esempio di *epistola amatoria* sul modello delle *Heroides* ovidiane», nello specifico quelle indirizzate dagli uomini alle loro donne, poi «rivela anche le tracce delle *Artes dictandi* medioevali». La forma epistolare delle *Heroides* seguiva le regole dell'arte declamatoria latina e impostava l'argomentazione in modo da persuadere, rimproverare e quindi indurre l'amato o l'amata a modificare il proprio atteggiamento¹⁴⁵⁶. Il carne non presenta particolarità imitative di Catullo, tanto da riconoscere riprese lessicali o stilistiche di particolare evidenza, tranne che per spunti riconoscibili dal c. 64¹⁴⁵⁷ come nei vv. 75-76 *curritis ... currite*, eco del *currite* del v. 327 e ss., o per enfatiche ripetizioni come nei vv. 152-159 dove Pontano insiste sul concetto di *poena* ripetendolo 8 volte e in figura etimologica con *penituisse* e *poenituit*. Il componimento affronta il tema della donna bellissima e ritrosa, per la quale il poeta brucia d'amore, e per avvalorare la sua argomentazione Pontano si serve di frequenti richiami al mito, motivo che avvicina la lirica maggiormente ai *carmina docta* catulliani. È predominante l'insistenza sul topos della *fides* violata, infatti il componimento si conclude proprio con l'ultima ripetizione del sostantivo in una *peroratio* patetica dove Filippo esorta Faustina a rivolgergli la medesima cura e il medesimo amore; «la fine contiene perfino la *σφραγίς*, la firma dell'epistola»¹⁴⁵⁸:

Ipse idem, mea sis eadem cupioque rogoque,
mutua utrinque fides, firmus utrinque et amor,
cura eadem mihi sis, eadem tibi cura Philippus;

¹⁴⁵⁴ Cfr. Parenti, cit., pag. 55.

¹⁴⁵⁵ G. Puccioni, «G. Pontano: l'epistola di Filippo a Faustina (*Parthenop.* I 10)» (1975), pagg. 167-171, ivi pag. 167-168.

¹⁴⁵⁶ *Ibidem*, pag. 168. Puccioni analizza la struttura argomentativa dell'epistola evidenziando in particolare la «digressione mitologica quale *exemplum* d'amore profondo e fedele».

¹⁴⁵⁷ Si sente l'influenza del c. 64 e del c. 30 sul componimento soprattutto per l'insistenza del tema della *fides* violata e del tradimento dell'amante fedele. Invece per quanto riguarda la narrazione mitologica, in particolare il mito di Protesilao e Laodamia, dal v. 43, si può riscontrare l'influenza di Catullo del c. 68, 74 ss come esempio di fedeltà coniugale.

¹⁴⁵⁸ Puccioni, cit., pag. 168.

hoc sibi et ipsa fides, hoc quoque poscit Amor.
(Pontano *Parth.* I, 10, 185-188)

Si riscontrano anche punti in comune con il Landino come nel tema dei *fastos iniquos*, 21, che Pontano arricchisce attraverso l'antitesi con l'anafora in poliptoto di *pudor* che viene declinato in tutto il componimento; inoltre i versi 162-163 riprendono la *iunctura* di X. I, 16, 2 e 4 *ussit Amor*, con la *variatio* del verbo.

Il *topos* letterario dell'amore doloroso viene reso seguendo soprattutto lo stilema catulliano della ripetizione: e.g. l'anafora in poliptoto di *furor*¹⁴⁵⁹, 8, 10 e di *fides*, e di tutto il lessico connesso relativo alla violazione del giuramento, 36, 44, 55, 91-93 (reso particolarmente enfatico dall'anafora di *vana*), 97, 116, 117 (*periuria* ripetuto 6 volte nel carne), 121, 123, 127, 128, 137, 138, 141, 142, 179, 182, 183, 186, 188. L'unico diminutivo catulliano che ricorre è *ocellis* al v. 175; Pontano insiste sul tema dell'amore come fiamma che brucia il cuore di chi ama e la ferita dovuta ad Amore, 24, 27, 32-34; del tutto catulliana la ripetizione dei pronomi dimostrativi in poliptoto (e.g. vv. 139-140), nonché di quelli personali di prima e seconda persona singolare e plurale¹⁴⁶⁰.

L'amore ordina e non si può resistergli, per questo è inutile violare la fedeltà del patto amoroso e la preghiera dell'amante si prefigge di persuadere la donna amata a ricambiare il suo sentimento.

Pontano scrive gli endecasillabi faleci di *Parth. I, 14 ad puellas*, dedicandoli alle sue amanti: Gelliana, 6, Medulliena, 9, Firne, 11, Glica, 16, Clitina e Velina, 21, e nel v. 24 viene citata anche Fannia, nel ruolo della donna più importante, che può sentirsi tradita. Il componimento è modellato soprattutto sui carmi dei baci 5 e 7 di Catullo ma non solo, poiché appare una dichiarata *imitatio* del poeta veronese, sulle orme del primo imitatore di Catullo, Marziale, sicché si possono ritrovare allusioni a diversi carmi catulliani:

O **dulces animi mei lepores,**
solae **deliciae** meae Camoenae,
o plusquam Veneris **papilla bellae**
et nympharum oculis **venustiores,**
amabo, mea basiate labra.
Da mi basia, Gelliana, **mille,**
da quot Lesbia iam dedit Catullo;

5

¹⁴⁵⁹ Cfr. Puccioni, cit., pag. 169, evidenzia la novità di Pontano che ha coniato *insania* equivalente di *furor*, che non si trova nel latino antico nella forma sostantivale, se non in quella aggettivale *insanus* (cfr. Ovidio *met.* IV, 259 e IX, 519).

¹⁴⁶⁰ In merito a questi temi si veda l'analisi svolta nel primo capitolo sullo stile catulliano.

his addas volo millies trecenta¹⁴⁶¹.
Da dulcis totidem, Medulliena.
 O desiderium mei furoris 10
 Phyrne¹⁴⁶², consere **labra cum labellis**;
 pugnent **humidulae** per ora **linguae**;
 innitens manibus meoque collo
 pendens, in numerum et modum columbae,
coeli sidera vince basiando. 15
 Hyblaeo, Glyca, suavior liquore,
si me vel digito semel lacessas,
 cordis deliquium mei videbis.
 Sed me **nunc** animus meus relinquit.
 Ah me **nunc** fugis, ah fugis, **miselle,** 20
Clitinam petis et petis Velinam.
 Qui fiet, **miser**, ut duobus unus
vivas pectoribus? Redi, miselle;
 nam si Fannia viderit vagantem,
 invitum **capiet**, tibi que pennas 25
 victrix **eripiet**, redire nunquam
 ad me tu poteris, morique coges.

Il lessico è puramente neoterico nella parte iniziale, 1-5: *lepores*, 1, *deliciae*, 2, *venustiores*, 4, dove ritroviamo l'allusione all'*incipit* del c. 32 di Catullo, tramite la ripresa del futuro *amabo*, 5, sicché questi primi versi costituiscono il preludio generale all'invocazione diretta alle singole amanti. Un richiamo non casuale ad un carne in cui il poeta veronese si rivolge con tono amoroso ad un'altra donna, Ipsitilla e non a Lesbia. Per enfatizzare la particolare bellezza e seduttività delle donne Pontano insiste sulla comparazione, *plusquam ... venustiores*, volta ad affermare il paragone con Venere per l'attrattività delle mammelle e degli occhi¹⁴⁶³.

¹⁴⁶¹ Cfr. Catullo c. 48, 3 *usque ad milia basiem trecenta*.

¹⁴⁶² Viene da chiedersi se dietro questo nome, Firne, si possa nascondere la Frine di Posidippo, che, bella come Afrodite, è «l'etèra di gran lunga più celebre» secondo il commediografo: grazie alla sua leggendaria bellezza fu assolta nel processo per empietà, si tramanda, proprio grazie a un colpo di teatro del suo avvocato difensore, che al culmine della sua arringa la denudò davanti agli eliaisti chiamati a giudicarla. Una scena che il pittore Jean-Léon Gérôme immortalò, non senza una punta di malizia, nella sua tela *Phrynè devant l'Aréopage* del 1861. Il fatto che i versi più erotici del componimento siano dedicati proprio a Firne, può far pensare che la leggenda greca abbia influenzato Pontano.

¹⁴⁶³ L'erotismo del v. 3 è accentuato dal consonantismo allitterante, *pupilla bellae*, mentre il polisillabismo del v. 4 rallenta il ritmo e offre l'impressione che il poeta indugi nello sguardo delle donne, la cui bellezza viene enfatizzata

I versi 6-9 e il 15 rievocano i cc. 5 e 7 di Catullo, pur alludendo chiaramente anche agli epigrammi di Marziale, il quale esplicitamente parla dei baci di Catullo: VI, 34, 1: *Basia da nobis, Diadumene, pressa*. «*Quot?*» inquis e 7-8: *Nolo quot arguto dedit exorata Catullo / Lesbia: pauca cupit qui numerare potest*, e XI, 6, 14: *Da nunc basia, sed Catulliana*, XII, 59, 1-3: *Tantum dat tibi Roma basiorum / post annos modo quindecim reverso, / quantum Lesbia non dedit Catullo*. Attraverso questo esplicito richiamo non solo a Catullo ma anche a Marziale ci sembra che Pontano voglia superare il semplice livello imitativo di stile e lessico per arricchire i suoi versi della valenza erotica che vuole loro attribuire e che era espressione dell'interpretazione corrente dei *basia catulliana*, per cui il tema dei *basia* viene unito a quello del *passer*. Per sostenere questa ipotesi possiamo avvalerci innanzitutto dei vv. 10-15 dedicati a Firne, definita *desiderium mei furoris*, evocativo del v. 5 del c. 2 di Catullo (*cum desiderio meo nitenti*), infatti questi versi alludono ai carmi del *passer*, che diventa *columba*, 14. Il quadro raffigurato è erotico: Pontano desidera che lei preme le sue labbruzze alle labbra del poeta, *consere labra cum labellis*, in modo che le loro lingue combattano la battaglia amorosa, *pugnent humidulae per ora linguae*, le mani si stringano e si avvolgano al collo dell'uomo, *innitens manibus meoque collo / pendens*¹⁴⁶⁴, tanto da superare nei baci il numero delle stelle del cielo, *coeli sidera vince basiendo*¹⁴⁶⁵. Ma l'aspetto decisivo nell'interpretazione erotica dei baci è l'affermazione, *in numerum et modum columbae*: ritorna la colomba di *Parth.* I, 5 e che essa evochi il *passer* catulliano è dimostrato dal v. 17 *si me vel digito semel lacessas*¹⁴⁶⁶, in cui si rivede Lesbia che offre il dito al passero mentre insistentemente lo chiede, *cui primum digitum dare appetenti / et acris solet incitare morsus* (Cat. c. 2, 3-4). Qui è Glica che provoca il poeta con il suo dito tanto da determinare in lui un *cordis deliquium*¹⁴⁶⁷. Il trasporto erotico di Pontano è passato dal *furor* del v. 10 al *deliquium* del v. 18, al punto che ora il suo animo lascia il corpo, *sed me nunc animus meus relinquit*: con questo verso Pontano riprende il topos già stilnovistico dell'animo dell'innamorato che abbandona il corpo per cercare l'amata e

dalla clausola pentasillabica. I diminutivi ricorrenti nel carme sono gli stessi di altre scene erotiche rappresentate da Pontano e.g. in *Parth.* I, 1, I,11 e I, 15.

¹⁴⁶⁴ Questa immagine della donna che si aggrappa al collo dell'amante può essere stata ispirata dal c. 35, 9-10 di Catullo, *manusque collo / ambas iniciens roget morari*, anche se nel poeta veronese l'atto è motivato dal tentativo della donna di impedire la partenza del suo amato Cecilio, mentre in Pontano è la raffigurazione di una scena di erotico trasporto.

¹⁴⁶⁵ Cfr. Cat. 7, 7 *aut quam sidera multa*.

¹⁴⁶⁶ Pontano utilizza il verbo *lacesso* che troviamo anche in Catullo c. 15, 16, carme che ispirerà soprattutto *Parth.* I, 31 e 29.

¹⁴⁶⁷ Cfr. ThLL, vol. 05. 1 col. 0001-0558, pagg. 463-464: il sostantivo deriva dal verbo *deliquesco*, *cui, ere* che indica il dissolversi, lo sciogliersi in un liquido, come mostrano le attestazioni di Cic. *Tusc.* 4, 37, *ardeat desiderio nec alacritate futili gestiens deliquescat*; Ov. *Met.* IV, 253 e VII, 381; inoltre il ThLL riporta la variante ortografica di *deliquia* per *delicia* e attesta *deliquium* con il significato di 'liquefazione' soprattutto nella letteratura cristiana antica. Pertanto sembra che Pontano abbia adottato la forma del sostantivo non adottata nel latino classico a favore del verbo per creare un parallelismo con il v. 10, sia per la preferenza ai nomi latori della condizione del poeta sia per creare un parallelismo con due termini paronomastici, che enfatizzasse l'ardore del desiderio che arriva a dissolvere il cuore stesso. Un'immagine ossimorica che rende l'eroticismo della scena ancora più calcolato.

risiedere di conseguenza nel suo cuore¹⁴⁶⁸. Il v. 19 serve da congiunzione argomentativa con i vv. 20-27 in cui cambia il destinatario del componimento, che diventa l'animo stesso del poeta, una sorta di soliloquio sulla scia del c. 8 o 76 di Catullo, come notiamo dall'anafora di *miselle* e *miser*. Ma che l'animo racchiuda in sé anche l'idea della colomba lo notiamo dalle *pennas* che Fannia, *victrix*, come una dea, gli strapperà dopo averlo afferrato contro voglia, *invitum capiet*, punendolo di aver vagato da una donna all'altra e di aver sperato di poter vivere in due cuori, lui che era uno solo:

Qui fiet, miser, ut **duobus unus**
vivas pectoribus? Redi, miselle

Un'ironica variazione della visione della fusione delle anime, poiché l'antitesi *duobus unus* vuole enfatizzare il carattere licenzioso dell'animo del poeta che non si accontenta di una sola donna, ma ne vuole due contemporaneamente, come precisato nel v. 21 *Clitinam petis et petis Velinam*¹⁴⁶⁹ dal chiasmo con anafora interna. L'ironia cresce quando appare Fannia che lo punirà spennandolo, pur essendo mitigata dal pathos del tono della clausola, in cui l'anafora in poliptoto di *redeo*, del v. 23 *redi* e del 26 *redire*, insiste sulla necessità del ritorno nel corpo del poeta, perché altrimenti non vi potrà più tornare e sarà costretto a morire, *redire nunquam / ad me tu poteris, morique coges*. Un ritorno che segue una fuga e una ricerca, come palesano i vv. 20-21, in cui la separazione tra corpo e animo è enfatizzata dall'anafora di *fugis*, accresciuta dal pathos di *ah* e *miselle*.

Un ritorno che implica anche l'allusione al volo della colomba, sicché volutamente il Pontano sovrappone più piani interpretativi mescolando i topoi della tradizione letteraria attraverso una veste del tutto nuova. Il sentimento e l'erotismo si fondono, si confondono e si negano l'un l'altro, tanto che il lettore nutre il dubbio di quale dei due prevalga.

Parth. I, 31 è dedicato a Perilla,¹⁴⁷⁰ perché vada a soccorrere l'amata Cinnama che si comporta in modo rozzo negli ultimi sei giorni con il poeta, *nam* un pessimo cinedo gli ha detto che è stata morsa da una cagnetta e per questo è costretta a casa ad aspettare i medici. Pontano preferisce che vada Perilla anziché questi uomini troppo licenziosi che non riescono a tenere a freno con entrambe le mani i peni, minacciosi per ragazzi e ragazze:

¹⁴⁶⁸ Cfr. Perella, cit.

¹⁴⁶⁹ La formula della duplicità coesistente del desiderio ci richiama l'epistola I, 11, 11 *ad Bullatium* di Orazio, *qui Capua Romam petit*.

¹⁴⁷⁰ Questo carne proviene dal *Pruritus*; Perilla è un nome fittizio come quello di Cinnama, della quale sembra essere amica e custode, come appare dal carne.

O **solatiolum** meum, Perilla,
 dic: quid Cinnama nostra rure fecit
 hos sex continuos dies? Valetne?
 Nam quidam mihi pessimus cinaedus
 dixit quod tenerum pedem **catella**, 5
 dum **ludit nimium**, procace morsu
 illi presserat, et domi manebat
 exspectans medicos ab urbe missos.
 Quare te rogo per tuos **ocellos**,
 illos praevenias probeque cures, 10
 ne qua se **nimum licentiosos**
 praestent, dum cupiunt boni videri;
 nam bracis sine, pallio tumentis,
 manu vix retinent utraque penes
 infestos **pueris puellisque**. 15

L'incipit del carme sembra intimo e confidenziale, impostato sull'imitazione di Catullo e di Orazio in un colloquio tra due persone per avere notizie di una terza¹⁴⁷¹. Pontano in questo suo dialogo con Perilla manifesta la preoccupazione che la sua amata, Cinnama, possa essere insidiata da medici *licentiosos*, come Catullo nel c. 15, 9-10, *verum a te metuo tuoque **pene** / **infesto** pueris bonis malisque* si preoccupava delle avances di Aurelio verso il suo amato Giovenzio, inoltre appare l'espressione *pessimus cinaedus* che ricorda il c. 49, 3, 4; l'espedito narrativo della *catella*¹⁴⁷² sembra calcato su Marziale I, 109, anche se non possiamo non riconoscere l'intento di Pontano di rappresentare il gioco allusivamente erotico tra la donna amata e un animale, che quindi ci riporta ai cc. 2 e 3 del *passer* di Catullo. Spia di questo richiamo sono proprio i versi 6-7 (*dum ludit nimium, procace morsu / illi presserat*¹⁴⁷³), nonché l'utilizzo del diminutivo *solaciolum* riferito proprio al passero di Lesbia nel c. 2, 7: la scelta stessa dell'aggettivo *procace* attribuisce una sfumatura erotica alla scena rappresentata. Il *ludus* di queste donne con passerii, colombe o cagnolini vede la provocazione femminile che porta al morso da parte dell'animale. Che il gioco sia palesemente troppo licenzioso e che quindi il Pontano lo intenda come un gioco erotico è esplicitato

¹⁴⁷¹ Cfr. e.g. Catullo c. 22 e Orazio *Epistuale*, I, 8.

¹⁴⁷² *Catella* è il femminile di *catellus* diminutivo di *catus*, *us* e variante di *catulus*, *a*. che è forma più consueta soprattutto nella commedia, mentre *catella* ricorre appunto nell'epigramma citato di Marziale, in Petronio, *Saty.* 64 e in Giovenale, 6, 654: cfr. ThLL vol. 03 col. 0001-0748 pag. 603.

¹⁴⁷³ Cfr. Cat. c. 2, 2-4, *quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primum digitum dare appetenti / et acris solet incitare morsus*.

dall'anafora di *nimium* che crea un parallelismo tra il v. 6 (*ludit nimium*) e l'11 (*nimium licentiosos*), parallelismo rafforzato anche dal poliptoto *illi / illos*. La clausola del componimento raffigura i medici lussuriosi con le brache abbassate, *sine bracis*, con il mantello gonfiato dall'erezione, *pallio tumentis*, e le mani che non riescono a contenere i peni eccitati, pericolosi per fanciulli e fanciulline: la *variatio* di Pontano rispetto al verso catulliano del c. 15 (*infesto pueris bonis malisque*) accresce la libidine di medici che non placano i loro istinti né davanti a maschi né femmine di cui Pontano marca la giovane età attraverso il diminutivo *puellula*¹⁴⁷⁴, mentre Catullo rappresentava un Aurelio impudente che non distingueva tra ragazzi belli e brutti. Questa scena quasi parodica sembra rispecchiare il gusto delle storielle facete tanto amate dagli umanisti, in cui le varie categorie sociali vengono ridicolizzate proprio nel loro aspetto più istintuale, come dimostra ad esempio il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, mentore del Pontano. Inoltre insieme ad *Parth. I, 5* ci sembra che dia voce all'interpretazione pontaniana dei *basia catulliana*, vicina a quella di Poliziano.

3.3. 1. h. I carmi parodici

Nel *Parthenopeus sive Amores* i carmi di netta vena parodica e invettiva sono di fatto soltanto tre: *Parth. I, 29*, un asclepiadeo, e *I, 30* e *I, 31*, entrambi distici elegiaci. Pontano in questi carmi sceglie tre soggetti tipici delle invettive catulliane: l'attacco al seduttore maniaco che insidia spudoratamente l'amata del poeta; la denuncia del comportamento lussurioso e traditore della donna; l'attacco ai pessimi poeti dell'epoca. Innumerevoli e nitide sono le riprese dai carmi di Catullo, ma senza dubbio Pontano riesce a creare un vero e proprio *ludus* poetico, in cui le immagini si esplicitano o si nascondono continuamente dietro un lessico evocativo del poeta veronese. Sicché la poesia invettiva pontaniana non appare come una semplice *contaminatio*, ma come una *aemulatio*, poiché nel momento in cui allude crea un'immagine, una parola, un concetto che risultano del tutto nuovi.

Parth. I, 29¹⁴⁷⁵ rimodula, come in *Parth. I, 31*, sopra analizzato, in particolare il c. 15 di Catullo in cui il poeta si preoccupa che l'amato Giovenzio venga insidiato da Aurelio, ma nel delineare il *cinaedulus Antoninus* ho sentito il richiamo anche al c. 25, poiché per rappresentarne il comportamento il Pontano come il suo modello abbonda di diminutivi: diminuisce il sostantivo

¹⁴⁷⁴ Infatti con la stessa sfumatura di giovinezza e tenerezza il diminutivo è usato da Catullo, cc. 57, 9; 61, 57, 175, 181. Pontano utilizza il sostantivo per lo più mettendolo in rapporto con i *pueri* e non preferisce nessuna *iunctura* con aggettivi, mentre Catullo in 61, 57 lo accosta a *floridam*. Nelle due opere più catulliane di Pontano, il *Parthenopeus* e gli *Hendecasyllabi* ricorre in tutto 7 volte, una sola nel *Parthenopeus* e 6 negli *Hendecasyllabi*.

¹⁴⁷⁵ Questo è uno degli epigrammi del *Pruritus*, che il Pontano inserì nel *Parthenopeus* dopo averli debitamente epurati (cfr. B. Soldati a p. L della sua edizione dei carmi pontaniani).

cinaedus e definisce le natiche *turpiculas*, anche se nell'uso del termine in questo caso Pontano si rifa al Catullo di altri carmi, non del 25:

Antonine cinaedule,
huc ad nos **redeas**, nanque per Herculem
istas **turpiculas** nates,
si te prenderimus, iam usque adeo malis
virgis exagitabimus, 5
ut par sit sceleri supplicium tuo.
Audes tu media via,
me praesente, meae communitarier?
Audes tu niveas rosas
Eenostrae gremio tollere **Cinnamae?** 10
Post haec tam male pallium
nixus surripere, atque in teneris manus
immiscere **papillulis?**
Quod si compulerit me **furor improbus**,
disces postmodo quid siet 15
tam bellas manibus tangere foeminas.

Ho riscontrato che il c. 15 di Catullo è la maggiore fonte ispiratrice dell'asclepiadeo di Pontano sia per riprese lessicali che per contesto tematico: dal punto di vista argomentativo Pontano prima presenta la propria reazione al comportamento del cinedo, poi passa a indicare come questi insidia la sua donna. Prima l'effetto poi la causa, mentre Catullo inverte rispettando l'ordine logico degli eventi. La conclusione riassume il tutto, come in un'argomentazione retorica, per giustificare la necessità della pena se ci sarà provocazione e quindi rendere più efficace e persuasivo l'avvertimento. I versi 4-6 introdotti da un periodo ipotetico dell'oggettività, dominato dai futuri indicativi, enfatizzano la pena che il *cinedulus* subirà, pari al delitto commesso, *ut par sit sceleri supplicium tuo*, se il poeta lo avrà tra le mani lo prenderà a vergate, supplizio sicuramente più «leggero» dei catulliani rafani e muggini del v. 19, ma forse semplicemente perché più consueto nella sua epoca; il v. 14 (*quod si compulerit*¹⁴⁷⁶ *me furor improbus*) rimodula i vv. 14-15 catulliani (*quod si te mala mens furorque vecors / in tantam impulerit, sceleste, culpam*). Pontano varia la formula del modello che è sicuramente più enfatica per l'enumerazione incalzante degli impulsi

¹⁴⁷⁶ Mi sembra che la *variatio* pontaniana del prefisso verbale *compulerit* rispetto al catulliano *impulerit* (presente anche nel proemio dell'*Aen.* I, 11 di Virgilio) sia determinata da ragioni metriche, per evitare la sinalefe con *si*.

irrazionali che muovono le azioni di Aurelio, preferendo la *iunctura* con l'aggettivo *improbis*. Pertanto la furia irrazionale nei due poeti subisce un cambio di attribuzione: nel Pontano è quella che lo ispirerà per punire adeguatamente Antonino, in Catullo è quella che porta l'impudente a violare l'amato Giovenzio affidatogli.

Catullo attribuisce al furore aggettivi che ne enfatizzano la furia irrazionale solo nei suoi *carmina docta* come *ravidus* (c. 63, 38), *vecors* (c. 15, 14: costituisce un'eccezione, e proprio per questo accresce l'invettiva) *indomitus* (c. 64, 54), *amens* (c. 64, 197), *malus* (c. 64, 405) e *magnus* (c. 68, 129), a dimostrazione dell'aulicità che tali *iuncturae* conferiscono al concetto.

Però *improbis* potrebbe essere stato scelto dal Pontano per creare un'allusione interna con un altro componimento di Catullo, il 57, dove è associato ai cinedi e quindi coerente con l'argomento del carne stesso: vv. 1 e 10 (*improbis cinaedis*). Ed è altresì significativo che nel componimento Pontano faccia coesistere i due termini *furor* e *scelus*, che riportano all'irrazionalità delittuosa del Catilina ciceroniano¹⁴⁷⁷.

I versi 7-13, quelli centrali del componimento, rappresentano la scena di seduzione del cinedo che osa (*audes*) intimidire Cinnama in mezzo alla via (*comminitarier*) davanti a lui (*me praesente*¹⁴⁷⁸): un'immagine che evoca un contesto rinascimentale, ma anche classico, in cui la donna non poteva essere molestata in un ambiente pubblico perché se ne violava il pudore, a maggior ragione se sposata e quindi in compagnia del marito stesso o, come in questo caso, dell'amante, la cui presenza è sancita da un patto di *fides*¹⁴⁷⁹. L'offesa che la donna amata riceve è pertanto inaccettabile per un *servus amoris*, incaricato di difendere l'onore della sua *domina*. Un contesto cavalleresco che sembra appannaggio del mondo aristocratico in particolar modo medievale che Pontano sentiva a lui vicino nel periodo giovanile di composizione del *Parthenopeus* data la frequentazione della corte borbonica. L'insistenza fastidiosa e minacciosa del cinedo è enfatizzata dal verbo *minito* che l'aggiunta del prefisso rende esassillabico, sicché il verso sembra onomatopeico, per il polisillabismo dei verbi a cui si alterna il mono e bisillabismo dei pronomi personale e possessivo. La molestia si colora di erotismo data l'attenzione rivolta da Pontano alle bellezze di Cinnama, *niveas rosas* (v. 9) *gremio* (v. 10), *teneris ... papillulis*¹⁴⁸⁰ (12-13: un enfatico

¹⁴⁷⁷ Cfr. Cic. *In Catilinam*, I, 6, 15; I, 12, 31; II, 25; III, 4; IV, 20;

¹⁴⁷⁸ Cfr. Catullo c. 83, 1, *Lesbia mi praesente viro mala plurima dicit*. Lesbia osa parlare male di Catullo davanti al marito: in questo caso il poeta enfatizza l'offesa ricevuta dalla maldicenza senza la possibilità di difesa e soprattutto l'ira della donna che al marito stesso riferisce dell'amante.

¹⁴⁷⁹ L'amante come cavaliere servente è una figura che domina il panorama letterario dal Medioevo in poi, una figura «istituzionalizzata» dal marito stesso, che così era liberato dalle incombenze matrimoniali, un vero e proprio *foedus*, che nel suo genere sembra eredità del patto che lo stesso Catullo menziona nei suoi carmi.

¹⁴⁸⁰ *Papillula*, diminutivo del diminutivo, ricorre con frequenza nei poeti latini del Rinascimento, mentre non è attestato nella letteratura latina precedente. In Pontano ricorre una sola volta nel *Parthenopeus*: I, 29, 13-14 *teneris ... / ... papillulis* e 3 volte negli *Hendecasyllabi*: I, 1, 29 *contrectare papillulas sinumque*; I, 23, 3 *Inter fasciolas papillulamque* e 12 *quod ni fasciolas papillulamque*. Ritengo che si possa affermare con certezza che la valenza che Pontano

e polisillabico iperbato in *excipit* di due versi successivi) mi pare che il poeta attraverso la metafora «del togliere le nivee rose dal grembo della fanciulla» voglia alludere alle parti intime del suo corpo, come proverebbe il verso successivo, *post haec tam male pallium / nixus surripere*, espressione del tentativo di stupro nello sforzo di strapparle il mantello, la cui descrizione prosegue con le mani di Antonino che si intromettono sui teneri seni, resi tramite la diminuzione del diminutivo per accrescerne la delicatezza dovuta alla giovane età, come prova la *iunctura* con l'aggettivo *teneris*. Dei tre diminutivi presenti nel carne, due sono sostantivi diminuiti, che assumono la stessa funzione catulliana di enfatizzare da una parte il difetto, dall'altra la bellezza dei due soggetti in gioco.

Nei tre versi conclusivi il monito è reso più minaccioso per la menzione al *furor* vendicativo che porterà il poeta a insegnargli a tenere le mani a posto: il *disces* (v. 15: in *incipit*) sapientemente continua ad accentrare l'attenzione su Antonino, senza mai spostarla sul Pontano, che si chiama in causa come soggetto passivo, investito da quella furia scellerata che punirà il suo delitto, infatti è il *furor improbus* che *compulerit me* (v. 14). L'ultimo verso dominato da polisillabi e dalla ripetizione in poliptoto di *manibus* dopo *manus* del v. 12, amplifica la violazione del pudore attraverso l'erotico tocco delle mani.

Tam bellas foeminas in conclusione dell'asclepiadeo precisa ulteriormente la bellezza di Cinnama, creando l'antitesi con il *cinaedule* in *incipit* del carne: tutta la scena rappresentata rispecchia le invettive catulliane, poiché comprendiamo che Antonino non è come Tallio, che pare davvero un cinedo in quanto rappresentava un'effemminata minaccia per il tenero Giovenzio, ma è un seduttore senza morale, vilipeso come cinedo per il suo comportamento illecito. Esattamente come fa Catullo quando accusa personaggi dell'epoca che lo hanno criticato, di cui esempio eclatante è il c. 16. La stessa sfumatura la potrebbe avere perciò anche il v. 4 di *Parth.* I, 31: *pessimus cinaedus*.

Parth. I, 30 è rivolto *ad vicinos* per ammonirli a custodire la donna del poeta, definita genericamente *meam puellam*, in modo da non affidarla ai suoi tanti amanti, che lei ama con un amore *impotente* perché sono *mentulatiores* (v. 5), ma in realtà è un'esortazione implicita alla donna perché sia *bona et pudica* verso il suo amante (*et mecum maneat bona et pudica*: v. 11) e smetta di tradirlo con chiunque:

Vicini, moneo **bene ac pudice**

servetis mihi vos meam puellam,

attribuisce al diminutivo del sostantivo consiste nell'accrescere la sensualità di una parte estremamente seducente del corpo femminile, che attira gran parte della sua attenzione e del suo gusto poetico.

ne se conferat ad **suos amicos**,
 quos omnes amat **impotente amore**,
 nec mirum, quia **mentulatiores**; 5
 quin et si cupitis probi videri,
 tales **passeribus salaciores**
 longe a coniugibus movete vestris;
 et tu, **si sapis**, o puella nequam,
 istos desere **pessimos amicos** 10
 et mecum maneat **bona et pudica**;
 nam iuro tibi per tuam Serapim,
 tecum **continuas** iacere noctes
 in multa recubans **fututione**¹⁴⁸¹.

I vv. 3-8 presentano un gusto parodico che affonda le sue radici senz'altro nell'imitazione di Catullo, ma riflette nello stesso tempo anche il gusto nel delineare gli amori lussuriosi delle facezie umanistiche, che trovano ampio spazio nella letteratura italiana in vernacolo¹⁴⁸²: la donna viene raffigurata secondo il *topos* invettivo della lussuriosa che si dà a mille amanti, purché siano ben dotati degli attributi virili, motivo per cui anche i vicini, a cui Pontano rivolge il carne, devono preoccuparsi delle loro mogli, affinché non siano insidiate da tali uomini, più lascivi dei passeri, *tales passeribus salaciores*¹⁴⁸³. Il v. 9 sancisce il passaggio del destinatario del carne dai vicini alla donna stessa affinché modifichi il suo comportamento lascivo, se lo farà riceverà in premio dal poeta notti di amplessi amorosi, *tecum continuas iacere noctes / in multa recubans fututione* (vv. 13-14)¹⁴⁸⁴. Diverse immagini catulliane ispirano questi versi: innanzitutto l'espressione *impotente amore* (eco del c. 35, 12) vuole indicare un moto o una disposizione d'animo non composta, immoderata, sfrenata, nel senso quindi di *nimum potens* o di *valde potens*¹⁴⁸⁵; dietro i vicini che devono essere accorti verso le loro mogli scorgo l'esortazione al vecchio municipale del c. 17, che

¹⁴⁸¹ Cfr. Catullo, c. 32, 8: *continuas fututiones*. La ripresa di Catullo è variata attraverso la sostituzione dell'aggettivo con *multus* (*in multa fututione*), ma si vede che intenzionalmente Pontano vuole esplicitare l'eco catulliana, seppur dissimulandola, poiché attribuisce a *noctes* il termine *continuas*.

¹⁴⁸² Si pensi a questo proposito il ben conosciuto *Decameron* del Boccaccio.

¹⁴⁸³ Aggiungo che questa metafora del *passer* non sembra casuale: mi pare, infatti, che con essa Pontano voglia alludere a tutta la valenza acquisita dal *passer* di Catullo, ripreso da Marziale e disquisito da Poliziano.

¹⁴⁸⁴ Si veda *infra* per gli echi catulliani sottesi a questi versi.

¹⁴⁸⁵ Cfr. ThLL vol. 07.1 col. 0001-0840, pag. 671. Il c. 35 è rivolto da Catullo all'amico Cecilio, per esortarlo a venire a Verona, anche se costerebbe la separazione dalla sua amata, che sa difficile per il bruciante amore che lo consuma: un'altra *iunctura* che mostra come Pontano avesse in mente proprio questo carne catulliano è il *si sapis* del v. 9, eco del *si sapiet* del 35, 7. Pontano rende di particolare effetto stilistico questa espressione poiché la pone in antitesi all'aggettivo *nequam* e con questo espediente sembra che voglia marcare la netta distanza tra la donna amata da Cecilio e la sua, traditrice e «mangiatrice» di uomini, che infatti definisce priva di valore, al contrario della *candida puella* di Catullo 35, 8.

non si accorge che la sua giovane sposa lo tradisce come più le piace; la *iunctura* con il comparativo, *passeribus salaciores*, crea una sorta di climax con l'altro comparativo *mentulatiores* e ne spiega la valenza, esplicitando il significato metaforico. Infatti il climax ascendente si conclude con il superlativo *pessimos amicos*, pessimi se la *puella* vuole mantenersi *bona et pudica*, almeno nei confronti del poeta (*mecum*, v. 11). Una coppia di aggettivi in clausola che riprende quella di avverbi del v. 1 (*bene et pudice*), non casualmente, alla maniera catulliana dei cc. 14 e 23 (*bene ac beate*) e che è volto a far risaltare il comportamento corretto e pudico del poeta che si aspetta lo stesso dalla donna amata. Nella posizione centrale del carne la stessa sfera semantica è attribuita anche ai vicini che se desiderano sembrare onesti (*si cupitis probi videri*¹⁴⁸⁶, v. 6) devono preoccuparsi della fedeltà delle loro mogli. Questa struttura argomentativa attraverso le riprese lessicali enfatizza ulteriormente gli amanti della *puella*, definiti in anafora *amicos* nei vv. 3 e 10, *mentulatiores* (v. 5) e *passeris salaciores* (v. 7), il tutto in intreccio con l'onestà di comportamento degli altri attori in gioco.

Mentulatiores sembra che voglia indicare l'uomo particolarmente dotato e quindi essere una creazione pontaniana modulata sui *moechi* del c. 11, 17, con cui Lesbia si sollazza dimentica dell'amato Catullo, o a quelli *pusilli et semitarii* del c. 37, o sulla parodia dell'enorme minchia elogiata nel c. 115. Del resto ritengo che si possa vedere il sostantivo come un neologismo che realizza la perifrasi catulliana del c. 37, 3 (*solis putatis esse mentulas vobis*). Una comparazione che quindi non vuole evidenziare la qualità degli amanti della sua donna, ma la dissolutezza dei costumi e forse anche la superbia che li fa ritenere migliori di altri; su quest'ultimo aspetto infatti si può riconoscere l'uso odierno del termine 'cazzone'.

Riconosciamo Catullo c. 37, vv. 14-16, per l'attacco agli amanti di Lesbia:

hanc **boni beatique**
omnes amatis, et quidem, quod indignum est,
omnes pusilli et semitarii moechi;

dove l'*omnes amatis* viene riecheggiato dall'*omnes amat* pontaniano del v. 4, così come la *iunctura boni beatique* ispira il *bona et pudica*. Senza dubbio Pontano nella scelta di questa coppia di aggettivi rinuncia all'effetto allitterante di Catullo, per salvare il concetto di pudore che preferisce rivendicare.

¹⁴⁸⁶ Cfr. Pontano *Parth.* I, 31, 12, dove il contesto è molto simile, dato che si parla di una donna insidiata da medici lussuriosi. In entrambi i contesti viene enfatizzata da Pontano l'apparenza dei comportamenti, un'onestà morale solo fittizia che cela usi e costumi lascivi e prevaricatori.

Ancora echi catulliani dal c. 15 per il tema di affidare l'amato a qualcuno perché ne preservi la *pudicitia*:

conserves puerum mihi pudice,

(Cat. c. 15, 5)

Conserves mihi viene modificato nel *servetis mihi* (v. 2), di Pontano che mantiene l'isosillabismo, inoltre di questo carme Pontano prende l'avverbio che colloca in *iunctura* con *bene* (v. 1).

Il risultato di questi prestiti è sicuramente una mescolanza di stilemi e formule lessicali catulliane che alludono a temi o concetti pregnanti nella poetica di Catullo che Pontano traspone nella sua realtà arricchendole di sfumature del tutto originali.

Il v. 12 presenta un giuramento da parte di Pontano su una divinità venerata dalla sua *puella*, *Serapim*, che viene citata da Cicerone nel *De natura deorum* III, 47: *Quid autem dicis, si di sunt illi, quos colimus et accepimus, cur non eodem in genere Serapim Isimque numeremus?*¹⁴⁸⁷, in cui Cicerone si chiede il motivo per cui non dovrebbero essere annoverati tra gli dei anche Serapide e Iside dato che sono considerate divinità entità come l'Onore o la Speranza e tantissimi dei Greci o egizi. Quest'accostamento di Serapide con Iside fa pensare che Cicerone lo consideri come un altro epiteto di Osiride, cosa che infatti è attestata: di questa divinità si hanno varie e contrastanti opinioni intorno alla sua origine e alla sua natura; l'unica certezza è che è una divinità egizio-greca, il cui culto è stato istituito nei primordi dell'età tolemaica, dopo essere riuscito a penetrare nel mondo egizio pur nelle sue forme ellenizzate e diffondendosi più tardi anche al di fuori della valle del Nilo e in tutto il mondo romano. È una divinità maschile associata sia ad Osiride-Apis, il menfitico dio del mondo sotterraneo, sia a Dioniso¹⁴⁸⁸. In questo verso, però, Pontano si rivolge alla divinità come se fosse una dea, *tuam Serapim* (v. 12), cosa che potrebbe essere in primo luogo frutto di un'interpretazione errata del poeta relativamente al culto egizio-greco o una scelta voluta di uniformare il carme alla tradizione romana che vede le donne essere devote in particolare a dee. In effetti Pontano in questo carme ha dato prova di voler creare una lirica che fosse modellata sul mondo latino, come se di esso fosse frutto, in modo da rendere ancora più marcata l'esercitazione letteraria. In secondo luogo tale citazione potrebbe avere avuto lo scopo di rendere il giuramento fittizio non solo perché Pontano si rivolge a un dio a cui lui non crede, ma anche perché è falsato

¹⁴⁸⁷ Cfr. Anche Cic. *De divinatione* II, 59, 123: *An Aesculapius, an Serapis potest nobis praescribere per somnum curationem valetudinis*, in cui Serapide viene considerata una divinità che cura la salute attraverso il sonno.

¹⁴⁸⁸ Cfr. C. F. Lehmann-Haupt, in Roscher, *Lexikon der griech. u. röm. Mythol.*, IV, col. 338 segg.

rispetto la sua reale origine sotto un aspetto femminile. In questo modo la parodia si fa più sagace e allusiva e la promessa di giacere con lei con ripetuti amplessi viene mistificata¹⁴⁸⁹.

Pontano sembra voler sperimentare lo stile invettivo di Catullo cimentandosi nel lessico osceno di cui crea neologismi che applicano proprio il gusto catulliano dell'esagerazione, come mostra *mentulatio*.

Parth. I, 32 è intitolato *in malum poetam, quem mutato nomine Vtricellum vocat*, in cui il soprannome Utricello è il diminutivo di *uter, utris* che in senso proprio vuol dire 'otre', ma in senso figurato 'pallone gonfiato', come prova il primo verbo attribuito al cattivo poeta, *iacto* (v. 2) che, frequentativo di *iacio*, traduce in modo enfatico le parole gettate al vento con vanagloria¹⁴⁹⁰:

Non sunt carmina, sed **cacationes**,
quae se scribere iactat Vtricellus;
est **merdosius** omnibus latrinis,
quod se scribere iactat Vtricellus.
Obtura miserum, Camoena, nasum, 5
ne te **carmina** tam **cacata** laedant.
O **merdosa** poemata, o quid unquam
erit vel fuit his magis **cacatum**?
Quamprimum medicos, mei sodales¹⁴⁹¹,
ad me ducite; nam **maligna febris** 10
dudum me tenet. Vt dii deaeque
isti dent mala multa, qui nec unquam
scribit carmina, sed cacationes.

Il carme segue il modello dei carmi di Catullo rivolti ai cattivi poetastri della sua epoca, che ricevono un'attenzione e una fama immeritate: c. 14, c. 22, c. 36, c. 44, di cui riprende stilemi e lessico. Tutto il distico ruota intorno allo stesso concetto, ovvero che i carmi di Utricello sono delle

¹⁴⁸⁹ I versi 13-14 *Tecum continuas iacere noctes / in multa recubans fututione* riecheggiano il c. 32, 7-8, dedicato a Ipsitilla *sed domi maneas paresque nobis / novem continuas fututiones*, che Pontano varia aggiungendo *noctes* e insistendo sui verbi *iacere / recubans*, così da intensificare iperbolicamente gli amplessi ripetuti.

¹⁴⁹⁰ Ernout-Meillet, cit., pag. 757, afferma che forse si tratta di un prestito che sarebbe passato dall'etrusco ed è interessante pensare alla vicinanza con il greco ὕδρια, 'vaso d'acqua'; nella forma diminutiva è attestato *utriculus* 'piccolo otre', *utricellus* invece sembra un conio pontaniano, data la presenza del termine solo nella sua poesia e in quella di Callimaco Esperiente *Carmina* I, 160, *In Utricellum ingratum*, che trae dal Pontano ampia ispirazione.

¹⁴⁹¹ Per la *iunctura mei sodales* si veda Catullo c. 47, 6: *de die facitis, mei sodales*.

cacate: *non sunt carmina, sed cacationes*¹⁴⁹² (v. 1), formula ripetuta in *incipit* e in *excipit* per incorniciare il componimento¹⁴⁹³, con la *variatio* del verbo che in clausola è *scribit* (v. 13), già anaforico e in poliptoto in altri due versi formulari, il v. 2 e il v. 4 (*quae se scribere iactat Utricellus / quod se scribere iactat Utricellus*), con poliptoto anche del pronome relativo; *est merdosius omnibus latrinis* (v. 3), dove appare il comparativo neutro dell'aggettivo *merdosus*, ripetuto nel v. 7 (*O merdosa poemata*), probabile eco dantesca più che latina, come ho rilevato dalla ricorrenza in *Inferno*, XVIII, 131 «con l'unghie merdose»; *carmina cacata ... cacatum* (vv. 6 e 8), in poliptoto, chiara ripresa del c. 36, 1 e 20 (*Annales Volusi, cacata charta*), di cui pur variando *charta* con *carmina* mantiene la *geminatio* della sillaba iniziale e rende più efficace la *iunctura* per l'isosillabismo dei due elementi. Evidenzio che Pontano nei versi 7-8 fonda in un'unica frase l'esclamazione, di frequente occorrenza nell'intercalare catulliano, con la domanda retorica resa più enfatica dall'indeterminazione, *unquam*, e dalla comparazione, *magis*.

Il v. 5 di Pontano presenta una originale variante dei temi presenti nei succitati carmi catulliani, poiché esorta la Camena a tapparsi il naso affinché queste merdose poesie non ledano il suo olfatto: una colorita immagine farsesca in cui la Musa viene come umanizzata e viene accresciuta la parodia del carne dal pathos che si crea con l'espressione *obtura miserum ... nasum* (v. 5) in iperbato, che evoca nel lettore il celebre *obdura ... miser Catulle* del c. 8. Un'ironica allusione alla sofferenza per amore del grande poeta latino, che viene così trasposta nella sofferenza della musa costretta a sorbirsi tali carmi. Una paronomasia implicita del verbo che enfatizza la portata parodica dell'invettiva ed è ulteriore prova del *ludus* allusivo in cui si cimenta continuamente Pontano.

I vv. 9-11 chiamano in causa il contesto del c. 44 di Catullo in cui il poeta lamenta di essersi ammalato di una *gravedo frigida et frequens tussis* (v. 13), per aver ascoltato durante un banchetto un'orazione letta dal *malum librum* di un certo Sestio: Pontano allo stesso modo si rivolge ai suoi *sodales* perché gli inviino dei medici per curarlo dalla *maligna febris* determinata dalla lettura di poemi così merdosi. La clausola invece in cui evoca l'intervento degli dei affinché *isti dent mala multa* è ripresa esatta del c. 14, 6 (*isti di mala multa dent clienti*), anche se è tendenza frequente in Catullo l'invocare l'intervento degli dei come vendicatori dei pessimi poeti che tempestano Roma.

Il distico perciò tra i carmi parodici del *Parthenopeus sive Amores* è senz'altro il più invettivo e catulliano, espressione di un'*aemulatio* che ha il fine di creare un divertimento letterario nel sodalizio degli imitatori umanistici di Catullo.

¹⁴⁹² L'*incipit* con congiunzione negativa, verbo essere, sostantivo / avverbio, seguito dal *sed* esclusivo e da una proposizione relativa, potrebbe essere plasmato sul modello del c. 14, 10-11 *non est mi male, sed bene ac beate, / quod non dispereunt tui labores*.

¹⁴⁹³ Una struttura a cornice presente in Cat. c. 36, 1, 20, che Pontano varia con il sostantivo astratto *cacationes*, assente in Catullo, al posto di *cacata charta*, che imita però nei vv. 6 e 8.

Nel secondo libro, interamente composto di distici elegiaci, confluiscono in una sapiente fusione intertestuale i modelli antichi: Properzio, Catullo, e Ovidio; non risulta pertanto di particolare rilievo l'imitazione del poeta veronese, se non dal punto di vista stilistico¹⁴⁹⁴. Il lessico catulliano nella sua specificità, nella forma dei diminutivi, dei composti e del cosiddetto lessico neoterico riempie i componimenti, quasi per enfatizzare l'eredità linguistica, di cui Pontano si sente investito, nonché per alludere sempre alla poetica del *ludus*, che è quella di tutto il *Parthenopeus*.

Il tono del libro tende ad essere prevalentemente elegiaco, ricco di quadretti mitici che sembrano indugiare nel piacere della narrazione tanto che conducono il lettore in un sensuale mondo di dei e ninfe; pare che Pontano abbia cercato di riprodurre quell'atmosfera narrativa che Catullo ha rappresentato nei suoi *carmina docta*, in particolare nel c. 63, 64 e 66; un libro, pertanto, lontano dalla sperimentazione metrica, stilistica e linguistica del primo, inoltre, nello stesso tempo sembra preannunciare l'altra opera del Pontano di impronta catulliana, gli *Hendecasyllabi*, nel carme II, 3 per il tema affrontato: i bagni di Baia. Come se l'autore avesse voluto esplicitare il legame non solo poetico ma anche biografico delle due opere.

Parth. II, 8¹⁴⁹⁵, *Ad marinum Tomacellum sodalem*, è il carme più catulliano del secondo libro: in esso infatti ho riscontrato riprese lessicali, stilistiche e contenutistiche del c. 101, ma anche dell'epigramma V, 34 di Marziale:

Fata vocant, lux alma, **vale**, iam deleor. At tu
inferias yati solve, Marine, tuo;
 ossa quoque in patriam miserae transmittite parenti,
 accipiat **cineres** testa paterna meos;
 et soror ingratae persolvat iusta favillae 5
 spargat et **e lacrimis nostra sepulcra suis**.
Illa etenim tellus, quae me genuitque tulitque,
contegat et grata membra reponat humo.
 Officium fac, amice, **pium**, manesque **piato**,
 atque arabo noster spiret odore rogos. 10
Viveret o utinam frater tuus, ipseque tecum
vidisset potius funera nostra Leon;
 ille **meos flentis** dextra clausisset **ocellos**,¹⁴⁹⁶

¹⁴⁹⁴ Si evidenzieranno pertanto i passi salienti delle elegie che risultano più imitative di Catullo.

¹⁴⁹⁵ Questo carme manca nell'Ald. 1505.

iunxisset geminas et mihi rite manus,
ossaque iussisset **molli** requiescere **terra**, 15
 et data perpetuum paxque quiesque foret,
ille meos obitus versu flevisset amico,
 redderet et vati carmina moesta suo;
 sic mihi mors nec amara foret, nec saeva timerem
 fata, nec Alecto¹⁴⁹⁷ quas gerit ante faces. 20
 At tu, siqua tui superest tibi cura sodalis,
fac madeant lacrimis funera nostra piis;
 te dulcis deflere iuuet lususque iocosque,
 quos mea non ultra Musa sepulta canet.

Catullo c. 101:

Multas per gentes et multa per aequora vectus
 advenio has **miseras, frater, ad inferias**,
 ut te postremo donarem munere mortis
 et mutam nequiquam alloquerer **cinerem**.
 quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum. 5
 heu **miser indigne frater adempte mihi**,
 nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
 tradita sunt tristi munere **ad inferias**,
accipe fraterno multum manantia fletu,
 atque in perpetuum, frater, **ave atque vale**. 10

Marziale *epigr.* V, 34

Hanc tibi, Fronto pater, genetrix Flaccilla, puellam
oscula commendo deliciasque meas,
 paruola ne nigras horrescat Erotion umbras

¹⁴⁹⁶ Il verso nell'occorrenza del verbo *fleo* unitamente a *ocelli* richiama alla mente il v. 18 del c. 3 di Catullo, anche se nel verso di Pontano gli occhi piangenti sono quelli del poeta stesso, mentre nel verso catulliano sono quelli della donna amata. Il diminutivo in Catullo assume senza dubbio un valore affettivo, al contrario sembra che il Pontano lo adotti più con l'intento poetico di farsi imitatore dello stile catulliano e costellare il suo testo di elementi lessicali che ne richiamino la poesia. In modo tale che il lettore colga immediatamente il potere allusivo della parola.

¹⁴⁹⁷ Aletto è una delle Furie, mostri infernali che nei poeti latini sono rappresentati con chiome di vipere e faci ardenti nelle mani. «Qui essa personifica l'orrore della morte»: cfr. *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pag. 427, nota 20.

oraque Tartarei prodigiosa canis.
 Impletura fuit sextae modo frigora brumae, 5
 uixisset totidem ni minus illa dies.
 Inter tam ueteres ludat lasciua patronos
 et nomen blaeso garriat ore meum.
Mollia non rigidus caespes tegat ossa nec illi,
terra, grauis fueris: non fuit illa tibi. 10

Il distico è dedicato a Marino Tomacelli¹⁴⁹⁸, fratello di Leonte Tomacelli¹⁴⁹⁹, ricordato anch'egli nel carne. L'*incipit* del distico evoca i vv. 471-472 del decimo libro dell'*Eneide*: *etiam sua Turnum / fata vocant metasque dati pervenit ad aevi*, ma soprattutto l'undicesimo libro nei vv. 96-98: «*nos alias hinc ad lacrimas eadem horrida belli / fata vocant: salve aeternum mihi, maxime Palla, / aeternumque vale*», dove rilevo sia la *iunctura fata vocant* sia il saluto di addio *vale*. Eppure Pontano sembra giocare con la lingua latina e aggiungere al celebre sintagma virgiliano un vocativo di matrice catulliana, *lux*, evocativo della patetica invocazione del poeta alla sua amata nel c. 68, 132 e 160¹⁵⁰⁰. Ma è chiaro che l'intento di Pontano è solo quello di richiamare alla mente del suo lettore i versi dei grandi maestri latini, per poi trasformarli in una luce totalmente nuova: Pontano non si rivolge alla donna amata come Catullo, ma alla luce del giorno, metafora della vita stessa, da cui si congeda¹⁵⁰¹, motivo che introduce l'invocazione all'amico Marino Tomacelli, che esorta ad assolvere i riti sepolcrali (*inferias vati solve ... tuo*, v. 2). Sicché ritorna alla mente il Catullo del c.

¹⁴⁹⁸ Marino Tomacelli o Tomacello (1429-1515), in base ai dati reperibili sulla sua lapide sepolcrale), fu consigliere e segretario di Ferdinando I, suo uomo di fiducia, motivo per cui assunse importanti incarichi, quali accompagnare il duca di Calabria alla guerra di Toscana e rivestire l'*officium* di ambasciatore dei re aragonesi (a Firenze dal 1465 al 1495). Fu privato dei suoi beni all'arrivo di Carlo VIII a Napoli, finché non ritornarono gli Aragonesi. Fu considerato uomo dottissimo e piacevolissimo da tutti gli umanisti, con i quali condivise interessi letterari: possedeva un'importante collezione di codici ma non scrisse mai nulla, ciononostante fu membro dell'Accademia Pontaniana e, al pari di Pietro Compatre, fraterno amico del Pontano, che ne fece l'interlocutore nell'*Aegidius*, gli dedicò il *De aspiratione*, il primo e il secondo libro degli *Hendecasyllabi* e parecchi singoli carmi (*De tum.* I, 11 e 15; *Hend.* I, 5 e 6; II, 1, 28 e 35; *Erid.* II, 16) e lo ricordò in *Hend.* I, 1, 31 ss.; 7, 20 ss; *Erid.* II, 21, 29.

¹⁴⁹⁹ Fratello di Marino Tomacelli non sappiamo nulla di lui, oltre quello che si ricava dai carmi in cui è citato. A lui Pontano dedica *De tum.* I, 11 e *Parth.* II, 11.

¹⁵⁰⁰ Dello stesso carne catulliano Pontano riprende il v. 110 *detinet extremo terra aliena solo*: il tema della sepoltura in terra straniera viene ripreso dal poeta che enfatizza la terra natia che invece accoglierà le sue spoglie grazie all'intervento dell'amico che si prenderà cura della sua morte. Ho ritrovato lo stesso *topos* nel sonetto di Ugo Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, modellato anch'esso sul c. 101 di Catullo. «Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo / di gente in gente; mi vedrai seduto / su la tua pietra, o fratel mio, gemendo / il fior de' tuoi gentili anni caduto: / la madre or sol, suo dì tardo traendo, / parla di me col tuo cenere muto: / ma io deluse a voi le palme tendo; / e se da lunge i miei tetti saluto, / sento gli avversi Numi, e le secrete / cure che al viver tuo furon tempesta; / e prego anch'io nel tuo porto quiete: / questo di tanta speme oggi mi resta! / straniere genti, **l'ossa mie rendete / allora al petto della madre mesta**». Nel carne foscoliano ho riscontrato lo stesso tema di Pontano delle ceneri accolte dalla madre piangente, chissà che il Foscolo non sia stato ispirato da questa elegia.

¹⁵⁰¹ Poco dopo il suo arrivo a Napoli nell'ottobre del 1428 il Pontano fu colpito da una grave malattia, nella quale fu amorevolmente curato e assistito dal messinese Giulio Forte, a cui dedica il carne conclusivo, il 34 del primo libro del *Parthenopeus* e a cui era stato affidato dal Panormita.

101 *advenio has miseris, frater, ad inferias* (v. 2), reiterato nel v. 8, ma con la sostanziale differenza che il poeta veronese si dirige egli stesso sulla tomba del misero fratello, sepolto lontano dalla patria, per piangerne le ceneri¹⁵⁰², mentre Pontano chiede al Tomacelli di riportare le sue ossa in patria, l'Umbria, per affidarle alla misera madre¹⁵⁰³: *ossa quoque in patriam miserae transmittite parenti* (v. 3). Chi è *miser* per Pontano non è chi è morto, ma il familiare, madre e sorella¹⁵⁰⁴ nello specifico (vv. 3 e 5), privato della presenza dell'amato. Del resto la prospettiva di Catullo implicava un doloroso pianto per un fratello strappato a lui prematuramente (*heu miser indigne frater adempte mihi*: v. 6), mentre Pontano, conscio della gravità della sua malattia, cerca la consolazione di fronte al timore per i *saeva fata* (vv. 19-20), nel pianto dei suoi cari, infatti le sue membra sono *grata*, perché sanno che saranno accolte nella terra natia grazie all'intervento dell'amico. Anche le lacrime, di cui lo stesso Catullo riempie la tomba del fratello: *accipe fraterno multum manantia fletu* (v. 9) e parafrasato dal Pontano nel v. 6 (*spargat et e lacrimis nostra sepulcra suis*), e 22 (*fac madeant lacrimis funera nostra piis*) e arricchito da una patetica immagine nel v. 13 (*ille meos flentis dextra clausisset ocellos*), dove il poeta si immagina l'amico Leonte, che con la destra gli chiuda gli occhi piangenti sul punto di morire, anche le lacrime subiscono un ampliamento raffigurativo poiché forniscono la pace e la quiete eterna: *et data perpetuum paxque quiesque foret* (v. 16), se accompagnate dal canto di Leonte: *ille meos obitus versu flevisset amico / redderet et vati carmina moesta suo* (vv. 17-18). Ma il periodo ipotetico è dell'irrealtà perché Leonte è già morto. Il verso 18 sembra modellato sul v. 12 del c. 65 di Catullo *semper maesta tua carmina morte tegam*, da cui Pontano ha colto la mestizia del canto poetico di fronte alla perdita di una persona amata, arricchendo l'*imitatio* del contenuto con lo stile poiché ha trasformato l'intreccio lessicale catulliano in un chiasmo, stilema frequente in Catullo per enfatizzare il concetto. Questi versi fanno intendere che l'amico facesse parte dell'Accademia Pontaniana, dato che componeva *carmina* e Pontano rappresenta per lui un *vates*.

Il componimento si conclude proprio con l'evocazione della Musa del Pontano che non può più cantare poiché la morte l'ha ridotta al silenzio (*te dulcis deflere iuvet lususque iocosque, / quos mea non ultra Musa sepulta canet*, 23-24): l'allusione a *lusus* e *iocos* ha tutto l'aspetto di un'ultima professione di poetica, evocante ancora una volta il *ludus* catulliano¹⁵⁰⁵.

Sicché il quadro che Pontano raffigura l'ultimo saluto di un poeta che desidera essere compianto da amici e familiari e che le sue ceneri vengano restituite alla terra natia e che un canto poetico ne ricordi il nome. Il fratello evocato, immagine catulliana, non è il suo, ma quello

¹⁵⁰² Cfr. Catullo, *mutam ... cinerem* del v. 4.

¹⁵⁰³ La madre è Cristiana Pontano, consanguinea del marito. Pontano le dedica *De tum.* II, 22 e 23.

¹⁵⁰⁴ Non si conosce il nome della sorella, che tra l'altro cita anche in *Parth.* I, 19, 9 ss.

¹⁵⁰⁵ Così come l'inserimento del diminutivo *ocellos*, sembra un tributo di fedeltà al modello latino.

dell'amico Mario Tomacelli, la cui perdita viene compianta dal Pontano (*Viveret o utinam frater tuus*, 11), che consolerebbe la sua morte con la sua poesia.

L'allusione al celebre epigramma funebre di Marziale, rivolto alla piccola Erotion, è insita nel v. 15 del Pontano (*ossaque iussisset molli requiescere terra*), che riprende la clausola marzialiana (*mollia non rigidus caespes tegat ossa nec illi, / terra, grauis fueris: non fuit illa tibi*, 9-10): Pontano attribuisce l'aggettivo *mollis* alla terra e non alle sue ossa, non può competere con la tenerezza del corpo infantile, del resto il suo obiettivo è quello di enfatizzare il riposo che le ossa riceveranno dalla terra patria che le accoglierà. Una prospettiva totalmente diversa dalla patetica invocazione di Marziale alla terra perché non gravi troppo su quel tenero corpo, un *fulmen in clausula* che vuole marcare l'ingiusto destino che spegne prematuramente una vita¹⁵⁰⁶.

Dal punto di vista stilistico notiamo il particolare effetto retorico reso dalla clausola *genitque tulitque* del v. 7¹⁵⁰⁷, che enfatizza l'appartenenza del poeta alla sua terra e l'augurio che essa *contegat et grata membra reponat humo*.

Il distico mostra la capacità imitativa di Pontano di mescolare più riferimenti intertestuali con il solo intento di professarsi erede di una lingua di cui è capace di cogliere gli aspetti connotativi più spiccati, così da rendere la parola latina viva ed espressione del suo *mundus significans*, non meno di quella italiana.

Parth. II, 14, *Ad Musam, de conversione Sebethi in fluvium*, è omaggio a Ovidio e al mito metamorfico del fanciullo Sebeto trasformato in fiume per il colpevole amore per Doride; secondo Parenti¹⁵⁰⁸ l'elegia costituisce «una prova provvisoria, in cui la materia mitologica ovidiana viene, in mancanza di meglio, costretta nel distico elegiaco, ma viene intanto offerta al fiume napoletano Sebeto in attesa di un'opera più impegnativa»: l'ecloga *Lepidina* che celebra le nozze del fiume con la sirena Partenope.

Nei versi 63-68 Pontano fornisce la spiegazione del titolo, creando una *σφραγίς* sullo stile della chiusa della quarta georgica virgiliana, suggellando così nell'ultimo carne dell'opera il motivo centrale del *Liber Parthenopeus*, ovvero celebrare la terra che ha inaugurato la sua poesia d'amore e ne ha affermato la fama:

Haec tibi, quae canerem molli resupinus in umbra,

¹⁵⁰⁶ Non si può tralasciare la possibile influenza anche di Ovidio, *Am.* III, 9, 12-15 *his comes umbra tua est; siqua est modo corporis umbra, / auxisti numeros, culte Tibulle, pios. / Ossa quieta, precor, tuta requiescite in urna, / et sit humus cineri non onerosa tuo!*

¹⁵⁰⁷ Per l'analisi di questo stilema catulliano si veda Bruni, *supra*.

¹⁵⁰⁸ Parenti, cit., pag. 57.

edidit **imparibus** nostra Camoena **modis**¹⁵⁰⁹;
tempus erit, caros cum dicemus hymenaeos, 65
ut sit iuncta tuo Parthenopea toro;
interea **nostri nomen titulusque libelli**
pro tibi promisso munere pignus erit.

Dal punto di vista stilistico Pontano nel componimento preferisce ricorrere a uno stilema catulliano in particolare: la ripetizione di un termine o nello stesso verso o in enjambement e tendenzialmente in poliptoto: e.g. v. 17 *Forma tibi **nocuit, nocuit placuisse puellae*** (con allitterazione dei termini in clausola); stessa struttura del v. 17 nel v. 21 *Alcyones **testes, testes vineta Vesevi***: questo stilema ha un'impronta catulliana ma una realizzazione originale tutta pontaniana, poiché crea un parallelismo interno attraverso la ripetizione e l'allitterazione; vv. 24-25 *silva **comis; / silva comas***; v. 34 *coerula coeruleis per vada currit equis*; vv. 39-40 ***Flerunt noleae, flerunt te sarnides undae, / flevit discissis mater Acerra genis***; vv. 49-50 *ignes, / ignibus*; v. 57 *fit fons, fit numen* (con parallelismo interno). Si noti anche l'adozione del chiasmo nel secondo emistichio del verso, *novo carmina digna deo*, v. 62.

Pontano si proclama ancora discepolo di Ovidio, pur preservando gli obblighi stilistici verso Catullo, nei due componimenti in lode della fonte *Casis*¹⁵¹⁰, il **II, 5 e II, 6**, «di tipo eziologico l'uno, allegorico l'altro, elaborati a partire da un luogo caro alla fanciullezza umbra di Pontano, la fonte Casi alla quale il poeta, malato a Napoli, rivolge il pensiero nostalgico»¹⁵¹¹. Il motivo della composizione infatti nasce dalla malattia del Pontano che gli procura una tale arsura per cui la mente lo riporta alla frescura dissetante della fonte umbra. La sete della malattia diventa pretesto allusivo per la clausola del carne in cui il poeta invoca il soccorso delle Pieridi, perché lo dissetino con la loro fonte sacra e allontanino l'ombra della morte: metafora della funzione eternizzante della poesia. Il distico **II, 5** plasma l'origine del toponimo sul modello ovidiano: come Ovidio nei *Trist.* III 9, 33-34 fa derivare il nome di Tomi dal verbo τέμνω evocando così l'atto di Medea che avrebbe in quel luogo fatto a pezzi il corpo del fratello. Allo stesso modo l'etimologia mitologica di Pontano fa risalire il nome della fonte Casi da *casus*, ovvero il mito fondatore della fonte risalirebbe alla caduta di Ganimede che rovesciò le coppe destinate al concilio divino:

Ad quae surridens genitor: monumenta manebunt

¹⁵⁰⁹ Cfr. Ovidio *Tristia*, II, 220, *iunctura* ricorrente in Landino, X. I, 33, 37, vedi *supra*.

¹⁵¹⁰ Il *Casis* è l'odierno Rio Casi in Umbria.

¹⁵¹¹ Cfr. Parenti, cit., pag. 57: *Parth.* II, 5, 1-2 e 7-8 *Rura tuis qui nostra rigas humentia lymphis, / quam procul hei misero nunc mihi, Casis, abes. [...] at me nunc tristi fessum Campania morbo / detinet, et venas urit anhela sitis.*

certa, puer, casum testificata tuum;
 annis erit, qua nunc grati effluxere liquores, 25
 Casis erit fonti nomen honosque tuo.
 (*Parth.* II, 5, vv. 23-26)

Nonostante la netta intertestualità ovidiana, Pontano adotta stilemi prettamente catulliani: l'antitesi tra il *tu*, in questo caso la fonte Casi, *tu nunc*, v. 3, e l'io del poeta, *at me nunc*, v. 7, segnata dal poliptoto del pronome di seconda persona o dall'aggettivo possessivo con il fine di enfatizzare la condizione di grazia della fonte, *placidus*, 3, e quella del poeta stesso, costretto in un letto di malattia, bruciato dalla sete, *et venas urit anhela sitis*, 8; l'antitesi tra il *tu* e il *me* viene potenziata dalla clausola in cui vengono chiamate in causa le Pieridi, *At vos ... vos*; la ripetizione in parallelismo dei vv. 9 e 11 (*nec prodest viridi totiens te ornasse corona ... nec prodest dulcis totiens cecinisse querelas*); l'antitesi *memini*, 29, *immemor*, 32 che confonde i due attori del carne, poeta e fonte, laddove il poeta ricorda quando soleva *blanditias cantare*, 29, e la fonte non lo ricorda più per la lunga assenza del poeta dalla sua terra (*Aoniae nunc es immemor ipse lyrae*, 32).

Il seguente distico ***Parth.* II, 6 *Laudes Casis fontis*** presenta il mito allegorico della fonte, cara a Pan, alle Amadriadi e alle Naiadi, a Diana, a Bacco e ad Apollo¹⁵¹², la quale diviene il simbolo della poesia stessa di Pontano, poiché nei versi finali, 17-20, cita la musa Calliope che stanca si riposa presso la fonte Casi dopo aver lasciato i Peligni, patria di Ovidio¹⁵¹³:

Pelignosque suos siquando et rura relinquit,
 lassa subit fonti Calliopea tuo
 et lenem querula carpit sub fronde quietem,
 qua cadit arguto murmure lympa fugax. 20

Sicché l'arte allusiva del poeta si fa sapiente e si proclama seguace di Ovidio, come in *Parth.* I, 28, 8-10, lo aveva fatto per Catullo.

Gli altri carmi del secondo libro tendono a seguire maggiormente gli stilemi catulliani piuttosto che l'imitazione di componimenti nello specifico. Pertanto analizzeremo di seguito i versi che manifestano maggiormente questa eredità.

¹⁵¹² Cfr. *Parth.* I, 18 dove ricorrono per lo più le stesse divinità con lo scopo da parte del poeta di professare la propria poetica.

¹⁵¹³ Il riferimento a Ovidio è in Parenti, cit., pag. 59.

In *Parth. II, 1, Magica ad depellendum amorem, ad Theodorum Gazam*, riscontriamo riprese stilistiche che sono comuni anche al Landino, X. I, 2, 28-32, nell'anafora incipitaria di *carmine*, vv. 18-22 del Pontano. Se il Landino attraverso l'anafora enfatizzava il potere del canto magico, il Pontano sembra alludere al canto poetico che magicamente può liberare dall'amore. Potremmo riscontrare una comune allusione al canto come filtro magico, ma senz'altro Pontano preferisce marcare la ripetizione adottando con più sapienza del Landino gli stilemi catulliani: l'anafora di *carmine* nei vv. 18 e 22 creano un parallelismo che vede nel secondo emistichio una *variatio* lessicale che mantiene lo stesso isosillabismo, *carmine sic nostro cede solutus, amor* e *carmine et hoc fugias corde repulsus, amor*, oltre all'epifora di *amor* che crea così un richiamo interno tra il *carmen* e l'*amor*, enfatizzando l'oggetto del canto poetico. Il v. 21 *carmine iasonios fugit Medea penatis*, richiama invece il mito di Medea, come aveva fatto Landino nel v. 33 *sed licet ipsa suis redeat Medea venenis*, laddove il riferimento alla maga per antonomasia crea il legame sotteso tra il canto poetico e l'incantesimo. In questi versi inoltre Pontano rispetto a Landino impreziosisce il contenuto attraverso la ripetizione in poliptoto di *solvo / solutus*, 17-18, di *durescit / durescant*, 19-20, di *fugit / fugias*, 21-22.

Ho riscontrato il ricorso a questo stilema anche in *Parth. II, 2, Bophillus adulescens alloquitur Phiellam amicam*, infatti sono frequenti le anafore in poliptoto tra due versi successivi oppure anafore nella posizione incipitaria di due emistichi: nei vv. 5-6 Pontano ripete in *incipit* l'attributo *aurea* conclude entrambi i versi con due parole allitteranti ed isosillabiche *vultu / venit*; nel v. 8 *verna / vernus*, un'anafora che segna l'*incipit* dei due emistichi; poi nei vv. 15-16, *illic delicias, illic ludosque iocosque, / mille voluptates, gaudia mille geris*, ricorre il lessico catulliano e la *iunctura* in clausola, *ludosque iocosque*, riscontrata con *variatio* lessicale, ma omofonia in *Parth. II, 8, 23 te dulcis deflere iuuet lususque iocosque*, così come in *Parth. II, 11, 33 deque meis quondam nugis lusuque iocisque* (*iunctura* di particolare eco catulliana per l'occorrenza di *iocus* e *nugae*, ma che fonde in essa anche l'intertestualità di Properzio I, 10, 9 e Ovidio, *Am. II, 3, 13*, così che il *ludus* poetico diventa espressione del *lusus* amoroso, inteso appunto come sollazzo dei sensi¹⁵¹⁴); ancora anafora in poliptoto *beatum / beasse* nei vv. 17-18; l'allitterazione con tono paranomastico del v. 23 *mutarunt numina mores*; la ripetizione in parallelismo della formula catulliana *et mihi nescio quid*, vv. 45-46; l'anafora retorica e patetica del pronome dimostrativo in

¹⁵¹⁴ In *Parth. II, 11, 29-36 Hinc ego blanditias ipsumque Heliconam reliqui, / meque ipsum damno deliciasque meas; / nec me ni tristes curae subeuntque premuntque, / omnis et a moesto vate recessit amor; / deque meis quondam nugis lusuque iocisque / nil mihi nunc reliquum est, nil nisi triste queri; / nec me delectant dulces, velut ante, Camoenae; / illa quidem secum meque measque tulit* Pontano dichiara la fine di ogni sua ispirazione e di ogni sua poesia con la morte dell'amata Fannia. Un'ulteriore professione di poetica nel momento in cui esorta l'amico Leonte Tomacelli a godere della giovinezza che gli concede il favore di Venere e di suo figlio Cupido. Il ricorso al lessico catulliano, alla ripetizione dell'indefinito negativo *nil*, dei pronomi / aggettivi personali in poliptoto di prima persona enfatizzano il concetto espresso.

poliptoto *nullis illa quidem est inclyta temporibus. / Illi virginitas, illi sua cura pudoris*, 50-51; anafora con parallelismo interno anche al v. 59 *non quem dura parens, non quem pater improbus illi*; anafora in poliptoto *iunxerat / iungebant*, 60-61; l'anafora enfatica in poliptoto del v. 62, *una fides, unus lectus, et unus amor*, evidenzia la fedeltà amorosa di Cidippe; l'anafora a metà emistichio di un verso e in *incipit* del verso successivo in 64-65 di *arbor* e in 67-68 di *streperent / streperet* in poliptoto; il parallelismo con anafora degli attributi in *incipit* tra i vv. 60 *mutua sed placido iunxerat ore Venus* e 73 *mutua sic placido traheremus gaudia lusu*.

Parth. II, 3, Queritur de Baianis balneis, inaugura il tema celebrativo dei bagni di Baia, che Pontano porrà come argomento principale e motivo dell'opera della successiva *Hendecasyllabi libri vel Baiae*. Il tema richiama il c. 8 di Catullo nel lamento del poeta verso un amore che lo distrugge e di cui urge la necessità di liberarsene e nello stesso tempo riscontriamo riprese lessicali dall'epodo XI di Orazio. In questo distico troviamo ancora il ricorso agli stilemi catulliani: la ripetizione in posizione incipitaria dei versi 3 e 5 *Litoraue / Litora* che enfatizza il tema centrale del carne, proprio secondo l'uso di Catullo: i litorali di Baia arridono per la presenza che allietta la vista delle *tenerae puellae*, ma non riescono ad alleviare le *curae* del poeta poiché sono preoccupazioni dell'animo e non malattie del corpo, *quid iuvat ingratos membris depellere morbos, / si curas animo tristitiamque datis?* 7-8, un'interrogativa retorica di impronta catulliana; i vv. 13-14, *Quos tenuit fontes? [...] / Quosve habuit comites?*, offrono un perfetto parallelismo nel primo emistichio dei due versi successivi, aggettivo interrogativo-verbo-sostantivo, allitteranti e assonanti con anafora in *incipit*; i versi 12-14 presentano un incalzante susseguirsi di interrogative volte ad enfatizzare lo stato d'animo del poeta, che infatti si definisce *me miserum* nel v. 16¹⁵¹⁵, rispetto ad un'umanità generica che può approdare a questi *litora*¹⁵¹⁶; vv. 45-46 ripetizione in *excipit* e *incipit* del verso successivo della *iunctura aura favet*¹⁵¹⁷; il v. 59 (*at caecos Iocus incessus inceptaque caeca*) presenta un chiasmo in poliptoto che rispetto a Catullo vede l'innovazione pontaniana di porre le due parole centrali, morfologicamente legate in quanto due verbi, apparentemente paranomastiche per la presenza delle due sillabe *ince-*, sicché il poeta napoletano potenzia il *ludus* fonico di Catullo per enfatizzare la crudeltà delle frecce di Cupido; lo stesso concetto viene marcato

¹⁵¹⁵ Concetto marcato anche nel v. 66 (*misero cognita tela mihi*), posto tra parentesi, in quanto intervento diretto del poeta durante la narrazione mitica sull'implacabilità delle frecce di Cupido; e nel v. 77, in cui riprende lo stesso concetto espresso nel 16, a conclusione della parentesi mitica.

¹⁵¹⁶ Da una generica umanità Pontano passa ai tempi mitici, vv. 17-74, e si serve del mito come mezzo di riflessione e di interpretazione della condizione umana, nonché di se stesso (e.g. c. 68 di Catullo): i bagni termali possono curare le malattie del fisico ma non possono nulla contro le ferite dell'animo causate da Amore.

¹⁵¹⁷ Si noti che il verbo *faveo* ritorna in *Parth. II, 7, 5-6 (vatiqve faveto / vates)*, in cui Pontano adotta lo stilema catulliano della ripetizione in poliptoto arricchendolo di una maggiore intensità retorica poiché pone la *iunctura* in *excipit* di un verso e in *incipit* del successivo, lasciando al centro il verbo, così da formare una sorta di chiasmo in *enjambement* per offrire particolare rilievo alla parola *vate*. La formula *vatiqve faveto* ricorre anche in *Parth. II, 10, 1* in clausola.

Nec turpis de me **per multas fabula gentes**
 isset, et ingenii fama sinistra mei.
 Ah **pudeat** vatem, **pudeat** pia sacra colentem 85
 nequitiam et Veneris turpia castra sequi;
cingite victrices laurus, mihi gloria parta est,
cessit amor, vacuo est **pectore pulsa** venus,
 effracti cecidere arcus **ruptaeque** catenae,
liberaque erepto sunt mea colla iugo. 90
 (*Parth.* II, 3, 86-90)

L'anafora e l'allitterazione del v. 86, ripresa anche nel v. 88, unitamente all'allitterazione della *c-* nel primo emistichio dei tre versi successivi, enfatizzano la reazione del poeta. Nei vv. 89-90 Pontano ancora una volta separa i due sostantivi con l'enclitica *-que*, ponendoli in maggior rilievo grazie alla posizione in clausola e in *incipit* di verso. inoltre il v. 88 in cui prevalgono parole bisillabiche raffigura il ritmo incalzante con cui il poeta respinge l'amore dal suo cuore, mentre i termini plurisillabici del v. 89 rendono la lenta fatica di infrangere le catene e l'arco di Cupido.

Una declinazione argomentativa tipica del Catullo più elegiaco, basti pensare, come si è rilevato, al c. 68, ma arricchita da una struggente raffigurazione tutta pontaniana, che si serve degli stilemi catulliani innovandoli pur adottandone la stessa funzione di enfasi del messaggio.

3.3. 2. *Hendecasyllaborum sive Baiarum libri duo*¹⁵²¹

Quasi quarant'anni dopo il *Parthenopeus* Pontano intraprese la sua ultima e più ambiziosa opera di carmi catulliani, gli *Hendecasyllabi* o *Baiae*, chiamato così dopo la famosa villeggiatura nella Baia di Napoli¹⁵²², dove Pontano e i suoi amici, come gli antichi prima di loro¹⁵²³,

*fabula quanta fui, conviviorum et paenitet,
 in quis amantem languor et silentium
 arguit et latere petitus imo spiritus.*

Così come il v. 87, *Cingite victrices laurus*, sembra alludere all'ode III, 30, 15-16 *et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

¹⁵²¹ I testi latini sono tratti da *Giovanni Gioviano Pontano Baiae*, translated by Rodney G. Dennis, The I Tatti Renaissance Library, 2006.

¹⁵²² Baia è situata nel comprensorio dei Campi Flegrei, denominati anche Ardenti, visto che tutta l'area è in realtà la caldera del vulcano detto appunto Baia, il cui cratere è l'attuale golfo di Pozzuoli. Nella zona sgorgavano sorgenti di abbondante acqua termale per cui divenne meta preferita dai romani, soprattutto patrizi, che vi costruirono sontuose ville sia in epoca repubblicana che imperiale. Di questo luogo Orazio scrive in *epist.* I, 1, 83: *Nullus in orbe sinus Baiis*

assaporarono ragazze e piaceri. L'opera consta di due libri, di cui il primo riporta 32 componimenti, mentre il secondo 38, e sono tutti endecasillabi faleci; fu pubblicata nel 1505, due anni dopo la morte di Pontano a Venezia, presso l'editore Aldo Manuzio e a Napoli dal migliore amico del poeta, Pietro Summonte, con il titolo *Hendecasyllaborum sive Baiarum libri duo*.

I settantuno carmi dei *Due libri degli endecasillabi* furono composti durante gli ultimi trent'anni della sua vita e toccano vari temi, in modo serio o scherzoso, quali amicizia, omaggio alle dignità reali e ai protettori, alla famiglia e alle amanti, ma in essi si trovano anche dialoghi con gli amici sugli antichi scrittori. È significativo che dei 71 componimenti 40 sono indirizzati agli amici, i quali erano per lo più membri dell'Accademia Pontaniana: tra questi i più importanti furono Marino Tomacelli, a cui Pontano dedicò entrambi i libri dell'opera, e Pietro Golino, chiamato *Petrus Compater*¹⁵²⁴. La maggior parte dei componimenti si incentra sulle terme napoletane di Baia, viste come malinconica proiezione del tempo giovanile dell'amore. Le donne foriere di questi piaceri sono prostitute e non dee o ninfe o grazie e i loro nomi sembrano casuali e descrittivi: Greciana, Thelesina e Venerilla. Tuttavia nell'opera ricorrono anche donne non legate ai bagni di Baia quali Neera, fidanzata di Pietro Summonte; *Constantia* in *Hend.* II, 10, che sarebbe Costanza d'Avalos di nobile famiglia; *Drusula* in *Hend.* I, 16, pseudonimo per Trusia Gazzella, amante di Alfonso, duca di Calabria, e madre di suo figlio Alfonso; oppure le donne di Pontano stesso: Fannia, la donna amata del *Parthenopeus*, Stella, una cortigiana che il poeta incontrò a Ferrara, con la quale instaurò un'importante relazione ed ebbe da lei un figlio, e Focilla, che resta invece misteriosa¹⁵²⁵. Comunque, all'interno delle varie discussioni sull'amicizia, la sessualità, la vecchiaia e il piacere si ritrova un poeta marito e padre di famiglia, infatti è ritenuto «one of the greatest of all poets of married love»¹⁵²⁶.

La scelta del metro e i continui riferimenti lessicali e stilistici fanno di Catullo il principale modello degli *Hendecasyllabi* di Pontano, come mostra già il carme inaugurale dell'opera non solo nel richiamare nel v. 10: *Huc huc hendecasyllabi, frequentes* il verso 1 del c. 42 (*Adeste, hendecasyllabi, quot estis*¹⁵²⁷), ma anche nel citare i *gratos prope Syrmionis amnes*, v. 5: secondo

praelucet amoenis e ancora in *Carmina* III, 4, 24: *seu liquidae placuere Baae* e II, 18, 17-22. Cicerone nella *Pro Caelio* 15, 35-38, lo ricorda come il posto per eccellenza per il soddisfacimento dei piaceri, per i facili amori: *Baia iure suo libidines omnium commearent*, infatti proprio in quelle terme egli accusa Clodia, la Lesbia di Catullo, di sedurre la gioventù romana.

¹⁵²³ Mart. I, 62, v. 6: *Penelope venit, abit Helene*, in cui Marziale commenta la casta bellezza di una donna che viene da Baia.

¹⁵²⁴ Dennis, cit., nell'introduzione pag. x, evidenzia il fatto che Pontano era più vecchio dei suoi compagni ad eccezione di Tomacelli, suo coetaneo, ma si rivolge a loro come se fossero tutti uomini vecchi. Del resto ritengo opportuno precisare che la differenza di età si realizzava in pochi anni, quindi erano tutti della stessa generazione.

¹⁵²⁵ *Ibidem*, pagg. viii-ix.

¹⁵²⁶ *Ibidem*, pag. xi.

¹⁵²⁷ Verso catulliano che viene ripreso anche nella conclusione dell'opera, in *Hend.* II, 38, 1-2: *Havete, hendecasyllabi, meorum / havete, illecebrae ducesque amorum*.

Dennis¹⁵²⁸ il fatto che Pontano citi le acque di Sirmione, terra amata di Catullo dove il poeta si rifugiò al ritorno dal servizio in Asia Minore e dopo aver visitato la tomba dell'amato fratello, c. 31 (*labore fessi venimus larem ad nostrum / desideratoque acquiescemus lecto!*, c. 31, 9-10) e 101, nel carme iniziale del primo libro, v. 5, e in quello iniziale, v. 17 *assis, Syrmio, o insularum ocelle* e finale, II, 37, 127 del secondo libro, *Haec ludens mihi Syrmionis*¹⁵²⁹, rappresenta la volontà del poeta di associare Baia a Sirmione, entrambi luoghi di piacere. Pontano vorrebbe che noi credessimo che Sirmione fu per Catullo lo stesso che Baia per lui stesso e i suoi amici: «The transmutation of Sirmio into a pleasure resort with girls is an extreme one, and this transmutation may stand for the changing idea of Catullus across the centuries»¹⁵³⁰.

Nello stesso tempo possiamo vedere anche un aspetto antitetico tra i due poeti: la poesia degli *Hendecasyllabi* è espressione di un uomo anziano, per cui la primavera rivitalizzante di Baia simboleggia la possibilità di recuperare i perduti giochi d'amore. Una dimensione completamente opposta a quella catulliana, dato che il poeta veronese morì giovane e la sua poesia è invece voce della vitalità giovanile.

Negli *Hendecasyllabi*, come del resto nell'*Parthenopeus*, pullulano allusioni, riferimenti, citazioni di autori classici, insomma *loci classici*, e la loro funzione e intento varia da carme a carme, ma l'elemento più caratterizzante dell'opera risiede nel fatto che molti amici vengono elogiati attraverso le riprese dei poeti latini da loro più amati o studiati¹⁵³¹: Franceschello Marchese (in *Hend.* I, 10) è lodato attraverso riprese di Orazio, che lui editò, oppure Manlio Rallo (*Hend.* II, 24¹⁵³²), dalle menzioni di Propertio, poeta da lui preferito.

Anche negli *Hendecasyllabi* come nel *Parthenopeus* il c. 16 di Catullo è ancora alluso da Pontano, questa volta come un pretesto per l'esplorazione del potere della poesia di creare avventure erotiche e di arrecare piacere a vecchi uomini, come ricorda il titolo stesso allusivo della scelta metrica.

Ritengo che si possa affermare che il catullianesimo di questo poeta non si accontentò del primo libro del *Parthenopeus*, anzi negli *Hendecasyllabi seu Baiae* completò il suo compito fondativo del suddetto stile, in primo luogo accentuando definitivamente l'intimo rapporto tra due concetti: Catullo e l'endecasillabo. Questi carmi sono la prima opera moderna scritta interamente in quel metro (2 libri, 71 poesie, 1810 versi). In questa raccolta di poesie Pontano trascende il

¹⁵²⁸ *Ibidem*, pag. xv e xvii.

¹⁵²⁹ «Assuming that II, 37 is the real end of the collection and II, 38 is a postlude», Dennis cit., pag. xv.

¹⁵³⁰ *Ibidem*, pag. xvii.

¹⁵³¹ *Ibidem*, pag. xx.

¹⁵³² *Hend.* II, 24 è dedicato a Manicio Cabacio Rallo, chiamato *Manlius Rallus*, nato a Sparta e venuto in Italia nel 1466 e conosciuto e apprezzato da tutti gli umanisti per la perfezione del suo latino. Nel carme Pontano parla dell'amante di Rallo, del suo ottimo latino riferendosi ai suoi stessi componimenti e al suo amore per Propertio e per Tibullo: *quos dulcis tibi suggerit Tibullus*, 6. Quindi lo affida alle sette ancelle di Venere, alludendo alle tre Grazie, a cui ne aggiunge altre quattro con fantasiosi nomi greci sfiorando l'umorismo.

catullianesimo alla ricerca della propria identità di poeta. Possiamo dire che se il *Parthenopeus* costituisce un esercizio di *imitatio* di Catullo, poiché tenta di creare un *libellus* come il suo, gli *Hendecasillabi* sono un esercizio di *aemulatio*, poiché cercano di creare la sintesi del «Catulliano» e del «Pontaniano». Scritta già in età avanzata, l'intera opera, per quanto possa sembrare sorprendente, è presieduta dall'ultima parola dell'ultimo verso: *Voluptas*. Come nell'originale primo libro del *Parthenopeus*, non c'è spazio per la disaffezione, e tutto il resto —amore, amicizia e letteratura— è subordinato al piacere del tatto e della vista nella cornice delle terme di Baia.

In quest'opera le allusioni ai *carmina* di Catullo si riducono notevolmente, fatta eccezione per alcune isolate *Veneres Cupidinesque*. Pontano, dopo i suoi *Amores* e la sua carriera poetica in generale, non ha più bisogno di queste allusioni per collocare la sua opera nella tradizione catulliana. Ma la cosa più importante è che Pontano darà preminenza a una parte dei tratti che definirono lo stile catulliano rispetto al resto, contribuendo in maniera decisiva a forgiare lo stile neocatulliano che verrà coltivato nel secolo successivo. Dei principali mezzi espressivi a cui ha fatto ricorso Catullo, Pontano concentra la sua attenzione su due: la diminuzione e la ripetizione, cosa che ho mostrato già emergere nel *Parthenopeus*. Per quanto riguarda il primo, si può dire che per questo poeta non esiste quasi parola che non sia suscettibile di apparire al diminutivo: ne ho contati quasi un centinaio, che compaiono in più di 270 occasioni: la maggior parte hanno la penultima sillaba breve —coprono quasi sempre dalla 3a alla 5a sillaba—, ma ce ne sono anche alcuni con sillabe lunghe, queste ultime usate per elaborare le desinenze dei versi. C'è una profusione che arriva fino all'abuso, soprattutto nel caso di alcuni come *ocellus* (42 volte), *papillae* (24), *labellus* (22) e *misellus* (9): si noti che 3 di essi erano già stati utilizzati da Landino nel suo *Ad Ginevram* e che compaiono tutti in Catullo. Insieme ai diminutivi, le altre risorse che hanno dato allo stile catulliano la sua particolare «fisionomia» restano a livello quasi «testimoniale»: su 1810 versi se ne contano 26 che terminano in comparativo, *-ior*, 22 che terminano al genitivo plurale e 5 in astratto in *-tio-*.

Quanto alla ripetizione, essa risulta la caratteristica più saliente dell'intera opera, poiché gli echi e le risposte tra i versi, vicini o lontani, sono costanti. Altre risorse di ripetizione che ho segnalato in Catullo sono il polisindeto e l'anafora. Il primo è rappresentato soprattutto dall'uso dell'enclitica *-que*, di cui si sono contati ben 120 usi (6%) e di questi 18 portano la particella doppia. L'anafora appare quasi 130 volte (7%), considerando solo i casi di versi adiacenti che iniziano con la stessa parola; ci sono casi di ripetizioni perfino in 5 versi di fila. In generale sono più che abbondanti parallelismi di ogni genere, anadiplosi, epanadiplosi, etc.: alcune di queste risorse non sono più tipiche dello stile di Catullo, ma piuttosto di Pontano. Si può vedere a questo proposito, come esempio, l'eccellente lirica dedicata al duca di Calabria (*Hend. I, 16*) che contiene lo stesso

argomento, di probabile origine tibulliana, del carme 1 del *Parthenopeus*: la valorizzazione del contatto con l'amato al di sopra di ogni ricchezza o potere.

Gli *Hendecasyllabi* di Pontano sono un'opera stilisticamente molto marcata, ancor più di quella di Catullo. L'esacerbazione di alcuni tratti tipici del veronese portò il poeta umbro a tendere la corda dello stile, lasciandolo sul punto di rompersi, rischio che molti autori successivi si sono sobbarcati con diversa fortuna. Di essi, pochi poeti sapranno non cadere nella parodia pura e grossolana di uno stile ripetuto e monotono. Gli altri non faranno altro che banalizzarlo fino alla noia accumulando diminutivi e ripetizioni pontaniane, che permettevano di creare lunghe serie di versi, riempiendo le principali sedi metriche con i già conosciuti catullianismi.

Vi sono, infine, alcuni endecasillabi di Giovanni Pierio Valeriano, con titolo significativo e paragone finale di sapore marzialiano (mai meglio detto...), che espongono, meglio di qualsiasi altro commento, il rapporto poetico che Pontano aveva instaurato con Catullo: in essi si percepisce l'esistenza di una corrente critica che negava a Pontano nientemeno che l'etichetta di catullianesimo, per le sue caratteristiche principali: *prolixitas*, *luxuria* e *redundantia*. La difesa di Valeriano negli ultimi versi è una perfetta spiegazione di come si sviluppò lo stile neocatulliano, esacerbando alcune delle qualità più notevoli di quello catulliano:

Pontani Hendecasyllabi notantur,
ut qui nil habeant Catullianum,
ut qui luxurient nimis, licenter
centenis quoque versibus redundant [...]

Sic olim hendecasyllabi, Catullus
quos princeps decorat, breves fuerunt.
Postquam cognita vis leporque in illis,
indultum ingenio est, patientiori
decursum spatio et procaciori
lascivitum animo. Quid invidendum,
ut convivae aliquid sapit palato,
id adponere pleniore quadra¹⁵³³.

(Giovanni Pierio Valeriano [1477-1558], *Epigrammata: Prolixitatem non incongruam Hendecasyllabis*, frammento)

¹⁵³³ Cfr. Mart. IX 81.

In *Hend. I, 1*, Pontano invoca la Musa di Catullo anziché da Sirmione da Baia, in accordo con i versi di Catullo, inoltre alle Muse associa quella *iunctura* che Catullo aveva usato per criticare la bruttezza di Ameana così da alludere per antitesi alla bellezza di Lesbia nel c. 43, 2 *nec bello pede nec nigris ocellis*. Un sintagma che Catullo pone in clausola e Pontano invece allontana in un iperbato di natura epica, in *incipit et excipit*, e che poi varia con il sostantivo *capillis* al v. 3, ma sempre rispettando la posizione enfatica, fino a riprendere l'altro aggettivo catulliano, *formosa* (in v. 4 *formosae quibus invident Napaeae*), che Catullo attribuiva a un'altra donna che metteva a paragone con Lesbia, Quinzia, nel c. 86, 1, 3, 5: *Quintia formosa est... totum illud «formosa» nego ... Lesbia formosa est*, sempre con l'intento di porre in rilievo la netta distanza tra la sua amata e le altre donne:

Nigris, Pieri, quae places ocellis,
 et cantum colis, et colis choreas,
 nigris, Pieri, grata dis capillis,
 formosae quibus invident Napaeae,
 dum gratos prope Syrmionis amnes 5
 et crinem lavis et comam repectis,
 ne tu, Pieri, ne benigna desis,
 dum laetis salibus, sonante plectro,
 alterno et pede balneas adimus¹⁵³⁴.
 (Pontano, *Hend. I, 1*, 1-9)

Pontano riprende gli aggettivi catulliani per attribuirli alle Muse, il suo tono è pertanto puramente lirico e non esplicitamente ironico come quello del suo modello.

Il secondo verso è ricercato dal punto di vista fonico, poiché il poeta per enfatizzare il canto delle Pieridi insiste sull'allitterazione della *c* in inizio parola e isola al centro in anafora *colis et colis* con *geminatio*.

Dal v. 10 torna Catullo del c. 42, 1-1 (*Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes*):

Huc huc, hendecasyllabi frequentes, 10
 huc vos quicquid habetis et leporum

¹⁵³⁴ Si noti che la *iunctura alterno pede* in iperbato tramite l'inserimento della congiunzione *et*, richiama Orazio *Carmina*, I, 4, 6-7 dove è descritta la danza delle ninfe *iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatiunt pede*.

iocorum simul et facetiarum
 huc deferte, minutuli, citique.
 Quod vos en pretium, aut manet voluptas?
 Inter lacteolas simul puellas, 15
 inter molliculos simul maritos
 ludetis simul atque prurietis.
 Dum tractat tumidas puer papillas,
 contrectat tenerum femur puella,
 tractat delitias suas maritus, 20
 tentat delitium suum puella,
 et ludunt simul et simul foventur
 lassi, languidulique, fessulique,
 tunc vos, hendecasyllabi beati,
 quot, quot oscula morsiunculasque, 25
 quot, quot enumerabitis duella?
 Quot suspiria, murmura, et cachinnos,
 cum furtim liceat, sopore in ipso,
 contrectare papillulas sinumque,
 occultam et femori admovere dextram ! 30
 (Pontano, *Hend.* I, I, 10-30)

Pontano sostituiste agli indefiniti catulliani di 42, 1-2 l'attributo *frequentes*, ma riprende l'indefinito con sostantivo partitivo per marcare il tono ludico e aggraziato che contraddistinguerà i suoi endecasillabi (*quicquid habetis et leporum*, / *iocorum simul et facetiarum*), stilema ricorrente in Catullo in c. 31, 14 *ridete quidquid est domi cachinnorum*¹⁵³⁵. Ma il *quot* catulliano ritorna in un'anafora insistente, iperbolica nei versi 25-27 laddove Pontano sembra enumerare gli endecasillabi come faceva Catullo con i baci nel c. 5, affinché siano tanti quanti saranno appunto gli *oscula* e i *morsiunculas* (*Quot, quot oscula morsiunculasque*, / *quot, quot enumerabitis duella!* / *Quot suspiria, murmura, et cachinnos*). Il poeta palesa senza falsi eufemismi quale *ludus* sarà al centro dei suoi carmi, infatti i versi partecipano direttamente all'atto d'amore (*Ludetis simul atque prurietis* v. 17), sicché il gioco poetico coincide con la *voluptas*, *quod vos en pretium, aut manet voluptas?*, 14. Il *lepos*, il *iocus*, le *facetiae* di Catullo saranno le caratteristiche pregnanti anche

¹⁵³⁵ Il c. 31 di Catullo appare nell'endecasillabo di Pontano data la presenza dell'elogio di Sirmione, modello per Baia. Si veda infatti il v. 27 di Pontano (*Quot suspiria, murmura et cachinnos*), dove è ripreso il sostantivo *cachinnos* di c. 31, 14: *ridete quidquid est domi cachinnorum*.

degli endecasillabi di Pontano, con questi versi iniziali pertanto il poeta umbro si dichiara apertamente seguace del maestro dei *poetae novi*, e lo fa non solo richiamandone il lessico ma anche lo stile come abbiamo visto già dall'*incipit*. Per rappresentare i *duella* amorosi si serve soprattutto della ripetizione e della diminuzione. Diminuzione sia di sostantivi che di aggettivi: *ocellis*¹⁵³⁶, 1, *minutuli*, 13, *lacteolas*¹⁵³⁷, 15, *molliculos*¹⁵³⁸, 16, *papillas*¹⁵³⁹, 18, *languiduli*¹⁵⁴⁰ e *fessuli*, 23, *morsiunculasque*, 25, *papillulas*, 29, *puellularum*¹⁵⁴¹, 39, volti soprattutto a rappresentare la *voluptas* dell'atto amoroso: tra questi quelli non ricorrenti nel *liber* catulliano sono *minutuli*, *fessuli*, *morsiunculas*, *papillula* (come si è visto già in *Parth.* I, 29)¹⁵⁴². Il diminutivo *minutulus* compare solo due volte in questo verso e in *Hend.* II, 1, 29 (*Arens, frigidulus, minutulusque*), dove ricorre ancora una volta nel carne di dedica a Marino Tomacelli e in congiunzione con un altro diminutivo, tanto da creare una clausola plurisillabica di particolare effetto fonico, volta a rallentare il ritmo e accentrare l'attenzione sulla vecchiaia fisica che contraddistingue il Tomacelli così come tutti gli altri amici, compreso il poeta. Il diminutivo dell'aggettivo *fessus* ricorre solo in questa sede e in *Hend.* I, 16, 22 (*Lassi, languidulique, fessulique*), dove riscontriamo l'esatta ripetizione lessicale volta a enfatizzare la spossatezza che coglie i corpi dopo i *duella amoris*. Di particolare rilievo è senza dubbio l'emulazione da parte del Pontano della clausola catulliana con coppia di parole unite dall'enclitica *-que*, emulazione poiché Catullo tende a preferire sostantivi (e.g. cc. 32, 11 *tunicamque palliumque*, 115, 5 *saltusque paludesque*), mentre il poeta umbro sceglie non solo aggettivi ma addirittura diminutivi, tanto da produrre un polisillabismo che focalizza l'attenzione sull'estenuazione dei corpi. Il diminutivo del sostantivo *morsiuncula* appare tre volte: in questa sede, in *Hend.* I, 11, 16 *hic et basia morsiunculasque*, laddove Pontano varia i due sostantivi prettamente catulliani *oscula / basia* e mantiene la clausola plurisillabica con l'enclitica *-que* e in *Hend.* II, 22, 27 *certent oscula*

¹⁵³⁶ Vedi *supra* le occorrenze nel *Parthenopeus* e negli *Hendecasyllabi* riportate in *Parth.* I, 1, 1.

¹⁵³⁷ Cfr. *supra* analisi delle occorrenze in Catullo in *Parth.* I, 1, 20.

¹⁵³⁸ Cfr. *supra* Landino X. I, 13, 13. In Pontano l'aggettivo presenta una sola occorrenza nel *Parthenopeus*: I, 15, 2 *Totaque mollicula est* e due negli *Hendecasyllabi*, una ivi e l'altra in II, 24, 57 *molliculis ... cachinnis*.

¹⁵³⁹ Cfr. *supra* in *Parth.* I, 1 e 21.

¹⁵⁴⁰ Cfr. *supra* in *Parth.* I, 20. Il diminutivo ricorre in Catullo in c. 64, 331 in un iperbato epico in *iunctura* con *somnos*: *languidulos ... somnos*. In Pontano ricorre in entrambe le opere in totale 4 volte, di cui una sola in *Parth.* I, 20, 21 *languidulis animam poteris tum reddere membris* (in cui ritroviamo l'iperbato catulliano con il diminutivo in *incipit*) di cui 3 solo nel primo libro degli *Hendecasyllabi* (nessuna occorrenza nel secondo) in I, 1, 23 e I, 16, 22 e soprattutto ai vv. 30-31 in *iunctura* con *soporem*: *et cum lacteolo sinu quiescens / fessus languidulum capis soporem*, molto simile ai versi catulliani del c. 64, 330-332 *quae tibi flexanimo mentem perfundat amore, / languidulosque pariet tecum coniungere somnos, / levia substernens robusto brachia collo*. Pontano ha voluto in questi versi di *Hend.* I, 16, 30-31 riprodurre l'immagine catulliana in cui il sonno avvolge le membra languide degli amanti dopo i *duella amoris* attribuendo il diminutivo per enallage al sonno anziché alle membra; rispetto al modello la scelta del sostantivo *soporem* crea un maggiore rallentamento del ritmo essendo parola trisillabica sicché la *iunctura* polisillabica con il diminutivo acquista maggiore rilievo.

¹⁵⁴¹ Cfr. *supra* in *Parth.* I, 31.

¹⁵⁴² Nell'analisi dei diminutivi si prenderanno in considerazione solo le due opere di Pontano di maggior impronta catulliana, ossia il *Parthenopeus* e gli *Hendecasyllabi*.

morsiunculaeque. Il diminutivo del diminutivo del sostantivo *papilla* diventato *papillula*¹⁵⁴³, rappresenta una parte attrattiva del corpo femminile e per questo ne è accresciuto il valore diminutivo. Pertanto le occorrenze di questi diminutivi mostrano il gusto di Pontano di utilizzare un lessico diminutivo nella descrizione dell'atto amoroso, con lo scopo di enfatizzare la tenerezza e l'erotismo ad un tempo.

I vv. 20-21 presentano un perfetto parallelismo, consonantico e paranomastico in *incipit* attraverso i due verbi *tractat* e *tentat*, con l'anafora in poliptoto di *delitias / delitium* e di *suas / suum* e la clausola che presenta i due attori in causa il marito e la donna, sedotto l'uno dall'altra, in un gioco erotico che sembra alludere, anche se con maggiore esplicita sensualità al c. 62 di Catullo¹⁵⁴⁴, tanto allusivo della verginità persa dalla donna che si concede al matrimonio, vv. 39 ss, e della battaglia amorosa a cui non deve resistere la *virgo*, *et tu ne pugna cum tali coniuge, virgo*, 60. Inoltre il chiasmo del v. 22 *et ludunt simul et simul foventur* con anafora dell'avverbio in posizione centrale ha lo scopo di insistere sulla reciprocità e la contemporaneità del piacere tratto da entrambi gli amanti.

Il carme termina mettendo in guardia il suo destinatario, Marino Tomacelli, dal prendersi gli endecasillabi come compagni a Baia, poiché riveleranno le sue avventure erotiche e la sua natura di vecchio uomo che si diverte con scherzi salaci (*senex salaxque* v. 35) fino ad essere impotente per la spossatezza (*nimio supinus usu*, v. 37). Certo è che ci sembra che più elementi entrino in gioco per creare un'originale espressione di poetica: la citazione iniziale di Sirmione (vv. 1-9), in parallelismo con i vv. 31-41, che determina una struttura a cornice (voluta per istituire una corrispondenza tra il luogo amato di Catullo e quello di Pontano) allude alla similarità tra le due poesie. Similarità espressa nella parte centrale del carme rivolta agli endecasillabi che riporteranno il gioco e l'eccitazione degli amanti, ossia la loro materia sarà la poesia erotica. Nella chiusa del componimento (vv. 31-41) il poeta si rivolge all'amico Marino Tomacelli con lo stesso tono ironico di Catullo, creando un quadretto evocativo appunto di quelli innumerevoli del *liber*:

Hos tu sed comites, Marine, vita,
 Baianis quotiens aquis lavis,
 tuas ne veneres libidinesque
 et lusus referant salaciores,
 sis et fabula, quod senex salaxque, 35

¹⁵⁴³ Si vedano le occorrenze del termine nelle due opere pontaniane riportate in merito ai vv. 13-14 di *Parth. I*, 29 *teneris ... / ... papillulis*.

¹⁵⁴⁴ Nell'opera *Hendecasyllabi*, il canto più ispirato al c. 62 è *Hend. II*, 22, di cui si rimanda l'attenta analisi di Adriana Della Casa «Le fonti classiche in *Hend. II* 22 del Pontano» (1975), pagg. 261-270.

et thermas quoque balneas et ipsas
 infames, nimio supinus usu.
 Hanc laudem potius tuo relinque
 Compatri. Chorus hunc puellularum
 incanum sequitur; colunt sed illae 40
 non annos vetuli, senis sed aurum.
 (Pontano, *Hend.* I, I, 31-41)

In questo quadretto è rappresentato un *vetulus* che cerca di fare il giovane sollazzandosi fino alla sfinimento (*nimio usu*, 37) con le *puellulae*, che si prendono gioco di lui poiché lo cercano solo per i soldi, come il chiasmo, con *geminatio* sillabica, in clausola, enfatizza (*non annos vetuli, senis sed aurum*, 41). Pontano attraverso la *iunctura* del verso 33 *veneres libidinesque* fonde insieme la celebre *Veneres Cupidinesque* del c. 3, 1 con le *delicias libidinisque* del c. 45, 24, così da insistere sulla natura erotica dei suoi versi.

Il resto del libro manifesta l'imitazione del poeta latino attraverso il ricorso, come precisato in precedenza, in particolare della ripetizione e della diminuzione, in accordo con l'uso di un lessico neoterico e di clausole plurisillabiche soprattutto con coppie di parole congiunte con l'enclitica *-que*.

Si riporterà di seguito una cernita di versi in cui ricorrono gli stilemi di natura più catulliana: in *Hend.* I, 2 Pontano esorta le fanciulle a lavarsi insieme agli amanti e a godere pertanto dell'amore, così che l'invocazione alla fanciulle diventa pretesto per ricordare qual è la legge che risiede nei bagni di Baia:

Hanc legem statuit Venusque Amorque,
 hanc legem¹⁵⁴⁵ sibi balneae edidere:
 «Ne solae sine amantibus lavate, 30
 ne corpus sine amantibus fovete».
 (Pontano, *Hend.* I, 2, 28-31)

E ovviamente diventa la legge anche degli endecasillabi del Pontano nel momento in cui i versi racconteranno *dens blandulus ebriique ocelli*, così che *sonent oscula, personent cachinni*¹⁵⁴⁶, /

¹⁵⁴⁵ La legge è marcata dalla ripetizione formulare in *incipit* dei due versi successivi.

¹⁵⁴⁶ Si noti la ripetizione interna *sonent / personent* che riproduce attraverso il polisillabismo il sommesso vocio, continuo, degli amanti.

vincant murmura Cyprias columbas, 25-27. Ritornano le *morsiculae* del primo carme, parafrasate attraverso il delicato dente e tornano gli occhi ebbri di desiderio, ma tornano anche i baci, i chiacchiericci e i mormorii delle colombe cipride, che ci rimandano al carme 5 del primo libro del *Parthenopeus*. Ancora una legge che ricorda quella catulliana visto che la clausola evoca il *Veneres Cupidinesque*, ma con un'altra variazione rispetto al *veneres libidinesque* di *Hend. I, 1, 33, Venusque Amorque*, perché riprende il tema catulliano aggiungendovi la ripetizione frequente nel *liber* dell'enclitica *-que* in clausola.

Ho riscontrato la stessa variazione nell'anafora in poliptoto del verbo *foveo*, 2, 6, 14 *fovetis*, 16 *fovete*¹⁵⁴⁷, 31 *fovete*, evocativo dell c. 29, 21 (*Quid hunc malum fovetis?*), su cui tra l'altro sembra calcato proprio il v. 14 (*Quid corpus sine amantibus fovetis?*). Ma Pontano per arrivare ad affermare la sua *lex* riprende lo stilema catulliano della ripetizione di espressioni formulari ma con *variationes* in climax ascendente:

inepte facitis nimis, puellae,
inepte nimium parumque recte,
(Pont. *Hend. I, 2, 3-4*)

Per enfatizzare il concetto Pontano si serve dell'anafora dell'avverbio *inepte* in *incipit* seguito dall'anafora in poliptoto in posizione centrale di *nimis / nimium*, in modo da creare nel v. 4 un chiasmo in antitesi e omoteleuto di *inepte / recte* e *nimum / parumque*: sicché il poeta umbro emula il gusto catulliano per il chiasmo, l'antitesi e la ripetizione fondendoli in un unico stilema e sembra ricordare il c. 25, 6-8 *remitte pallium mihi meum.... inepte... remitte*.

Il climax si manifesta soprattutto nei vv. 5-6, 13-14, 18-21, 30-31:

quod solae sine amantibus lavatis,
quod corpus sine amantibus fovetis.
[...]
Quid solae sine amantibus lavatis?
Quid corpus sine amantibus fovetis?
[...]
Quare nec sine amantibus lavate,
nec corpus sine amantibus foveate.

¹⁵⁴⁷ I vv. 16-17 *mutuos fovete / amplexus: sine amante mutuuum nil* sembrano evocare il c. 45, 20 *mutuus animis amant amantur*, per la ripetizione in poliptoto e il concetto di reciprocità dell'amore. Il concetto di mutualità viene ripreso nel 22 *sint et mutua, sed nec ipsa muta*, in cui Pontano crea un gioco paranomastico in *mutua / muta*.

Intratis calidas ? Vocate amantes. 20

Intrastis calidas ? Fovete amantes.

[...]

«Ne solae sine amantibus lavate,
ne corpus sine amantibus fovete».

La ripetizione con il poliptoto lessicale sviluppa l'argomentazione per renderla più persuasiva alle orecchie delle *puellae*, prima riportando la loro attuale scelta di non lavarsi, *lavatis ... fovetis* e di non godere degli amanti, poi sviluppando l'interrogativa retorica, *quid ... lavatis... quid fovetis?* fino ad esortarle con la forma imperativa *vocate... fovete... lavate... fovete*. Segnalo la resa dei vv. 20-21 che fonde in un unico verso la frase interrogativa e quella affermativa di risposta, per rendere più perentoria l'esortazione. Il parallelismo formulare subisce una sottile *variatio* nel poliptoto della forma verbale *intratis / intrastis*, al fine, pare, di assimilare presente e passato.

Il carne esprime l'esortazione a non rimandare il tempo dell'amore —in particolare di dedicarsi ai piaceri del corpo, come evidenziano i *murmura* della colomba cipride— che trova innumerevoli modelli nella poesia classica: Catullo stesso del c. 62, in particolare nei vv. 49-59, o l'Ovidio dell'*Ars Amatoria* II, 113-124 e soprattutto III, 59-82, o Orazio, *Carmina*, I, 23.

Hend. I, 3 continua il discorso del 2 rivolgendosi a una ragazza Batilla¹⁵⁴⁸, nome che sembra scelto per richiamo fonetico con *Baianas* (*geminatio* della sillaba iniziale) e che richiama Orazio, *Epodi* XIV, 9-10; il v. 3 *atque una lavat et fovetur una* riprende i versi del secondo endecasillabo ma ne cambia il soggetto poiché appare Cupido con le sue frecce¹⁵⁴⁹, 7-12:

arcum surripuit Batilla ridens,
mox picta latus instruit pharetra
et molles iacit huc et huc sagittas.
Nil, o nil reliquum, miselli amantes, 10
nil his impenetrabile est sagittis:
heu, cladem iuvenum senumque, Baias!

Segnalo gli iperbati enfatici del v. 8 *picta ... pharetra* e 9 *molles ... sagittas*; l'anafora dell'indefinito in *incipit* 10-11, *nil*; la formula di stampo catulliano *huc et huc*; i diminutivi *lassulo* del v. 6 e *miselli* del v. 10; inoltre il v. 5 *ac ludos facit improbasque rixas* richiama il catulliano c.

¹⁵⁴⁸ Batilla riappare in I, 14, I, 15 e II, 33.

¹⁵⁴⁹ Topos molto frequente anche in Landino, *Xandra*, e.g. I, 2; I, 3; I, 4; II, 5.

66, 13 *dulcia nocturnae portans vestigia rixae*, laddove la *iunctura* pontaniana *improbis rixas* enfatizza maggiormente la natura licenziosa della rissa amorosa, rispetto a quella catulliana che mette in risalto solo il momento ideale per i connubi amorosi, ossia la notte.

In clausola il sintagma *iuvenum senumque* non evoca una precisa formula catulliana ma ne richiama lo stilema per l'omoteleuto, l'isosillabismo e l'enclitica *-que*. Dal punto di vista del contenuto Pontano aggiunge qualcosa in più rispetto a *Hend. I, 2*, poiché enfatizza che le terme di Baia costituiscono una disastrosa *militia amoris* sia per giovani che per vecchi.

L'antitesi tra la vecchiaia, del poeta e dei suoi amici, e la giovinezza continua in ***Hend. I, 4*** e si declina come in *Hend. I, 2* attraverso ripetizioni formulari volte a marcare la sensualità del corpo femminile, come mostra l'anafora di *papillas*, 1, 5, 8, 9, 12, 16, 20, sempre in clausola e in *iunctura* con l'aggettivo *candidas*, 1, 5 16 o *nudulis* in 12, e il desiderio del poeta di toccare il seno della fanciulla nonostante la *frigida senecta: Me, quem frigida congelat senecta*, 3.

Praedico, tege candidas papillas,
nec quaeras rabiem ciere amantum.
Me, quem frigida congelat senecta,
irritas male calfacisque: quare,
praedico, tege candidas papillas, 5
et pectus strophio tegente vela.
Nam quid lacteos sinus et ipsas
prae te fers sine linteo papillas?
An vis dicere: «Basia papillas
et pectus nitidum suaviare?» 10
Vis num dicere: «Tange, tange, tracta?»
Tene incedere nudulis papillis?
Nudo pectore tene deambulare?
Hoc est dicere: «Posce, posce, trado»,
hoc est ad venerem vocare amantes. 15
Quare aut contege candidas papillas,
et pectus strophio decente vesti,
aut, senex licet, involabo in illas,
ut possim iuvenis tibi videri.
Tithonum, Hermione, tuae papillae 20

possunt ad iuvenis vocare munus.

(Pontano, *Hend.* I, 4)

L'argomentazione inizia fin da subito con l'erotica proclamazione del desiderio del poeta *Praedico, tege candidas papillas*, 1, 5, laddove nel v. 6 segue la formula *et pectus strophio tegente vela* ripetuta nel v. 17 con la *variatio* della clausola *et pectus strophio decente vesti*; il discorso si volge in forma interrogativa nei vv. 7-13 volta a marcare sia quello che vorrebbe fare il poeta, toccare il seno della donna, sia quello che vorrebbe da lei sentirsi dire: questa dialettica è resa attraverso l'incalzante ritmo delle interrogative in cui appare la formula catulliana *basia ... suaviare*, 9-10, la ripetizione in clausola dei versi 11 «*Tange, tange, tracta?*» e 14 «*Posce, posce, trado*», in cui notiamo la simmetria strutturale dei due imperativi e di due verbi bisillabici, *traho* e *trado* in due forme verbali opposte, perfetto passivo, *tracta*, e presente indicativo per indicare le opposte azioni del poeta che cerca il tocco e della donna che offre se stessa ad esso. Anche la ripetizione *an vis dicere*, 9, e *vis num dicere* insiste sulla proiezione nella mente del poeta della possibile richiesta della donna. La formula *hoc est* ripetuta nei vv. 14 e 15 marca invece quello che di fatto gli amanti devono dire nel momento in cui l'amore chiama.

Le ripetizioni formulari su cui insiste Pontano fungono da catalizzatore dell'attenzione sul tocco del seno e hanno lo scopo di affermare come tale desiderio sia comune a giovani e vecchi, anzi la clausola mitica con la citazione di Titono ed Ermione¹⁵⁵⁰, la figlia di Elena, rappresenta una metafora dell'illusione della giovinezza che la bellezza del petto della fanciulla restituisce all'uomo vecchio.

Hend. I, 5, dedicato a Marino Tomacelli:

«His virguncula thermulis lavetur,
nullam quae venerem integella sensit;
his se balneolis lavet puella,
nullum quam tetigit viri cubile;
hoc se fonticulo eluat sacerdos, 5
nullae quam recreent amoris aerae.
Quod si quae laticis sacri pudorem

¹⁵⁵⁰ Qui Pontano allude al mito di Titono, l'anziano amante della dea Eos, l'Aurora, che i seni di Ermione erano capaci di convertire in un focoso e giovane amante, in modo che compisse il suo *munus* (con probabile allusione erotica). Grazie all'amore e alle preghiere di Aurora egli conseguì da Giove l'immortalità ma non la giovinezza eterna, così che divenne sempre più decrepito finché fu trasformato in cicala.

et castum temerarit ausa fontem,
 iratae timeat deae flagellum».
 Haec lex est tabulae deae dicatae, 10
 vis haec thermuleae dicationis.
 Squalent hinc latices, Marine, sacri
 et serpunt hederæ deae sacello;
 nullae his virgineis aquis lavantur,
 nec casta est quoniam, nec integella 15
 seu virguncula, seu puella, sive
 custos Romulei foci sacerdos.

Il carne è costellato di diminutivi volti a rappresentare la *virguncula*¹⁵⁵¹, 1 e 16, che si bagna nelle acque termali di Baia: *integella*, 2 e 15, *balneolis*, 3, *fonticulo*¹⁵⁵², 5, *thermuleae*¹⁵⁵³, 11. Il diminutivo dell'aggettivo *integer*, *integella* è palesemente richiamo del catulliano c. 15, 4 *quod castum expeteres et integellum*, come mostra il v. 15 di Pontano che riporta la stessa coppia di attributi *nec casta est quoniam, nec integella*; il diminutivo *balneolus* risponde al gusto catulliano di diminuire un sostantivo per attribuirgli una particolare valenza e in questo caso per Pontano i bagni termali evocano i teneri piaceri dell'amore quindi il significato si carica non solo di una sfumatura affettiva ma anche erotica; lo stesso discorso vale per *fonticulus* e *thermula*. Tutti e tre i diminutivi non sono presenti nel *liber* catulliano. Su un piano simile si colloca anche *virguncula* che come *papilla* vuole manifestare la tenerezza e la sensualità del corpo femminile.

Il v. 10-11 presenta un'anafora con un'originale inversione del monosillabo di matrice tutta pontaniana *Haec lex... / vis haec*; la clausola degli stessi due versi si realizza nella figura etimologica *dicatae / dicationis*; notiamo poi il chiasmo morfologico *nullae ... virgineis aquis lavantur*, 14; l'enumerazione finale scandita prima da *nec ... nec* e poi da *seu ... seu ... sive*, 15-17

¹⁵⁵¹ Il diminutivo ricorre negli autori latini e.g. in Petronio, *Satyricon*, cap. 18 e 20 dove il diminutivo si riferisce in maniera eufemistica al fallo maschile, o forse per indicarne le dimensioni, come se fosse una piccola verga, perciò risulta la forma diminuita di *virga*. Invece riscontriamo tre occorrenze in F. Petrarca come diminutivo di *virgo*, in *De remediis utriusque fortune*, I *Hic ludus multorum dedecorum causa fuit, sepe ibi matrona diu servatum decus perdidit, sepe infelix virguncula ipso nutiali die didicit quod melius ignorasset* (anche se il dubbio rimane che possa avere un'allusione visto che il poeta aretino parla del gioco causa di vergogna); invece in *Epistole familiares*, XXII, 1 *seu rudis forte virguncula primis tuum limen himeneis attigerit, utile hoc consilium reor; precipue autem si coniugii tibi secunda sors fuerit*, in cui si riferisce a una *rudis virguncula* cosa che induce a pensare che si riferisca al diminutivo di *virga*. Nel caso di Pontano sembra evidente che il poeta si riferisca alla fanciulla, come deduciamo anche dal titolo *Ad Marinum Tomacellum de lege balneorum virginibus dedicatum* e dallo stesso verso 14 *nullae his virgineis aquis lavantur* (seppure l'aggettivo *virgineis* sia riferito alle acque, potrebbe essere un'enallage), ma può essere che il Pontano volesse addurre un'implicita allusione all'organo genitale maschile.

¹⁵⁵² Il diminutivo si trova in Orazio, *sermones*, I, 1, 56; in Plinio il Vecchio, *Historia Naturalis*, XXXI, 46; in Plinio il Giovane, *Epist.* V, 6.

¹⁵⁵³ Il diminutivo probabilmente è stato ispirato al poeta da Marziale, *epigr.* VI, 42, 1 *nisi thermulis lavaritis*.

che enfatizza a quali donne sta riferendosi il poeta che si bagneranno nelle acque, mentre il verso conclusivo *custos Romulei foci sacerdos* rievoca i catulliani c. 28, 15 *opprobria Romulei Remique*, c. 40, 1 *Romuli nepotum*, anche se il tono di Catullo è parodico mentre quello di Pontano assume un valore metaforico poiché richiama con la formula «il fuoco di Romolo» l'episodio mitico di Romolo e Remo, fondatori di Roma, nati da una vergine vestale che fu violata da Marte.

Hend. I, 6 è ancora dedicato a Marino Tomacelli e alle terme di Baia, evocate attraverso due iperbati di tipo epico in *incipit* ed *excipit* di verso, *salaces ... Baias*, 1, e *et fontes nimium libidinosos*, 2, quest'ultimo aggettivo ribadisce senza mezzi termini la funzione del luogo. Ma subito Pontano ribadisce che *Quid mirum? Senibus nocet libido*, una prima interrogativa che ne inaugura una serie volte a persuadere l'amico che *quies senile est, / libido iuvenile*, 18-19:

Salaces refugis, Marine, Baias
 et fontes nimium libidinosos.
 Quid mirum? Senibus nocet libido.
 An non, o Tomacelle, vina prosunt
 et prodest senibus liquor Falernus, 5
 et prosunt latices Thyoniani?
 An non et senibus, Marine, somnus
 et prodest requies soporque prodest?
 Baiis somniculosius quid ipsis?
 Quid thermae nisi lene, molle, mite, 10
 rorantis cyathos merumque poscunt,
 senum delicias, iocos seniles?
 Senex ad calices iocatur, idem
 ludit ad cyathos: senile vinum,
 senilis sopor et quies senilis. 15
 Huc huc en propera, Marine. Verum
 huc ipsis sine testibus venito
 et lumbis sine: nam quies senile est,
 libido iuvenile. Siccitasque
 et tecum veniat Sitis, fidelis 20
 et senum comes atque balneorum.
 Pergrate accipiere: Siccitasque

atque una Sitis accubabit, ipse
 miscebo tibi poculis minutis
 idemque e vario frequens Liaeo. 25
 Hoc aetas iubet utraque et sodalis,
 hoc et balnea sicculaeque arenae.

Per persuadere Tomacelli a desistere dall'eccesso del piacere si serve dell'anafora in poliptoto del verbo *prodeo* prima in clausola, *vina prosunt*, 4, poi in posizione incipitaria di due versi successivi *et prodest ... / et prosunt ...* fino all'enfatico chiasmo del v. 8 *et prodest requies soporque prodest?*. Un'emulazione di estremo pregio poiché fonde stilemi catulliani come la ripetizione con poliptoto, l'interrogazione, il chiasmo in pochi versi. Nel v. 9 Pontano propone un comparativo polisillabico, *Baiis somniculosius quid ipsis?*¹⁵⁵⁴ che va a sostituire la famosa coppia catulliana in clausola, e.g. c. 9, 11 *quid me laetius est beatiusve?*, rendendo in modo quasi omoteleutico il *sopor* e il *somnus* che invade il vecchio. Nel v. 10 potenzia l'uso catulliano degli avverbi in clausola facendone seguire tre bisillabici *lene, molle, mite*, allitteranti e assonanti tra loro; nel v. 12 il chiasmo *senum delicias, iocos seniles* enfatizza nel centro il lessico catulliano contestualizzato alla vecchiaia, concetto ripreso nei vv. 13-14 *Senex ad calices iocatur, idem / ludit ad cyathos* attraverso la verbalizzazione del sostantivo; ancora l'anafora di *huc* nei vv. 16-18 accompagnata dal chiasmo che si divide tra due versi:

Huc huc en propera, Marine. Verum
 huc ipsis sine testibus venito
 et lumbis sine : [...]

La sapiente *iunctura* alla fine di due versi successivi *Siccitasque / ... sitis, ...*¹⁵⁵⁵ per enfatizzare che la sete è fedele compagna dei bagni, ovviamente alludendo ai piaceri del vino. Il sintagma è ripetuto anche nei vv. 22-23 mescolato ad una prospettiva futura *accubabit e miscebo*. Infine di particolare marca pontaniana sono le frequenti clausole con l'enclitica *-que*, ricorrenti in tutto il componimento: 19 e 22: *Siccitasque*, 26: *utraque et sodalis* (sul modello di c. 44, 15 *otioque et urtica*), 27: *sicculaeque arenae* in cui ricorre l'isosillabismo catulliano, ma con ricorso di aggettivo e sostantivo oltre a porre l'enclitica in posizione centrale rispetto a Catullo che preferisce coppie di sostantivi o avverbi e con l'enclitica in posizione finale.

¹⁵⁵⁴ Il diminutivo ricorre nella letteratura latina in prosa e.g. in Seneca, *Nat. quaest.* V, 11, *De ventis*; in Svetonio, *De vita caesarum, Divus Claudius*, cap. 39; in Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, IX.

¹⁵⁵⁵ Si noti il parallelismo sillabico e paranomastico dei vv. 20-21: *et tecum ... / et senum*.

In *Hend. I, 7* le terme promettono che la ragazza che arriva con un vecchio marito se ne andrà con uno giovane (*Haec [vis] est [tabulae] vigorque fontis*, v. 19)¹⁵⁵⁶; ma l'epilogo, indirizzato ancora a Tomacelli, rivela che il miracolo è raggiunto non attraverso un ringiovanimento, ma attraverso una sostituzione¹⁵⁵⁷:

«Nostrum si titulum, puella, nescis,
 hic est: "Praegravida recedet alvo,
 quae venit vacua". Hoc habet tabella;
 quod vero officium tuum meumque,
 quae partes, moneam. Virum ipsa tecum 5
 adducas validum, ioci peritum,
 cui telum viride et virens iuventa;
 nec tu defueris comes iocanti,
 aut ore, aut femore, aut manu iocisve:
 namque et balnea mutuuum requirunt. 10
 Nunc ad me venio meumque munus
 quod sit, subiciam. Tibi senex vir
 si sit, nec validus, nec ore gratus,
 nec aptus thalamis torive rebus,
 qui rursus iuvenis decens valensque 15
 iam sit, substituam, salaciorque
 verno passere, martiis columbis,
 cui rubro caput horreat cucullo.
 Haec vis est tabulae vigorque fontis».
 Quare, si sapias, Marine, cum sis 20
 effectus, fugies repente Baias,
 vites balnea myrteumque litus,
 elumbis, tremulus, macer senexque:

¹⁵⁵⁶ Tema che ritroviamo in Mart. *epigr.* I, 62:
 Casta nec antiquis cedens Laeuina Sabinis
 et quamuis tetrico tristior ipsa uiro
 dum modo Lucrino, modo se demittit Auerno,
 et dum Baianis saepe fouetur aquis,
 incidit in flammas: iuuenemque secuta relicto 5
 coniuge Penelope uenit, abit Helene.

¹⁵⁵⁷ Gaisser (1993), cit., pag. 227.

setosum Hectors balneae requirunt.

Certo è che nel carme l'intento di Pontano è ancora una volta quella di dissuadere l'amico Tomacelli a evitare Baia, poiché ormai troppo vecchio per le prestazioni che richiede e lasciare il posto a un peloso Ettore, *fugies repente Baias*, 21, *macer senexque / setosum Hectors balneae requirunt*, 23-24. Per persuadere l'amico finge di rivolgersi a una *puella* per spiegarle quello che riporta l'insegna dei bagni all'entrata, su cui insiste in due punti del carme: *quod vero officium tuum meumque*, / ... *moneam*, 4-5 e *Nunc ad me venio meumque munus / quod sit, subiciam*, 11-12: in questo imperativo alla maniera del *magister* Ovidio dell'*Ars amatoria*, evoca interamente Catullo attraverso la clausola con l'enclitica *-que*, con l'omoteleuto e l'allitterazione delle nasali. Una clausola con l'enclitica che ricorre con frequenza nel componimento: 15 *decens valensque*, con coppia di aggettivi in omoteleuto, 16 *salaciorque* con il comparativo in *enjambement* con *passere* del verso successivo e ancora una coppia di aggettivi nel v. 23 *macer senexque*, variato nei vv. 11 *meumque munus*, 19 *vigorque fontis* e 22 *myrteumque litus*. I vv. 16-18 richiamano sia il passero che la colomba, come similitudini animali per rappresentare il vigore amoroso dell'uomo:

Mox tibi iuvenis, decens valensque
qui sit, substituum, salaciorque
verno passere et albulis columbis,
cui rubro caput horreat cucullo.

Il modello è il c. 68, 125-128 di Catullo: *nec tantum niveo gavis est ulla columbo / compar, quae multo dicitur improbius / oscula mordenti semper decerpere rostro / quam quae praecipue multivola est mulier*, nonché Mart. I, 109, 1-2: *Issa est passere nequior Catulli, / Issa est purior osculo columbae*¹⁵⁵⁸.

Pontano si diverte ancora ad imitare gli stilemi catulliani giocando sulle figure etimologiche nei vv. 6, 8 e 9: *ioci peritum ... comes iocanti ... iocisve* e *viride et virens* del v. 7; nell'enumerazione introdotta da *aut* nel v. 9: *aut ore, aut femore, aut manu iocisve* o da *nec* nei vv. 13-14: *nec validus, nec ore, gratus, nec aptus*¹⁵⁵⁹ ... per marcare le due diverse condizioni fisiche, quella del giovane e quella del vecchio, e in asindeto rivolgendosi all'amico in 23 *elumbis, tremulus, macer senexque*.

¹⁵⁵⁸ Il *cucullus* potrebbe essere stato ispirato da Mart. X, 76 *Pullo Mevius alget in cucullo*, V, 14 *Illinc cucullo prospicit caput*, nonché Giovenale *Sat.* I, 3, II, 6 e III, 8. Nell'opera stessa pontaniana ricorre ancora in *Hend.* I, 22 e I, 29, 11.

¹⁵⁵⁹ Si noti anche l'omoteleuto e l'alternanza bisillabo - trisillabo di entrambe le enumerazioni.

Ancora un carme dedicato a Marino Tomacelli è *Hend. II, 1*, a cui pertanto dedica anche il secondo libro: Pontano suggerisce a Tomacelli di evitare le terme e l'amore in favore del vino (*thermae nam iuvenes decent, tabernae / Lenaeae invalidos senes*, vv. 27-28) e la poesia, rappresentata non dagli scherzosi e garruli endecasillabi ma dalle «ceneri di Catullo», offre solo una canzone da accompagnare ai calici:

Amabo, puer, hos minutiores
irroro calices. Marine, sume:
[...]
Hae sunt deliciae, haec senum voluptas
(Pontano, *Hend. II, 1*, vv. 32-33; 38)

I vv. 32-33 sembrano parafrasare Cat. 27, 1-2: *Minister vetuli puer Falerni, / inger mi calices amariores*, e ricordano formalmente 32, 1-3: *Amabo, mea dulcis Ipsitilla, / meae deliciae, mei lepores, / iube ad te veniam meridiatum* nella scelta dell'*incipit*, *amabo* seguito dal vocativo, e nell'imperativo *sume* come *iube*. Mentre il v. 38 potrebbe riprendere Virg. *ecl. II, 65* (*trahit sua quemque voluptas*¹⁵⁶⁰), però se c'è la *voluptas* virgiliana, ci sono anche le *deliciae* catulliane. L'intreccio dell'intertestualità non può mai venir meno in Pontano.

I vv. 28-31 richiamano concettualmente l'immagine raccontata in Cat. 67, 20-22 (*non illam vir prior attigerit, / languidior tenera cui pendens sicula beta. / Numquam se mediam sustulit ad tunicam*):

[...] Is ipse es
arens, frigidulus, minutulusque,
cui pendet cucumis rigentque venae, 30
quae bacchum sitiant madentiolem.

Laddove la resa pontaniana dell'impotenza del marito incapace di deflorare la vergine sposa sostituisce ai comparativi catulliani i due diminutivi *frigidulus* e *minutulus*, in omoteleuto e assonanti, riprendendo il comparativo solo in clausola *madentiolem*.

Ma il carme è intessuto di richiami catulliani, che individuerò dopo aver riportato tutto il testo:

¹⁵⁶⁰ Cfr. Dennis, *Intr.* Xxii.

Et fontis calidos amant Camenae
 et Musae calidis aquis lavantur
 et Musae placidos colunt recessus
 et dulcis numeros amant Camenae
 et Musae choreis, choris Camenae 5
 traducunt rapidos per antra soles;
 et soles rapidi tepent per antra,
 dum Musae placidas agunt choreas,
 dum mollis agitant choros Camenae.
 Nobis tristitiae gravesque curae 10
 mulcendae numeris, Marine, et inter
 ludendum cyathos. Bene ominemur:
 pax est Italiae futura, pacem
 et vina et choreae et Venus sequuntur,
 hac et balnea lege sunt colenda. 15
 Assitis, Charites, seni iocanti,
 assis, Syrmio, o insularum ocelle,
 assitis, cineres Catulliani,
 cantu dum senium levo molestum.
 Ne tu, ne calidas, Marine, thermas 20
 intres cum tenera senex puella:
 nil habet socium senex puellae¹⁵⁶¹,
 a sene omnimodis puella differt.
 Pro thermis paterae et merum, lagena
 assit pro tenera tibi puella, 25
 assit Melphiaci cadus Liaei:
 thermae nam iuvenes decent, tabernae
 Leneae invalidos senes. Is ipse es
 arens, frigidulus minutulusque,
 cui pendet cucumis rigentque venae, 30
 quae Bacchum sitiunt madentiosem.
 Amabo, puer, hos minutiores

¹⁵⁶¹ Si noti la ripetizione formulare in clausola ripresa nel v. 25 con la *iunctura* allitterante *tenera tibi puella*, ripresa anche nel v. 23 *puella differt*, oltre alla ripetizione in *incipit* di *astet* nei vv. 25-26.

irrorā calices. Marine, sūme;
 nam quotquot calices tibi propinas,
 tot divos tibi feceris propinquos, 35
 et quotquot cyathos tibi litabis,
 tot aras statuas diis benignis.
 Hae sunt deliciae, haec senum voluptas.

Senza dubbio riconosciamo le ripetizioni formulari di Catullo, ma ci sembra che il gioco fonico e lessicale istituito da Pontano sia volto a riprodurre una sorta di ritornello musicale, come se fosse uno stornello: infatti il v. 2 viene ripreso in particolare dal 4 con la *variatio* lessicale *fontis / dulcis*, entrambi bisillabi e in omoteleuto: nel contempo il secondo verso e il terzo presentano lo stesso *incipit et Musae* ma riprendono lessicalmente il primo con la ripetizione in poliptoto nella stessa sede metrica di *calidis*, così come il *placidus* del v. 3 richiama per assonanza e consonanza *calidos* del v. 1. Il v. 5 poi offre un chiasmo estremamente originale perché pone in *incipit* e in *excipit* i due appellativi delle Muse, *Musae ... Camenae* e in posizione centrale il poliptoto *choreis, choris*. E così via per tutto il componimento. L'idea delle continue riprese lessicale così da creare un intreccio sviluppano l'argomentazione a suon di danza e di musica.

I vv. 16-19 riecheggiano i catulliani c. 31, 1-2 *Paene insularum, Sirmio, insularumque / ocelle*, e 101 con l'espressione *cineres Catulliani* enfatizzata dalla *geminatio* in posizione incipitaria del verso successivo *cantu*. In essi sembra proprio che Pontano voglia richiamare espressamente il poeta latino per ribadire l'eredità.

Hend. I, 8 è rivolto a Deianira; forse la scelta dello pseudonimo risiede nel mito e ricorda la moglie di Ercole¹⁵⁶², che lo uccise con un manto avvelenato, ma non ci sono allusioni nel carne che inducano a presupporre una natura traditrice e malvagia nella donna in questione:

Cur, o Deianira, cur moraris
 auroram cupidis referre terris?
 Cur non lumina poetulosque ocellos
 in lucem exeris, ac diem reducis?
 Pellit sol radiis suis tenebras, 5
 et lucem pariter diemque reddit;
 tu lucem referens tuis ocellis

¹⁵⁶² Scelta che Pontano ha già operato per *Hend. I, 4* a proposito di Ermione.

pellas tristitiam et gravis dolores,
 et curas abigas benigna amantum
 et quod sol radiis, id ipsa ocellis 10
 praesta, Deianira, amantibusque
 et lucem pariter diemque redde.

Il componimento ribadisce il tema della luce, quindi come l'amata Stella, anche Deianira ha una bellezza che porta luce, attraverso gli occhi. Per ottenere questo scopo Pontano si serve degli stilemi catulliani da lui preferiti: la ripetizione, in questo caso soprattutto l'anafora di *cur*, 1, 3, della formula *et lucem*, 6-7 in *incipit* di cui varia il monosillabo *et / tu*, e riprende la congiunzione nei v. 9-10 e la stessa *iunctura* in clausola di carme *et lucem pariter diemque redde*, creando una sorta di struttura in climax, poiché riprende il v. 4 (*in lucem exeris ac diem reducis?*), e il v. 6 (*et lucem pariter diemque reddit*), trasformandolo in un'esortazione a Deianira, affinché riporti la luce con la sua presenza.

Ancora Pontano insiste nel porre in particolare rilievo le clausole con l'enclitica *-que*: *poetulosque ocellos*, 3, *diemque reddit*, 6, *amantibusque*, 11 e *diemque redde*, 12, con la funzione che ho illustrato nei precedenti carmi.

Hend. I, 9 è rivolto a Pietro Compatre, ma in realtà il carme svolge un'argomentazione che sembra rivolta non solo all'amico ma anche al poeta stesso: l'endecasillabo è strutturato in due parti perfettamente simmetriche per le riprese lessicali formulari. Nella prima parte, 1-13, Pontano rivolge una domanda iniziale a Compatre, 1-8, a cui risponde nei versi successivi, 9-13. Il tema è sempre quello su cui ruota tutta l'opera della vecchiaia di Pontano e dei suoi amici per cui è meglio che si ritirino dai giochi amorosi di Baia, però in questo endecasillabo la condizione è vista sotto un altro sguardo: nei vv. 1-13 Pontano afferma che le *puellae fugiunt e recusant* gli amplessi dell'amico perché vecchio, fino a temerlo *quem ... timent*. Sicché neppure la poesia potrà consolare l'uomo rifiutato, *nec carminibus suis Apollo, nec blandis redimet iocis Thalia*, 5-6.

Il carme risulta molto interessante per l'adozione di stilemi e lessico catulliano in una riformulazione tutta personale del poeta: l'*incipit* del carme è scandito dalla *geminatio* della sillaba *ca-*, 1-2: *cani ... capilli / ... capite* e dalla sillaba *fe-* al v. 4: *femori femur* in poliptoto in posizione centrale di verso, coronata dai verbi *iunxisse* e *recusant* così da creare un chiasmo morfologico:

Quod cani tibi, Compater, capilli,
 et toto capite albicant pruinae,

amplexus fugiunt tuos puellae,
iunxisse et femori femur recusant
(quod nec carminibus suis Apollo, 5
nec blandis redimet iocis Thalia).
(Pontano, *Hend.* I, 9, 1-6)

L'interrogativa rivolta a *Compater miselle*, con un diminutivo tutto catulliano, si declina con l'anafora in poliptoto del pronome o aggettivo interrogativo, secondo il miglior uso del poeta latino, il tutto per marcare la tristezza della vita che resta a chi si lamenta della sua condizione:

Quaenam, quae tibi, Compater miselle,
quae vita, aut quis erit modus querenti?

Il pronome dimostrativo, *hic*, marca chi le donne evitano e temono perché vecchio, concetto enfaticizzato dalla ripetizione formulare dei v. 11-12 con funzione iperbolica per dimostrare che ovunque e in qualsiasi momento l'amore e gli imenei sono estranei all'uomo vecchio:

Hic est, quem tenerae timent puellae,
quem cultae fugiunt nurusque, amorque 10
omnis —undique et undecunque et usque,
usque et undique et undecunque et usque—
omnis horret amor, venusque hymenque.
(Pontano, *Hend.* I, 9, 9-13)

Tutta pontaniana la clausola *amor, venusque hymenque* variazione della *Veneres Cupidinesque* di Catullo, dove il poeta arricchisce la connotazione erotica della *iunctura* catulliana con una sfumatura di amore coniugale, così viva nella sua poesia.

Il *sed* introduce la seconda parte che pertanto vuole essere oppositiva rispetto alla precedente, laddove Pontano esorta il Compater a non temere la veloce vecchiaia, ma di preoccuparsi di allontanare le *tristes curas*, poiché se la poesia non potrà allontanarle, sarà consegnato un dono a chi chiede, ossia *vel te ut lacteolae petant puellae*¹⁵⁶³:

Sed nil sit tibi, Compater, molesti,

¹⁵⁶³ Evidenzio la sapiente ripetizione in poliptoto del verbo *peto*, *petenti* e *petant*, 19-20, che marca la reciprocità del amante che seppur vecchio cerca l'amore e le giovani fanciulle che alla fine, quasi insperatamente, cercano proprio lui.

nec canos, celerem aut time senectam, 15
 sed tristis animo repelle curas:
 quod nec carminibus suis Apollo,
 nec blandis numeris dabit Thalia,
 id numus dabit aureus petenti,
 vel te ut lacteolae petant puellae. 20
 (Pontano, *Hend.* I, 9, 14-20)

Il v. 15 (*nil sit tibi, Compatre, molesti*) riporta c. 51, 13 di Catullo (*Otium, Catulle, tibi molestum est*), versi in cui il poeta latino lamenta il tormento d'amore e il v. 16 al c. 2, 10 (*et tristis animi levare curas!*), dove Catullo vorrebbe poter alleviare le sue sofferenze d'amore, giocando con il *passer* come fa Lesbia, e pare che Pontano abbia scelto questi due passi per marcare la comune sofferenza amorosa, che però acquisisce nel poeta umbro una sfumatura più malinconica poiché legata alla vecchiaia, condizione a cui era completamente estraneo il giovane modello. Per cui intendiamo che completamente diverse sono le *curae* che affliggono i due artisti.

Quae tum, quae tibi, Compater beate,
 quae vita, aut quis erit modus iocanti?
 Hic est, quem roseae volunt puellae,
 quem cultae cupiunt nurus, amorque
 omnis —undique et undecunque et usque, 25
 usque et undique et undecunque et usque—
 omnis ambit amor, venusque hymenque.
 Felix canities, senecta felix,
 cui canae nitet aureus capillus,
 cui flavae riget aureus Priapus ! 30
 (Pontano, *Hend.* I, 9, 21-30)

Ecco che allora *Compatre* da *miselle* diventa *beate*, ricordando il v. 15 del catulliano c. 23 *quare non tibi sit bene ac beate?* Ma la trasformazione attuata da Pontano è completa poiché l'interrogativa formulare, ripresa dei vv. 7-8, non chiede più *quid erit modus querenti*, ma il *modus iocanti*, dato che le *rosae puellae*¹⁵⁶⁴ ora lo vogliono e *cupiunt nurus, amorque*. E se il parallelismo

¹⁵⁶⁴ Di particolare pregio mi sembrano le due *iuncturae* per marcare la giovane età delle donne che il vecchio desidera, *tenerae puellae*, 9, *lacteolae puellae*, 20, e *rosae puellae*, 23, così da enfatizzare e giustificare maggiormente il grande desiderio di ogni uomo e la sofferenza che nasce dall'esserne privati.

dei vv. 11-13 esprimeva l'*horror* della vecchiaia (*omnis horret amor, venusque hymenque*), ora invece gli gira intorno (*omnis ambit amor, venusque hymenque*).

Il carme si conclude con un enfatico chiasmo che proclama la soluzione alle *curae* di Compatre come del poeta *felix canities, senecta felix*, la cui soluzione viene espressa dalla simmetria in clausola dei vv. 29-30, espressa tramite l'anafora di *cui*, dall'isosillabismo dei due aggettivi *canae / flavae* e dei due verbi *nitent / rigent* e dall'*aureus capillus* e dal più erotico *aureus Priapus*, che rimanda all'auspicio dell'uomo vecchio di poter manifestare la sua potenza sessuale nell'amplesso amoroso.

Pontano attraverso le iperboliche immagini declinate per mezzo di ripetizioni formulari ha rappresentato in climax un rovesciamento della *miseria* della vecchiaia, trasformandola in *felicitas*, nel senso che essa può ancora offrire all'uomo qualche frutto.

Non possiamo escludere, inoltre, che questa simmetria strutturale sia espressione di una volontà da parte del poeta di riprendere la musicalità di uno stornello, come potrebbero dimostrare le ripetizioni lessicali, con le loro variazioni e il ritornello dei vv. 10-13 e 24-27, come abbiamo evidenziato per *Hend. I, 2*.

Hend. I, 10 è dedicata a Franceschello Marchese, che editò una delle prime edizioni di Orazio, sicché l'endecasillabo si rifa in particolare all'ode II, 7, che celebra il ritorno di un'amico di Orazio, Pompeo Varo, 27-28 (*recepto / dulce mihi furere est amico*¹⁵⁶⁵): questo carme è un primo esempio della tendenza che adotta il poeta nel creare particolari riferimenti intertestuali ai poeti latini laddove vuole richiamare o una privilegiata conoscenza o una particolare situazione biografica dei destinatari dei suoi carmi.

Ciononostante Pontano non si dimentica mai di emulare Catullo, che riconosciamo in particolare nell'anafora di *tot* nei vv. 25-28, fino a creare una clausola che costituisce il potenziamento dello stilema catulliano (*totque totque totque*) seguita dall'isosillabismo e omoteleuto delle clausole dei vv. 26-27 (*iuverint bibentem / laverint madentem*):

Me tot pocula totque totque totque,
tot me pocula iuverint bibentem,
tot carchesia laverint madentem,
quotquot di simul et deae biberunt
(Pontano, *Hend. I, 10, 25-28*)

¹⁵⁶⁵ Cfr. Dennis, *op. cit.* pag. 203.

Così come i vv. 5-8 sono un netto richiamo a Catullo c. 13, 5 *et vino et sale et omnibus cachinnis*, mentre l'esclamazione evoca le tante esclamazioni catulliane con la particella *o*, come in c. 9, 5 *o mihi nuntii beati!* e 10 (*O quantum est hominum beatiorum...*)¹⁵⁶⁶:

Antiquum video et bonum sodalem
et caram teneo manum fruorque 5
gratis colloquiis, fruor cachinnis
et laetis salibus facetiisque:
o vere niveum diemque faustum!
(Pontano, *Hend.* I, 10, 4-8)

Come per *Hend.* I, 10 anche ***Hend.* I, 11** crea l'intertestualità con il poeta classico più amato e studiato dall'amico a cui dedica gli endecasillabi, Jacopo Sannazzaro, chiamato con lo pseudonimo *Actius Sincerus*. Tutto il carne pullula di riferimenti a Virgilio, ma non mancano anche in questo caso stilemi o riprese lessicali da Catullo come l'anafora iniziale di *quid* e l'interrogativa in cui Pontano inserisce allusioni virgiliane, sicché l'eco delle *Bucoliche*¹⁵⁶⁷ si intreccia nello stesso tempo all'intertestualità catulliana:

Quid cantus Siculae iuvant avenae?
Quid cantor Meliseus aut amanti
prosunt Partheniae tibi myricae?
Aut quid capreoli decemve mala,
albo capreoli liti colore, 5
aureo mala tibi, quid o quid, Acti,
prosunt ? aut gemitus tibi columbae?
aut quid sibila murmurantis austri?
(Pontano, *Hend.* I, 11, 1-8)

Notiamo inoltre la figura etimologica nonché il poliptoto *cantus / cantor*; l'anafora nella stessa posizione metrica di *capreoli*; il *gemitus tener columbae* che richiama gli scenari infuocati dei talami pontaniani in cui si consumano le notti degli amanti dei suoi carmi.

¹⁵⁶⁶ Si può anche riconoscere nell'espressione pontaniana e.g. il c. 26, 5 *o ventum horribilem atque pestilentem!* così come il 43,8 *o saeclum insapiens et infacetum!* per l'accostamento dei due aggettivi al sostantivo, che sarebbe stata modificata dal Pontano attraverso il chiasmo e l'enclitica *-que*.

¹⁵⁶⁷ Cfr. Virg. *ecl.* IV, 1-3: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus. / Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae; / si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

Ritorna la legge di Baia (*Baianae hoc statuunt lavationes*, 20) con i suoi *lusus*, i *basia morsiunculasque* e i *mutuos amplexus* di cui la reciprocità è enfatizzata dall'*enjambement*, i suoi *seni duella*, le *rixas iuvenum et puellularum*; appunto ritornano i diminutivi per caratterizzare gli atti amorosi, le *lacrimulas*¹⁵⁶⁹, la *lingulam*¹⁵⁷⁰ e il *basiolum*.

E infine ritornano le *delicias* e i *lepores* di catulliana memoria, marcati dal polisindeto:

Has et delicias et hos lepores
(Pontano *Hend.* I, 11, 38)

Pontano conclude l'endecasillabo enfatizzando la beatitudine creata dai bagni attraverso un'allitterazione, una *geminatio* e una figura etimologica, un diminutivo, tutti stilemi fusi in sole tre parole:

meme balneolae beent beatae
(Pontano *Hend.* I, 11, 43)

Pontano dedica ***Hend.* I, 13** alla moglie Arianna: il lungo carme è modellato sugli epitalami di Catullo 61 e 62, «some of the strength of Pontano's poem comes from the fact that he is celebrating his very old marriage in the language of Catullus used for very new ones»¹⁵⁷¹. Inoltre adotta gli stilemi ricorrenti negli altri carmi quali diminuzione, ripetizione, figure etimologiche e clausole plurisillabiche con l'enclitica *-que*. Nei vv. 1-10 Pontano si rivolge alla moglie, *deliciae senis mariti*, evocando il sostantivo catulliano che è la massima espressione del sentimento amoroso dell'amante e servendosi della stessa formula invocativa del c. 2, 1 (*Passer, deliciae meae puellae*):

Uxor, deliciae senis mariti,
et casti thalami fides amorque,
per te vel viridis mihi senecta est,
quem curae fugiunt senem seniles,
qui seram supero senex senectam 5
et canus iuvenum cano furores;

¹⁵⁶⁹ Il modello di questo diminutivo è ancora Catullo, c. 66, 16: *frustrantur falsis gaudia lacrimulis*. Troviamo occorrenze di questo sostantivo diminuito nella letteratura latina in Terenzio *Eun.* atto 1, scena 1; in epoca umanistica precedente a Pontano in Petrarca, *Ep. Fam.* V, 8.

¹⁵⁷⁰ Il diminutivo ricorre sia in Ovidio, *Ars am.* I, 515 e III, 444, sia in Marziale XIV, 120 e II, 29.

¹⁵⁷¹ Dennis, *op.cit.* pag. xviii.

sed tanquam redeat calor iuventae
 et sis cura recens amorque primus
 et primus furor impetusque saevus,
 antiquas volo suscitare flammis. 10
 (*Hend.* I, 13, 1-10)

Il poeta marca lo stato senile in cui si ritrova che viene sostituito dai *iuvenum furores* che la fedele moglie gli risveglia attraverso la figura etimologica, l'allitterazione e la *geminatio* di vv. 4-5 *senem seniles, / qui seram supero senex senectam*; il v. 6 presenta il gioco paranomastico *canus cano* così da porre in enfasi che il suo canto d'amore è di un uomo anziano; i vv. 8-10 presentano un chiasmo in *excipit* e *incipit* del verso successivo così da mettere in risalto il primo amore e il primo furore dell'innamoramento, a cui seguono in iperbato epico le *antiquas flammis* che il poeta vuol far rivivere. In questa prima parte le clausole plurisillabiche con l'enclitica *-que* al v. 2: *fides amorque*, 8: *amorque primus* e 9: *impetusque saevus* marcano l'attenzione sulle parole chiave del testo: la fedeltà di un amore che continua ad essere impetuoso come nel primo stadio dell'innamoramento.

I vv. 11-26 riprendono il tema della verginità, rappresentata dal fiore, del c. 62, 39-47¹⁵⁷²:

Qualis floridulo nitens in horto
 nondum puniceas comas recludit,
 et iam puniceas comas recludit,
 ac rarum decus explicare quaerit
 quae laeto rosa ramulo refulget; 15
 talis purpureis genis et ore,
 ut quae non tenerum capit maritum,
 sed iam iam tenerum cupit maritum,
 cui prima oscula dedicet suumque

¹⁵⁷² Ho evidenziato il *topos* del fiore / rosa già in *Prth.* I, 4 e I, 25 e in *Hend.* I, 1, cosa che fa intendere quanto fosse caro a Pontano. Cfr. il modello in Catullo c. 62, 39-47:

*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
 ignotus pecori, nullo convolsus aratro,
 quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber;
 multi illum pueri, multae optavere puellae:
 idem cum tenui carptus defloruit ungui,
 nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
 sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
 cum castum amisit polluto corpore florem,
 nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.*

florem virginei dicet pudoris 20
 suspirans viduo puella lecto,
 fulgebas mihi primulosque amores
 spirabas oculis sinuque blando
 afflabas Arabum suos odores,
 fundebas Charitum suos honores 25
 et laetum Gnidiae deae nitorem¹⁵⁷³.
 (*Hend.* I, 13, 11-26)

Pontano riporta la stessa immagine del fiore nel giardino preferendo il sostantivo diminuito *floridulus* che richiama il v. 186 del c. 61 di Catullo (*iam licet venias, marite: / uxor in thalamo tibi est, / ore floridulo nitens*): come Catullo anche Pontano attribuisce il diminutivo a un sostantivo, il poeta latino ad *ore*, quindi al volto verginale, mentre il poeta umbro al giardino stesso ricco di fiori, in una sorta di enallage retorica anziché attribuirlo a *qualis*. Con questo espediente Pontano lascia in sospeso il riferimento al fiore stesso che specifica con *rosa* al v. 15 e che accompagna con un altro diminutivo sempre riferito al luogo dove il fiore si trova *laeto ramulo*¹⁵⁷⁴. In questo modo il poeta specifica ciò che Catullo aveva lasciato generico scegliendo come fiore rappresentativo di sua moglie quello sacro a Venere, la rosa appunto. Il parallelismo catulliano *multi illum pueri, multae optavere puellae* e *nulli illum pueri, nullae optavere puellae* è reso da Pontano dal punto di vista formale nei vv. 12-12 *puniceas comas recludit / ... puniceas comas recludit* con il poliptoto di *recludo* e dal punto di vista anche contenutistico nei vv. 17-18 *non tenerum cupit maritum / ... iam tenerum cupit maritum*: la variazione di Pontano si esplica nella prospettiva coniugale del devoto marito.

La clausola plurisillabica con l'enclitica *-que* del v. 22 *primulosque amores* riprende invertendo i termini quella del v. 8 e diminuendo l'aggettivo, è seguita dalla successiva clausola *sinuque blando* inoltre è enfatizzata dall'omoteleuto in *incipit* dei verbi *fulgebas / spirabas / afflabas / fundebas* dei vv. 22-25¹⁵⁷⁵. Tutti stilemi che enfatizzano il profumo seduttivo di Arianna come quello della rosa.

¹⁵⁷³ In questo carme sembra maggiormente eclatante la tendenza pontaniana di concludere il verso con parole in omoteleuto, tanto da creare una vera e propria rima, sullo stile della poesia vernacolare: *-it; -itum; -ores*. Un'influenza quella della poesia in volgare che emerge ripetutamente nell'opera di Pontano, tanto da creare una sorta di ritornello. Per i ritornelli che sembrano evocare stornelli popolari cfr. *Hend.* I, 2 e I, 9.

¹⁵⁷⁴ Catullo, c. 62, 21-22 *floridis velut enitens / myrtus Asia ramulis*.

¹⁵⁷⁵ Ho riscontrato lo stesso procedimento nei vv. 37-38 *spirabas Cyprios tuosque odores / stillabas Syrium et tuum liquorem*.

L'espressione *viduo lecto*¹⁵⁷⁶ del v. 21 sembra riprendere quella catulliana del c. 6, 6 *non viduas iacere noctes*, ma ci sembra che implicitamente possa richiamare anche la *vidua vitis* del c. 62, 49, per il concetto di vedovanza implicito nella condizione della donna privata del proprio amante.

La descrizione della bellezza di Arianna viene marcata dai diminutivi *fulgidulo ore* che sembra evocare l'*ore floridulo* del c. 61, 186, e *splendidulos ocellos* del v. 35.

I vv. 40-44, oltre ad ampliare il concetto espresso nel c. 62 laddove Catullo evocava l'aria, il sole e la pioggia che irrorano il fiore, richiamano anche l'immagine mitica del sorgere dell'aurora del c. 64, 271 ss (*Aurora exoriente vagi sub limina Solis, / quae tarde primum clementi flamine pulsae / procedunt leviterque sonant plangore cachinni, / post vento crescente magis magis increbescunt, / purpureaque procul nantes ab luce refulgent*):

Qualis de croceo toro resurgens
mane Aurora nigras repellit umbras,
cum lucem simul et diem reportans
irrorat teneros benigna flores
et spargit varios humi colores:
(*Hend. I, 13, 40-44*)

I versi successivi presentano una similitudine che associa un idillio naturale, tutto di impronta bucolica, a quello umano: all'accumulo verbale del v. 45, che marca l'azione, segue l'enumerazione nominale, sicché in prima istanza si percepisce il suono e poi ciò che lo produce (i prati, le fonti, i boschi e i rami). Le due clausole dei vv. 45-46 sono estremamente significative: *canuntque concinuntque*, allitteranti e consonantiche e con figura etimologica (*concino* < *cum* + *cano*), e *silvaeque ramulique*, dove l'anafora di *-que* e il polisillabismo rallentano il ritmo e sembrano riprodurre lo sguardo del poeta indugiante nell'osservazione dei luoghi, così che la rappresentazione mitica del sorgere dell'aurora si fonde con l'erotismo che trasuda dai talami:

rident prata canuntque concinuntque 45
et frondes silvaeque ramulique;
talis de thalamo vocata quando
ad mollis thyasos venis canisque,
pellis tristitias, metus, dolores,

¹⁵⁷⁶ La *iunctura* è già in Ovidio *Heroides*, I, *Penelope Ulixi*, v. 81.

rixas, murmura, turbidos tumultus, 50
 irrorans animis quietem, amores,
 ludos, laetitias, iocos, lepores,
 lusus, gaudia, candidamque pacem,
 et spargis veneres cupidinesque:
 rident omnia et aerem serenas 55
 et qui te iuvenis videt senexque
 et quae femina seu videt puella
 optatum cupiunt tibi maritum,
 felices tibi nuptias precantur.
 (Pontano, *Hend.* I, 13, 45-59)

In questi versi torna il conosciuto lessico neoterico, declinato attraverso un'enumerazione che coinvolge ben cinque versi, e l'espressione *veneres cupidinesque*, sicché la rappresentazione segue l'uso pontaniano riscontrato nei precedenti endecasillabi. I vv. 56-59 presentano una variazione dei citati versi del c. 62 così come dei pontaniani vv. 17-18: Pontano realizza il parallelismo tra *iuvenis / senex* e *foemina / puella* al fine di enfatizzare il desiderio per il marito, marcato dai due verbi semanticamente affini *opto* e *cupio*.

L'ultima parte del carme offre la rappresentazione della fiamma d'amore, prima espressa attraverso il diminutivo *igniculus* e poi crescente in climax attraverso anafore e parallelismi formulari che variano in modo tutto pontaniano la fenomenologia d'amore raffigurata nel c. 51 di Catullo:

Tunc, ut de tenui solet favilla
 crescens igniculus focum repente
 flammis corripere, aridisque lignis
 quodcunque adicies edit voratque,
 sic me de tenui levis favilla
 conceptus calor et nigris ocellis 65
 imas corripuit vorans medullas:
urebat roseus per ora fulgor,
urebat niveus per ora candor,
urebat coma, myrreus capillus,
urebat tumidis latens papillis; 70

mox cursans Amor huc et huc et illuc
 et per guttura, per genas, manusque,
 et per collaque lucidamque frontem,
 et per pectora candidosque dentis,
 ut iam non Amor is, sed ignis esset, 75
 qui seram quoque calfacit senectam.
 (Pontano *Hend.* I, 13, 60-76)

La scelta di Pontano di porre in *incipit* e in anafora il verbo *uro* e di ripetere la preposizione *per* potenzia il climax enumerativo il quale si declina rappresentando la fiamma d'amore che attraversa ogni minima parte del corpo del marito innamorato, determinata dalle bellezze dell'amata che vengono declinate nella seconda parte dell'emistichio di ogni verso. In questo modo la sapiente costruzione separa i due emistichi dei versi esaltando sia la causa che l'effetto dell'innamoramento. Si noti come i quattro versi (67-70) sembrano declinarsi in coppia: il parallelismo perfetto tra i vv. 67-68 (*urebat roseus per ora fulgor, / urebat niveus per ora candor*) prodotto dall'anafora di *urebat* e di *per ora* e dall'isosillabismo e dall'omoteleuto dei due aggettivi in *-eus* (*roseus / niveus*) e dei due sostantivi in clausola (*fulgor / candor*) amplifica la bellezza del volto della donna; i vv. 69-70, invece, sono dominati dall'allitterazione e dall'omoteleuto di aggettivo e sostantivo, che intreccia i termini tra loro isolando in clausola *capillus* e *papillis*: sicché il poeta trasmette al lettore l'impressione che i due termini siano entrambi diminutivi per la loro somiglianza fonetica, al fine di potenziare la tenerezza dei profumati capelli e del seducente seno.

Il v. 71 (*huc, et huc, et illuc*) attraverso l'anafora evoca il c. 3, 9 di Catullo (*modo huc modo illuc*) anticipando l'azione dei versi successivi: non mi sembra casuale l'intertestualità con il carne catulliano, poiché si ha l'impressione che l'amore, come il *passer*, saltelli attraverso le bellezze del corpo femminile, qui e là, declinate attraverso la ripetizione del sintagma *et per* e l'enumerazione delle parti su cui pare soffermarsi nel suo saltellio. In questi versi il polisindeto scandisce la velocità delle azioni, rallentata però dall'isosillabismo trisillabico di *guttura, collaque* (sostantivo reso trisillabico dall'enclitica *-que*), *pectora*, che rendono perfettamente parallelo il primo emistichio dei vv. 72-74: ritengo che in tale modo l'effetto prodotto sia di superba finezza stilistica, dato che pare rappresentare il desiderio incalzante dell'amore che quando giunge sulle parti del corpo trattiene il suo impeto indugiando su di esse. Pontano è capace di esprimere in questi versi un'originalissima *aemulatio*, perché attraverso le scelte stilistiche e lessicali riproduce il *circumsiliens* (v. 9) del passero di Catullo, trasformato in *cursans* (v. 71) per marcarne la foga.

Il poeta conclude a cornice il suo componimento riprendendo il concetto espresso nel v. 5: *seram senectam*, il fuoco d'amore scalda la sua tarda vecchiaia.

Hend. I, 15 sembra plasmato sul c. 85 di Catullo poiché sembra voler riprendere estendendolo il sentimento antitetico che nasce nel contesto amoroso: Catullo nell'*odi et amo* voleva rappresentare il conflitto interiore determinato dal comportamento di Lesbia, Pontano potenzia ampliando le sensazioni che lui prova in base al comportamento di Batilla per cui dalle lacrime nasce il piacere, mentre dal riso il dolore, sicché si crea un'antitesi interna secondo la quale l'afflizione nasce quando la donna è benigna mentre la letizia quando lei è severa:

Cum rides, mihi basium negasti,
cum ploras, mihi basium dedisti;
una in tristitia libens benigna es,
una in laetitia volens severa es.
Nata est de lacrimis mihi voluptas, 5
de risu dolor. O miselli amantes,
sperate simul omnia et timete!
(Hend. I, 15)

Il v. 5 sembra ripresa del c. 76, 1-2 di Catullo (*Siqua recordanti benefacta priora voluptas / est homini*), con la differenza che Catullo si ricorda del tempo felice e lo generalizza in una dimensione umana, mentre Pontano tratta del suo stato d'animo quando parla del piacere tratto dalla donna. La generalizzazione catulliana emerge negli ultimi due versi quando il poeta umbro chiama in causa i *miselli amantes* esortandoli a sperare e a temere nel contempo: l'antitesi iniziale viene ripresa ed estesa a tutti gli amanti. Infine si noti la sapiente costruzione del carne con l'inversione del concetto espresso: il primo verso esprime l'atto della donna di ridere, il secondo di piangere, a cui segue in parallelismo la reazione del poeta ossia la tristezza, per il riso, e la letizia, per il pianto. A questo punto il Pontano inverte i termini e dichiara che dalle lacrime nasce il suo piacere e dal riso il suo dolore. Il motivo di questa antitesi sembra risiedere nel topos della donna ritrosa di cui il riso può essere simbolo, mentre le lacrime possono simboleggiare la pietà o la dedizione amorosa, sentimenti dell'amata che determinano rispettivamente il dolore o la gaiezza dell'amante. Riconosco un'altra influenza catulliana nel v. 1 (*cum rides*) che sembra modellato sul *dulce ridentem* del c. 51, 5, così come il concetto di sofferenza che nasce dalla presenza della donna: *misero quod omnis / eripit sensus mihi* (c. 51, 5-6).

non sordent tibi regna, sordet aurum,
 non unus tibi coelitus videris? 30
 (Pontano *Hend.* I, 16, 14-30)

I vv. 14-16 rendono incalzante il ritmo riproducendo l'intreccio dei corpi grazie alla posizione di rilievo dei verbi: *recumbis* (in *excipit*) seguito in *incipit* da *iungis* nel v. 15 e *componis* nel v. 16, nonché dei sostantivi in poliptoto: *genis / genas* e *lateri / latus*. Nei vv. 27-29 viene ripreso lo stesso concetto di 11-13, così da creare un parallelismo formulare interno al componimento, inoltre riconosciamo l'attenzione riposta da Pontano nel delineare l'amplesso amoroso attraverso le espressioni del reciproco desiderio —*murmura, mutuos questus, suspiria, osculationes*— o attraverso le sensazioni fisiche (*imis ... a medullis / defluxit calor*, 21-22), fino alla spossatezza finale (*lassi languidulique fessulique*, 23), già ricorrente in *Hend.* I, 1, 23 (forse non è un caso che Pontano abbia deciso la stessa posizione metrica, dato che le *iuncturae* appaiono nel v. 23 dei due componimenti).

Nei vv. 23-26 emerge ancora il tema della fusione delle anime espresso in *incipit*: lo *spiritus* attraversa il cuore ed erra da un corpo all'altro: ho rilevato che per enfatizzare questo concetto Pontano gioca sulle ripetizioni tra un verso e l'altro di *tuus / tuo* in *incipit*, di *spiritus*, la *geminatio* tra *pectore* e *pererret*, quasi a voler marcare la corrispondenza dell'atto tra i due attori in gioco.

Et cum lacteolo sinu quiescens
 fessus languidulum capis soporem,
 carpis dulciculum, beate, somnum,
 non fallor, tibi, credo, dormienti
 occurrit Charitum nitens figura, 35
 occurrit Veneris decora imago:
 miraris faciem, genas, capillum,
 dentis, oscula, candidamque frontem,
 nigra et lumina, paetulos ocellos,
 colla et candida, vesculas papillas; 40
 at cum te placidus sopor reliquit,
 reliquit Charitum nitens figura,
 reliquit Veneris decora imago,
 sola et Drusula lectulo remansit,
 quas somnus Veneremque Gratiasque 45

ostendit tibi, quas quies sopora:
 nonne his Drusula par tibi videtur,
 unamque has tibi Drusulam referre?
 Dic, dux maxime, dic, beate amator,
 non credis simul et deas dolere, 50
 atque uni tibi et invidere divos?
 (Pontano *Hend.* I, 16, 31-51)

Quest'ultima parte è ricca di diminutivi: *lacteolus*, 31, *languidulum*, 32, *dulciculum*¹⁵⁷⁸, 33, *ocellos*, 39 *papillas*, 40, *lectulo*¹⁵⁷⁹, 44, con la funzione ricorrente nell'opera pontaniana di accrescere il livello di tenerezza e sensualità dell'atto amoroso; i vv. 37-40 presentano un'enumerazione dell'*imago* della donna amata, marcata dalle clausole con *iuncturae* aggettivali dei vv. 38: *candidamque frontem*, 39: *nigra et lumina, poetulos ocellos* e 40: *colla et candida, vesculas papillas* dove emerge il contrasto cromatico tra gli occhi neri e il candore della pelle. Originale la resa dell'enumerazione rispetto a quelle catulliane, e.g. c. 43, 1-4, nel primo emistichio il chiasmo tra sostantivo e aggettivo dei due versi *nigra et lumina ... / colla et candida*, con polisindeto, poi le due *iuncturae* aggettivo e sostantivo allitteranti tra loro e tra le coppie e omoteleutiche, *poetulos ocellos / vesculas papillas*. Notiamo la clausola *Veneremque Gratiasque* del v. 45 un'ulteriore variazione del *Veneres Cupidinesque* catulliano.

Ancora il c. 51 di Catullo ritorna nel v. 47 di Pontano, *par tibi videtur*, e 52 *uni tibi et invidere divos?*. È senza dubbio il carme più emulato da Pontano in questo endecasillabo proprio perché vuole enfatizzare la beatitudine di Alfonso di fronte a una donna di tale bellezza e valore, così che sembra che il poeta sia l'osservatore esterno, come Catullo nella scena rappresentata nel c. 51.

***Hend.* I, 21** è il carme della gelosia modellato su Catullo 8, 15-19, di cui richiama l'insistente anafora del pronome interrogativo e le parti seduttive del corpo femminile che il poeta si immagina che l'altro uomo possa toccare, succhiare, mordere e così via:

Quis haec, me miserum, labella suxit?
 Quis has, me miserum, genas momordit?

¹⁵⁷⁸ Il diminutivo dell'aggettivo ricorre in Cicerone, *Tusc. disp.* III, 35.

¹⁵⁷⁹ Cfr. Cat. c. 50, 15 *semimortua lectulo iacebant*, in cui il contesto è diverso poiché Catullo parla della stanchezza fisica dopo la fatica intellettuale, mentre Pontano si riferisce alla fatica dopo l'amplesso, però la rappresentazione è simile.

Quis collo, ah miserum, notas reliquit?
 Quis, ah, quis teneras sacer papillas
 tractavit digitis manuque pressit? 5
 Quis candentia gutture ex eburno
 accepit spolia ore, dente, labris?
 Quis felix animam, beatus hudo
 quis de pectore rettulit salivam?
 Quis o caetera? Sed quis, ah quis, eh, 10
 (meme iam miserum iuvat perire!),
 quis stricto pugione pectus haurit?
 Hic, hic est dolor ense finiendus!
 (*Hend. I, 21, 1-13*)

E Catullo c. 8, 15-19:

scelestas, vae te, quae tibi manet vita?
 quis nunc te adibit? cui videberis bella?
 quem nunc amabis? cuius esse diceris?
 quem basiabis? cui labella mordebis?
 at tu, Catulle, destinatus obdura.

Rispetto al poeta latino Pontano si sofferma maggiormente ad elencare tutte le parti del corpo che possono essere attrattive per il rivale : *labella, genas, collo, teneras papillas* (l'unica parte del corpo in *iunctura* con un aggettivo), *gutturae ex eburno, pectore, o caetera*, quest'ultimo rimanda in modo quasi ironico a tutto quello che può aver tralasciato di enumerare. Il carme si conclude esplicitando la condizione di miseria enunciata nel primo e secondo verso, *me miserum*, per cui non resta al poeta che morire, affermazione che pone tra parentesi, 11, e la sua morte deve essere procurata dalla spada, 13.

Hend. I, 22, *Turtures alloquitur siscitans eas de amoris natura*, riprende i vv. 125-127 del c. 68 di Catullo (*nec tantum niveo gavisas est ulla columba / compar, quae multo dicitur improbius / oscula mordenti semper decerpere rostro quam quae praecipue multivola est mulier*), versi in cui il poeta latino paragona una donna impaziente di baci a una colomba che è conosciuta per la sua insaziabilità verso il fedele compagno. Pontano amplia il tema catulliano e si serve del valore simbolico attribuito alla colomba per riflettere sulla natura dell'amore e sulla condizione

dell'amante: lo stato di gelo e di fuoco che lo trasporta in un continuo tormento. Le colombe vengono citate da Pontano soprattutto perché *exemplum fidei iugalis unum* (8 e 23), verso che racchiude il valore profondo che il poeta attribuisce all'amore e la natura essenziale della sua poesia: il vero amore è quello coniugale seppure condito dell'erotismo della prima fase dell'innamoramento (come si è visto per l'endecasillabo dedicato alla moglie Arianna, *Hend. I, 13*):

Quae ramo geminae sedetis una
 atque una canitis, vagae volucres,
 una et gutture luditis canoro,
 cum vobis amor unus, una cura,
 unum sit studium et fidele amoris 5
 (nostri nam variant subinde amores),
 vos, blandae volucres, amoris instar,
 exemplum fidei iugalis unum,
 quae vis, obsecro, dicite, est amoris
 tam constans male dissidensque secum? 10
 Nam, si pascitur e calore et igni,
 cur, o cur miseri subinde amantes
 frigescunt simul et tremunt, geluque
 toto pectore sanguis obrigescit?
 Sin est frigida vis geluque ab ipso 15
 horrescit simul omnibus medullis,
 cur, o cur miseri subinde amantes
 uruntur tacito calore et igni,
 toto et pectore sanguis ustilatur?
 Quaen haec tam varians subinde vis, ut 20
 alternis calor imperet geluque?
 Vos o dicite, blandulae volucres,
 exemplum fidei atque amoris unum.

I versi 1-5 enfatizzano l'unicità dell'amore che rende le due colombe una cosa sola attraverso l'anafora/epifora di *una*, in poliptoto con *unum* al v. 5. L'antitesi dei pronomi personali *nostri / vos*, 7-8, marca il confronto istituito tra gli uccelli e gli uomini; l'antitesi *constans ... dissidens*, 10, anticipa l'antitesi su cui si declina il carne: da una parte il motivo per cui *amantes /*

frigescent ... tremunt, 13, dall'altra *uruntur tacito calore et igni*, 18. Le interrogative con l'anafora di *cur* segnano i passaggi argomentativi, fino all'ultimo rapporto esplicitato dall'ossimoro del v. 21 (*alternis calor imperet geluque*) per manifestare la coesistenza dei due stati d'animo. Le colombe vengono presentate nel v. 2 con la *iunctura vagae volucres*, al v. 7 *blandae volucres* che si trasforma nel diminutivo *blandulae volucres* nel v. 22, così che il tono affettivo viene accresciuto in climax, marcando la vicinanza della colomba con l'uomo, un'allusione alla loro tacita umanità. Pontano sembra rielaborare il tema catulliano del c. 68 associandolo al grande dilemma del poeta latino dominante il *liber* sul conflitto dell'animo di chi ama, senza tralasciare la fenomenologia dell'amore di cui trasudano i versi del c. 51.

Il carme 8 di Catullo ritorna in ***Hend. I, 23***, dedicato ai luminosissimi seni di Lucilla, nei vv. 14-15:

fulsisset roseus dies repente,
fulsissent mediam diem tenebrae.

Chiara eco dei vv. 3 e 8:

fulsere quondam candidi tibi soles,
[...]
fulsere vere candidi tibi soles.

Così come il v. 9 richiama il c. 5, 6 (*nox est perpetua una dormienda*):

Nox est conscia, quae repente luxit,

Per enfatizzare la sensualità e la bellezza di Lucilla, Pontano utilizza la ripetizione in *excipit* e *incipit* di *miror*, 1-2, i diminutivi *fasciolas papillulasque*, ripetuto in poliptoto nel v. 12, *fasciolis papillulisque*, l'anafora in poliptoto del verbo *video*, 4-6:

Cum mollis digitos acumque miror,
miror artifices manus opusque,
inter fasciolas papillulamque
obliquis oculis repente vidi ...
Quid vidi? Video, an videre credo? 5

Sed certe video: en videtis ipsi
 pulcro e pectore, gemmeis papillis
 Lucillae radium refulse solis.
 (*Hend. I, 23, 1-8*)

Il verso 5 pone in luce il tema centrale del componimento, ossia la visione della donna che crea stupore nell'amante, attraverso la ripetizione in poliptoto del verbo *video*.

Hend. I, 24 presenta diversi richiami al Catullo del c. 3, come se Pontano volesse riprodurre nei bagni di Baia il gioco del passero di Lesbia attraverso le riprese lessicali o le allusioni contenutistiche: ci sembra di particolare interesse un'ulteriore variazione pontaniana della clausola catulliana *Veneres Cupidinesque* di c. 3, 1, al v. 3 *Iocusque Amorque*, preceduto dall'anafora di *it* e di *Neera* in poliptoto:

Baianas petiit Neera thermas,
 Neeram sequitur Venus, Cupido
 it matri comes, it Iocusque Amorque,
 succedunt Charites, praeit Neera.
 Haec acris oculis iacit sagittas, 5
 incensas Venus excutit favillas,
 at suspiria suscitatur Cupido,
 cit curas teneras Iocus levisque
 et risus movet et serit lepores;
 torquet spicula, tendit acer arcum 10
 innitens Amor, hucque et huc et illuc
 spargit vulnera, fundit venenum,
 at blanda Charites canunt, levantque
 curas sollicitas linuntque plagas,
 miscent et lacrimis iocos. Neera 15
 ipsa inter Veneres Cupidinesque
 incedit dominans regitque euntis
 et legem statuit diis deabusque.
 (Pontano *Hend. I, 24, 1-18*)

Il verso 5 con le sue *acris sagittas* di Amore ricorda gli *acris morsus* del passero di Catullo del c. 2, 4, *et acris solet incitare morsus*, così come le *teneras curas* evocano le *tristis curas* del v. 10 di Catullo, *et tristis animi levare curas*. Mentre il gioco di Amore che sparge il suo veleno e le sue ferite sembra il gioco del *passer* del c. 2 e 3. La clausola *huc et huc et illuc* del v. 11 evoca il c. 3, 9 di Catullo, *sed circumsiliens modo huc modo illuc*.

La parte conclusiva sembra invece richiamare il c. 8, dato che si rivolge all'amico Pietro Summonte, che considera felice perché può godere dell'amore di Neera nelle terme di Baia: sicché Pontano attua un rovesciamento del canto di Catullo, da infelice diventa felice, poiché la trasposizione è attuata dal poeta all'amico e il contesto delle terme produce un ambiente di gioco erotico e seduttivo, velato della malinconia del poeta anziano, del tutto lontano dal tema del tradimento e della violazione della *fides* del giovane poeta latino. L'aggettivo *felix* evocativo del *miser* di Catullo nonché l'anafora in poliptoto del pronome relativo sono le spie lessicali più marcate del c. 8:

O felix (mihi crede) Petre, felix,
 cui formosa Neera, cui Cupido 20
 et Cypris favet et favent Amores,
 cui blandae Charites parant choreas
 et motus numeris modosque miscent!
 O felix iterum et quater beate
 Summonti: tibi lacteae puellae 25
 praetendunt teneros sinus, Neera
 praefert oscula, mordicat labella!
 (*Hend. I, 24, 19-27*)

Hend. I, 28 è dedicato a Stella, giovanissima donna che Pontano incontrò a Ferrara nel 1438 durante una missione diplomatica, mentre si soffermava sulle coste del fiume Po. Il poeta rileva che quando la fanciulla volge il suo sguardo al fiume esso brucia nelle fiamme, per questo la chiamò Stella, per i suoi occhi brillanti. L'ampia collezione pontaniana di carmi, l'*Eridanus* ovvero il Po, si incentra su Stella e sulla luminosità dei suoi occhi, mentre negli *Hendecasyllabi* appare solo in questo carme dove Pontano enfatizza che la sua brillantezza fa eclissare il sole, passaggio che richiama il c. 51 di Catullo, 9-11:

Lingua sed torpet tenuis sub artus

flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures ...

Cicerone, che allude a questo carne e alla Lesbia di Catullo, cita i suoi *flagrantia oculorum*¹⁵⁸⁰.

Anche questo carne sembra seguire il modello del c. 51 come si può riscontrare sotto diversi aspetti, lessicali e stilistici:

Dum furtim mihi connives ocello,
flectis mox aciem simulque rides,
post hinc et variat color per ora,
et suspiria lassa sentiuntur,
stillatim mihi corda deliquescunt 5
sudor tempora frigidus pererrat
et passim tremor ossibus vagatur,
ut sensus animum repente linqunt,
ut fiam miser et beatus una.
Sed iam plus solito nitescit aer, 10
iam lux candidior diem serenat:
cur ah, cur tenebrae repente nobis,
cur nox exoritur, nigrescit aura?
An sentis, miser, an, miselle, sentis?
Stella est ad speculam, refulsit in te: 15
solem lumina victa pertimescunt.
O claras medio die tenebras,
o lucem sine nube nigricantem!
(Hend. I, 28, 1-18)

Già il v. 2 *simulque rides* richiama il *dulce ridentem* di c. 51, 5: di seguito i vv. 3-9 descrivono le sensazioni fisiche che abbracciano il corpo del poeta, declinandole in ogni verso in modo enumerativo. La seconda parte si sviluppa marcando il tema della *lux candidior* emanata da Stella attraverso diversi stilemi catulliani: l'anafora di *cur* in *incipit*; il climax del v. 14 che accresce la condizione dell'animo dell'amante, *An sentis, miser, an miselle, sentis?*, attraverso un diminutivo

¹⁵⁸⁰ Cicerone, *Pro Caelio* 20, 49, citato da Dennis, cit., pag. xi.

che esprime l'affettuosa pietà del poeta verso se stesso, un climax amplificato dall'anafora della particella *an* e da un chiasmo estremamente originale, perché costituito di anafore, di *sentis* e di *miser / miselle*¹⁵⁸¹. L'antitesi del v. 11, *lux*, e del v. 13, *nox*, sembra evocare il c. 5, 5-6 *nobis cum semel occidit brevis lux / nox est perpetua una dormienda*: il contesto è diverso in quanto Catullo allude metaforicamente alla vita e alla morte, mentre Pontano alla luce e alla notte determinata dalla presenza o assenza di Stella, però il poeta umbro riprende l'antitesi catulliana evitando l'effetto marcato della vicinanza in *excipit* e in *incipit* dei due sostantivi (invece pone entrambi in *incipit* e nella stessa posizione metrica), poiché li allontana frapponendo un altro verso che introduce il successivo delucidando l'arrivo delle tenebre.

Pontano dedica due carmi degli *Hendecasyllabi* al poeta Michele Marullo, **Hend. I, 26, De Marulli amoribus**, e **I, 29, De Marulli munusculis**; in essi è palese l'imitazione del poeta latino che si volge in emulazione nell'originale resa degli stilemi a lui propri. Entrambi i componimenti rievocano il c. 45 di Catullo, poiché, come il suo modello, Pontano indugia nel rappresentare l'amore di Marullo e la sua donna, Settimilla, esplicita femminizzazione del catulliano *Septimille*, 13:

«Musae, quas adamat meus Marullus,
aut si quae redament meum Marullum,
Musae, dicite, nanque amare certum est».

«Nosti delitias puellularum,
Nosti, quae veneres cupidinesque 5
argutis iaculatur ex ocellis,
quae spirat casiamque cinnamumque,
ministrat pharetram facesque Amori,
pulcro pectore dia Septimilla:
haec illa est, quam adamat tuus Marullus, 10
quae contra redamat suum Marullum,
felix copula, mutui calores!

Pontano riprende il *topos* di Amore che scaglia le sue frecce contro gli indifesi amanti (8-9), mentre il poeta latino preferisce raffigurare l'amore dei due amanti sotto lo sguardo consenziente del dio enfaticizzato attraverso la ripetizione formulare: vv. 8-9 e 17-18 (*Hoc ut dixit, Amor sinistra*

¹⁵⁸¹ Possiamo notare che sia la presenza delle interrogative sia degli aggettivi *miser* e *miselle* creano un'allusione ai cc. 8 e 76 di Catullo, per questa intima riflessione da parte del poeta sulla propria sofferenza d'amore.

*ut ante / dextra sternuit approbationem*¹⁵⁸²): sicché mentre Pontano vuole marcare l'innamoramento di natura divina e pertanto casuale, Catullo passa alla situazione successiva quando il dio approva soddisfatto il suo operato, dopo che la freccia è già stata scagliata e ha raggiunto il segno.

Il poeta umbro insiste sulla reciprocità dell'amore nei vv. 1-2 *quas adamet / quae redament* e 10-11 *quam adamat / quae... redamat*, evocativo del v. 20 del c. 45 catulliano (*mutuis animis amant amantur*), che porta i due amanti ad essere una cosa sola, 21 *unam Septimius misellus Acmen*, e 23 *uno in Septimio fidelis Acme*: se però Catullo si ferma alla fusione in un unico corpo e anima di Settimio e Acme, tanto è vero che usa il verbo al plurale nella sua diatesi attiva e passiva, Pontano espande il concetto con il fine di lodare in prima istanza la poesia dell'amico, poi l'amore che Settimilla nutre per Marullo e che a sua volta egli nutre per lei. Il verbo al singolare dei vv. 10-11, così come l'alternanza singolare / plurale dei vv. 1-2, marca l'individualità del sentimento che si fa reciproco e permette il gioco anaforico dei due versi successivi, stilema assente nel c. 45, seppure sempre di natura catulliana. Infatti l'invocazione iniziale alle Muse in anafora, 1 e 3, esplicita l'amore reciproco tra il poeta e le sue dee ispiratrici attraverso la ripetizione dei verbi *adamet / redament* in poliptoto (stesso verbo espanso dal preverbio *re-* indicante il ritorno dell'amore, scelta pontaniana rispetto al verbo passivo preferito da Catullo) e dalla clausola in poliptoto *meus Marullus / ... meum Marullum*, sicché il poeta loda la poesia di Marullo, capace di sedurre le dee preposte alla creazione poetica. E ad esse si rivolge per conoscerne gli amori, precludendo così alla seconda parte del componimento, in cui svela il nome stesso della donna amata dall'amico per riprendere poi in conclusione al carme la formula precedentemente rivolta alle Muse, rivolgendola a Settimilla ed enfatizzando l'unione tra i due amanti con l'esclamazione finale *felix copula, mutui calores!*, che esplicitamente riprende l'aggettivo catulliano del v. 20, anche se *mutui* in Pontano sono le fiamme dell'amore e non gli animi. Ancora una volta Pontano preferisce insistere sulla valenza erotica dell'amore, su cui del resto anche Catullo stesso ama indugiare nel suo c. 45: 11-12 *et dulcis pueri ebrios ocellos / illo purpureo ore saviata* e 15-16 *multo mihi maior acriorque / ignis mollibus ardet in medullis*. Se Catullo nel v. 16 opta per una clausola enfatica attraverso la comparazione e l'enclitica *-que*, che ritorna nel v. 24 *delicias libidinisque*, Pontano nel v. 5¹⁵⁸³ (*veneres cupidinesque*) e 7 (*casiamque cinnamumque*) riprende il sintagma sostantivale con

¹⁵⁸² Lo starnuto era ritenuto segno di approvazione: cfr. e.g. Properzio, II, 3, 24: *sternuit omen Amor* (Catullo, *Le poesie*, a cura di F. Della Corte, Fondazione Lorenzo Valla, 2010, pag. 273). Potrebbe non essere un caso che la presenza del dio Amore in Pontano sia nello stesso numero di versi di Catullo, ossia i versi 8-9.

¹⁵⁸³ La clausola del v. 5 *veneres cupidinesque*, unitamente alle citate *delicias puellularum* del v. 4, riprende il lessico catulliano del v. 24.

l'enclitica, preferendo parole polisillabiche e allitteranti, già in Cat. 45, 24, per rallentare il ritmo e accentrare l'attenzione sulla seduzione prodotta da Settimilla¹⁵⁸⁴.

Sia Catullo che Pontano si presentano come gli spettatori dell'amore che delineano nei loro versi.

Hend. I, 29 riporta alla dimensione neoterica dei carmi di Catullo dedicati agli amici, in particolare ritroviamo il c. 14, poiché viene ripreso il tema del dono: i versi di Marullo sono accompagnati da un formaggio, *caseolos*¹⁵⁸⁵, 1, 8, 10, specificato dal diminutivo, che sembra essere diminuito non per una particolare valenza, quanto piuttosto per evocare Catullo stesso tramite un suo frequente stilema data la vicinanza con *versiculos*, 2 e 7 e con *basiola*, 11 e *suaviola*, 12. Inoltre, come fa Catullo stesso, la scelta del diminutivo rende più ironica la critica all'omaggio dell'amico. Senza dubbio la scelta del formaggio come dono doveva richiamare nell'umanista una particolare dimensione di quotidiana familiarità, nonché di marcata semplicità popolare. Insomma, probabilmente da un uomo di cultura ci si aspetterebbe ben altri regali, come si deduce anche in *Hend. I, 32*, dove ricorre lo stesso dono da parte del duca Alfonso, che infatti risulta rozzo rispetto al raffinato Albino, che si distingue per offerte di ben altra natura.

Nel c. 14 Catullo rimproverava a Calvo di avergli inviato come dono dei versi di un pessimo poeta e per questo egli affermava che avrebbe ricambiato cercando opere altrettanto nefaste da inviargli a sua volta; Pontano ironicamente sceglie il formaggio, chiedendosi come potrà sdebitarsi con l'amico, dato che ai versi potrà rispondere con altri versi ma *quid pro caseolis par est?*, 8. La *variatio* pontaniana rende più sarcastico il tono del carme:

Misit caseolos mihi Marullus,
cumque his versiculos venustiores,
quales Menaliae canunt puellae,
una cum gelido lavantur amne,
quales Aoniae canunt sorores, 5
cum laetas agitant simul choreas.
Par est versiculis referre versus:
quid pro caseolis referre par est?
Oranda est mihi blanda Septimilla,

¹⁵⁸⁴ Si noti che il successivo *Hend. I, 27* sembra riprendere l'*Hend. I, 26* nei vv. 17-18 *et dulcis tibi quaere Postumillas, / ad quas tu venias meridiator*, dove il *Septimillus* catulliano viene ancora ripreso con palese allusività.

¹⁵⁸⁵ Il diminutivo non sembra ricorrere nella letteratura latina, quindi potrebbe essere conio pontaniano per marcare il gioco lessicale.

ut pro caseolis velit referre 10
centum basiola et Catulliana,
centum suaviola atque Lesbiana.
(*Hend. I, 29*)

Il v. 2 con la *iunctura versiculos venustiores* riprende sia il diminutivo catulliano del c. 16, di cui abbandona però il tono invettivo, trasformandolo nel sintagma con l'aggettivo neoterico nella forma comparativa che ci rimanda al c. 3, 2 *et quantum est hominum venustiorum*; i vv. 7-8 presentano una sapiente struttura in parallelismo e chiasmo, per l'opposizione in *incipit* ed *excipit* dei due versi successivi della locuzione *par est*, mentre in posizione centrale troviamo i due diminutivi *versiculis / caseolis*, seguiti dall'infinito in anafora *referre*. Il v. 9 riprende il nome del c. 45 in diminutivo e femminilizzato *Septimius / Septimilla*. La clausola, 11-12, è chiaramente allusiva di Marziale XI, 6, 14-16, nonché di Cat. 5 e 7, sicché Pontano sembra concludere il suo carne potenziando l'elemento erotico già presente in *Hend. I, 26*, endecasillabo che viene esplicitamente richiamato dalla presenza in clausola e nello stesso verso, 9, di entrambi i componenti di *Septimilla*. Inoltre il perfetto parallelismo dei due versi, scandito dall'omoteleuto e dall'isosillabismo fonde insieme in un breve spazio metrico più stilemi catulliani, producendo un particolare effetto iconico. Caratteristica peculiare della poesia neocatulliana pontaniana. Viene da chiedersi se l'associazione di *basiola* con Catullo e di *suaviola* con Lesbia non abbia un'implicazione nel primo caso più erotica e nel secondo più sentimentale.

Hend. I, 30 richiama il tema dell'ambrosia già riscontrato in *Hend. I, 13, 39* e *I, 16, 9*:

Stillatim ambrosiae liquebat humor
(*Hend. I, 30, 39*)

Quando Cat. 99, 2 rubò il bacio a Giovenzio fu più soave dell'ambrosia, *saviolum dulci dulcius ambrosia*, senza dubbio fonte per Pontano, ma è l'unico elemento relativo al bacio che si rifa a Catullo ed è l'unico fluido d'amore in Catullo, mentre la lingua e i denti non sono presenti per nulla in Catullo, richiamo invece di Tibullo¹⁵⁸⁶.

Hend. I, 32, carne conclusivo del primo libro, dedicato ai piccoli doni di Albino, *De Albinum munusculis*, è un chiaro esempio dell'uso pontaniano delle ripetizioni: in esso il poeta abbonda

¹⁵⁸⁶ Cfr. Tibullo, *El. I* 6, 14 e soprattutto *I* 8, 37-38: *et dare anhelanti pugnantibus umida linguis / oscula et in collo figere dente notas.*

nell'uso dello stilema catulliano per enfatizzare il tono parodico, come e.g. aveva fatto Catullo nel c. 39, ma ne abusa mescolandolo con il poliptoto, l'antitesi, la diminuzione:

Nolo caseolos ducis tenacis;
vani caseoli ducis, valete!
Ducis caseolos nihil moramur:
ducis caseoli valete, abite!
Albini volo dona liberalis: 5
Albinus mihi carduos Sicanos,
Albinus mihi salsulas olivas,
Albinus mihi mella succarumque,
quin et fasciculos dedit rosarum,
promisit quoque Cyprios odores, 10
missurus quoque myrteos liquores.
Vani caseoli ducis, valete!
Nil iam caseolos ducis moramur:
Albini volo dona liberalis.
Albinum faciles ament puellae, 15
Albino faveat Venusque Amorque.
Alfonsum tetricae doment puellae,
Alfonso noceat Venusque Amorque,
sint et Drusula Drusulaeque ocelli
irati nimis atque sevientes 20
et caepas simul haliumque ructet,
siquando ad thalamum vocabit illum,
professus dare qui mihi recusat
paucos caseolos, inane donum.

Pontano rievoca potenziandone la parodia il c. 14 di Catullo, sia per il tema del dono poco gradito, sia per le stesse riprese lessicali: la *iunctura* pontaniana del v. 4 *valete, abite!* è la stessa di 14, 21 *Vos hinc interea valete, abite*. Inoltre l'*incipit* insiste ironicamente sul dono, i *caseolos*, già visti in *Hend.* I, 29, ripetuti in poliptoto, 1, 2, 3, 4, 12, 13, 24, unitamente all'autore del dono, il *dux*, ossia il duca Alfonso, in epifora e anafora in poliptoto nei vv. 1, 2, 3, 4. All'*incipit* sarcastico e

retorico segue la ripetizione formulare di Albino¹⁵⁸⁷, 5-8 e 14-16, di cui il poeta preferisce i doni, tanto è vero che il proseguio del carne presenta l'augurio di Pontano che Albino, di cui ama i doni, possa ricevere il favore di *Venusque Amorque*, clausola pontaniana variazione della catulliana *Veneres Cupidinesque*, mentre il duca che gli ha offerto un ridicolo formaggino possa ricevere lo sguardo irato dell'amata Drusula, *sint et Drusula Drusulaeque ocelli / irati nimis*, 19-20. La parodia sfocia nell'ilarità nella rappresentazione di una Drusula che invita nel letto il suo amante puzzando e ruttando al sapore di aglio e cipolla. E senza dubbio questa immagine assume un valore metaforico confermando l'interpretazione del *caseolus* come dono rozzo e popolare, dato che la Drusula vista in *Hend.* I, 16, bella e raffinata come una dea, ora appare una gretta popolana. Per marcare l'antitesi tra Albino e Alfonso, Pontano pone in *incipit* e in poliptoto i due nomi, allitteranti e assonanti, 14-18, seguiti dai due congiuntivi esortativi *faveat / noceat* e dalla medesima clausola *Venus Amorque*.

Questo stilema catulliano tanto preferito dall'umanista, la ripetizione, non viene adottato solo per enfatizzare il tono parodico e invettivo, ma anche per marcare il tema amoroso, esattamente come fa il suo modello. Possiamo riscontrare questa considerazione in *Hend.* II, 7 e II, 8, endecasillabi entrambi dedicati a Focilla, in particolare ai suoi occhi:

Lascivos cohibe, Focilla, ocellos,
 ne perdas miseros videndo amantes;
 summissos nec habe, Focilla, ocellos,
 ne perdas miseros pudendo amantes;
 iratos quoque comprimas ocellos, 5
 ne perdas miseros minando amantes;
 ne sponde faciles benigna ocellos,
 de spe ne perimas benigna amantes,
 ne tingas lacrimis misella ocellos, 10
 luctu ne perimas misella amantes.
 Noli (crede, Focilla, crede) noli
 istos exerere, o Focilla, ocellos:
 isti quicquid agunt, Focilla, ocelli,
 sunt incendia, sunt, Focilla, amantum,
 funus (crede, Focilla) sunt amantum. 15

¹⁵⁸⁷ Giovanni Albino, morto nel 1496 era membro dell'accademia e tutore di Alfonso, duca di Calabria.

(Pontano, *Hend.* II, 7)

Gli *ocelli* vengono ripetuti in clausola 7 volte nei vv. 1, 3, 5, 7, 9, 12, 13, unitamente al nome della donna che ricorre altrettante 7 volte nei vv. 1, 3, 11, 12, 13, 14, 15. Il concetto chiave del componimento viene ribadito in modo formulare e in climax nei vv. 2 (*ne perdas miseros videndo amantes*), 6 (*ne perdas miseros minando amantes*), 8 (*ne perimas benigna amantes*), 10 (*ne tingas lacrimis misella ocellos*) e 11 (*luctu ne perimas misella amantes*) affinché la donna dagli occhi incantatori li distolga dai poveri amanti: Pontano opta per un climax che si sviluppa in parallelismi a coppia, poiché nei vv. 2 e 6 la parola variata è il verbo al fine di evidenziare che lo sguardo della donna è una minaccia; mentre nei vv. 8 e 10 la *variatio* è sull'aggettivo per focalizzare l'attenzione sulle emozioni di Focilla, che guarda benigna l'amante, illudendolo di speranza e appare pietosa col volto cosparso di lacrime¹⁵⁸⁸. Il poeta esorta Focilla a non portare alla morte gli uomini che incrociano il suo sguardo, evocando quelle tecniche di seduzione femminile di ovidiana memoria. Sapiente risulta in questo modo l'antitesi realizzata da Pontano attraverso l'aggettivo *miseros* prima rivolto agli amanti e poi *misella* alla donna. Il quadretto dell'«*ars amatoria*» è completo.

Estremamente enfatico il chiasmo del v. 11 *noli (crede, Focilla, crede) noli*, originale variazione dei chiasmi catulliani per la ripetizione dei verbi agli estremi e al centro del verso. Sicché Pontano ancora una volta unisce i due stilemi del poeta latino, chiasmo e ripetizione in una unica formula.

***Hend.* II, 8** utilizza le ripetizioni formulari in climax per marcare l'effetto che le azioni di Focilla producono sull'amante:

Si rides, veneres, Focilla, rides,
si cantas, veneres, Focilla, cantas,
et saltans veneres, Focilla, saltas;
demum, sunt veneres, Focilla, quicquid
ludisque et loqueris facisque agisque. 5
At cum nudula lectulo recumbis
inter delicias libidinesque,
tunc non es veneres, Venus sed ipsa,
Venus, ne dubita, Focilla, tunc es.

¹⁵⁸⁸ Il v. 11 marca il concetto dell'atteggiamento compassionevole della donna che completa l'atto seduttivo tramite l'anafora del diminutivo *misella*.

L'abilità di Pontano sta nel creare parallelismi tra un verso e l'altro servendosi delle ripetizioni e dei chiasmi come mostrano i vv. 1-3 dove i verbi sono in anafora ai due estremi del verso, e al centro è posto il nome della donna e la sua metonimia *veneres*. Il v. 5 marca le azioni racchiudendole in un solo verso sicché la ripetizione dell'enclitica *-que* in questo caso non ricorre solo in clausola, come si è visto ripetutamente nella poesia dell'umanista, ma anche in *incipit*: *ludisque et loqueris facisque agisque*. Rispetto alle precedenti clausole analizzate, dove ricorre l'enclitica qui il poeta preferisce il sintagma verbale per enfatizzare le azioni di Focilla. I vv. 6-7 isolano al centro i due diminutivi *nudula lectulo* al fine di marcare la sensualità della donna distesa sul letto pronta a distribuire *delicias libidinesque*. Infine la metonimia *veneres* dei vv. 1-4 riferita a Focilla ritorna in clausola enfatizzata dall'anafora di *Venus*, sicché in conclusione dell'endecasillabo Pontano esplicita la coincidenza tra la donna amata e la dea.

A Focilla sono dedicati dieci componimenti del secondo libro (II, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17); il suo nome è un diminutivo di *focus*, di conio pontaniano, per indicare un «piccolo fuoco» la cui identificazione è difficile visto che ella è completamente assente dalle altre opere poetiche di Pontano e non appare per nulla nel primo libro. Forse potrebbe essere uno pseudonimo di Stella visto che ancora Pontano parla dei suoi occhi, infatti Amore usa i suoi *ocelli* come frecce in **Hend. II, 4**:

In tuis Amor insidens **ocellis**
 mira coepit ab arte **vulnerare**,
 nec suetas pharetra iacit sagittas,
 nec tendit veterem recurvus arcum,
 sed, cum lumina poetulosque **ocellos** 5
 huc illuc agis et subinde rides,
 istis utitur ille tunc sagittis,
 istis corda quatit feritque amantum:
 isti spicula sunt facesque **ocelli**,
 quoscunque aspicis ipsa, **vulnerantur.** 10
 Omnes **vulnerat**, aspicis quot ipsa,
 omnes ustilat, ipsa quot tueris¹⁵⁸⁹;
 isti sunt oculi faces Amoris.

¹⁵⁸⁹ Segnalo l'originale resa pontaniana della ripetizione in clausola con chiasmo dei vv. 11-12: *quot ipsa, / ... ipsa quot*: al fine di amplificare quanti uomini lei sola ferisce d'amore.

At tu, ne pereas tuis **ocellis**,
in te neu propriis Amor sagittis 15
utatur, **speculum**, Focilla, vita,
ne, te cum in **speculo** vides probasque,
ex ipso **speculo** nigrisque **ocellis**
excussas Amor ingerat sagittas,
atque urare tuis misella flammis, 20
sit tibi et **speculum**, fuit quod olim
Narcisso vitrei figura fontis.
(*Hend.* II, 4)

Il carme si declina attraverso la sfera semantica della *militia amoris*, per cui vengono ripetute le armi di cui si serve Amore oltre alle ferite che provoca: *vulnerare*, 1, *vulnerantur*, 10, *vulnerat*, 11¹⁵⁹⁰. Di fatto la sapiente struttura stilistica e le scelte lessicali del componimento mi richiamano alla mente il mito di Narciso narrato da Ovidio (*met.* III, 359-510): Pontano adotta stilemi catulliani, ma con l'intento di creare un'intertestualità che evochi il passo ovidiano, come lo stesso verso 22 svela (*Narcisso vitrei figura fontis*). La ripetizione è lo stilema catulliano prevalente unitamente ai diminutivi *ocelli* e *misella*. L'insistenza su alcune parole produce un climax ascendente che fa crescere l'attesa fino alla rivelazione finale: Amore scaglia le sue frecce e ferisce l'amante (l'anafora in *incipit* di *istis*, 7-9, scandisce l'attacco del dio), ma sono gli occhi della donna a produrre di fatto tali ferite (vv. 7-10: *istis utitur ille tunc sagittis, / istis corda quatit feritque amantum; / isti spicula sunt facesque ocelli; / quoscunque aspicias ipsa, vulnerantur*), come palesa l'anafora in clausola di *ocelli*: 1 (*ocellis*), 5 (*ocellos*), 9 (*ocelli*), 14 e 18 (*ocellis*); la ripetizione formulare dei vv. 10-11: *aspicias ipsa / aspicias quot ipsa* volge l'attenzione all'azione del guardare ed anticipa il concetto dello *speculum* (ripetuto in poliptoto nei vv. 16, 17, 18, 21), netto richiamo del Narciso di Ovidio: la stessa Focilla potrebbe morire ferita dai suoi propri occhi mirandosi allo specchio e cadere innamorata di se stessa, ma Amore trattiene le sue frecce.

Oltre all'aspetto lessicale e contenutistico, ho riscontrato anche la ripresa di uno stilema ovidiano nella clausola del v. 17: *vides probasque*, che evoca l'insistenza sulle coppie verbali preferite da Ovidio nel mito di Narciso per riprodurre in modo incalzante la duplicità della

¹⁵⁹⁰ Significativa la ripetizione in poliptoto del verbo *vulnerare* (2: *vulnerare*, 10: *vulnerantur*, 11: *vulnerat*), di *sagitta* sempre in clausola (3 e 19: *sagittas*, 7 e 15: *sagittis*) e del dio *Amor* (1, 15 e 19: *Amor*, 13: *Amoris*) che marca le tre parole chiave portatrici del messaggio del carme: Amore arreca ferite insanabili per mezzo delle sue frecce.

visione¹⁵⁹¹: *met.* III, 371: *vidit et incaluit*; 426: *accendit et ardet* e soprattutto, per la presenza dell'enclitica *-que*, 435: *venitque manetque*.

Hend. II, 17 parla ancora degli occhi di Focilla nella conclusione del componimento:

et vittam remove et reclude ocellos,
quis lucem simul et diem ministras,
et lucem pariter diemque redde.
(Pontano, *Hend.* II, 17, 12-14)

Versi che evocano *Hend.* I, 28 ed *Eridanus* I, 10¹⁵⁹²:

In medio, mea Stella, die sub sole nitescis
clarior et per te solque diesque venit.

A Focilla dedica l'epitafio in *De tumulis* II, 44:

Frigidulo iaceo in thalamo, licet ipsa Focilla,
ligna nec extincto est qui ferat ulla foco.

Che fornisce l'impressione che sia esistita veramente : «it seems most likely that Focilla was for Pontano a substitute for Stella, and it serves to remind the reader that behind all this splendid language there were real experiences»¹⁵⁹³.

Il resto dell'endecasillabo riprende il tema del riso e delle lacrime visto in I, 15, che in questo carne però viene delucidato nel duello:

E risu in lacrimas, Focilla, vertis,
avertis quotiens gravata ocellos;
in risum e lacrimis, Focilla, mutas,
convertis quotiens benigna ocellos,
quis pacem geris et geris duellum, 5

¹⁵⁹¹ Un gioco di sovrapposizioni illusorie che Ovidio rende ripetendo i verbi nella forma attiva e passiva: e.g. 425-426: *qui probat, ipse probatur / dumque petit, petitur*.

¹⁵⁹² Dennis, cit., pag. xiii.

¹⁵⁹³ *Ibidem*, pag. xiv.

quis et tristitiamque gaudiumque.

(*Hend.* II, 17, 1-6)

Segnalo infatti che i vv. 5-6 enfatizzano attraverso l'anafora di *quis* in *incipit* e il chiasmo *pacem geris et geris duellum* la *militia amoris*: ho riscontrato ancora l'utilizzo di un chiasmo con l'anafora del termine in posizione centrale, che sembra pertanto stilema proprio di Pontano, poiché Catullo quando ripete in anafora lo stesso termine lo fa in poliptoto o creando una figura etimologica, e.g. c. 22, 14 *idem infaceto est infacetior rure*, c. 30, 11 *at di meminerunt, meminit Fides*.

Inoltre si noti la clausola polisillabica con l'enclitica *-que* (*tristitiamque gaudiumque*), che enfatizza l'antitesi, interpretazione chiave del componimento, infatti entrambi i versi giocano sull'antitesi dei sentimenti che il poeta prova, determinati da Focilla.

I vv. 7-10 presentano interrogative incalzanti, secondo il modello catulliano, per marcare la luce che la donna porta con sé, segnate dall'anafora del *cur* come ho mostrato in *Hend.* I, 8:

Cur, o cur tenebrae repente obortae?

Cur lux destituit, dies nigrescit?

Obiecitne oculis Focilla velum

et lucem obvolvitur tegente vitta? 10

(Pontano, *Hend.* II, 17, 7-10)

***Hend.* II, 20** parla del medico Antonio de Ferrariis, detto Galateo, dalla natia Galatone (1444-1517), che è medico di corte degli Aragonesi di Napoli, membro della Pontaniana, autore di vari scritti medici, geografici, storici e pedagogici, qui ridicolizzato da Pontano mentre fa il bagno; carne modellato su Marziale XII, 83, 1 e 5-6¹⁵⁹⁴:

Gauranae, Galatee, te puellae

exspectant, calidis laves ut undis,

exspectat medicum salubre litus.

Laetentur medico iocante Baiae,

exsultent medico lavante thermae! 5

Qui risus tamen inde, qui cachinni,

senex herniolose, dum lavabis?

¹⁵⁹⁴ Dennis, cit., pag. 220.

Qui lusus tamen inde, qui lepores,
 senex ventriculose, cum natabis?
 His nec te medicum dolere par est, 10
 risus qui soleas ineptiores
 ulcisci calido fluore ventri
 iniecto et liquidae madore malvae,
 tum betae, atque oleo et sale atque melle.

Gli stilemi catulliani ricorrenti sono l'anafora in poliptoto di *expectant / expectat*, in *incipit* del v. 2 e 3; la ripetizione formulare con *variatio* di *Qui risus / Qui lusus*, 6 e 8, versi significativi per l'allusione al lessico catulliano, *qui cachinni*, 6, e *qui lepores*, 8, che ci riportano nell'atmosfera del c. 13 o del 50. Segnalo, inoltre, l'aggettivo in *-osus* del v. 9: *senex ventriculose*, che sembra un hapax pontaniano per indicare «la panzetta» di Antonio Galateo. La clausola ironica allusiva dell'odore che trasuda il medico sembra riportarci ai versi invettivi di Catullo, ma il tono di Pontano si fa più cauto e «diplomatico».

In *Hend. II, 29 Ad uxorem* Pontano rimprovera sua moglie con asprezza per averlo lasciato:

Oblita es thalami torique nostri,
 o fallax senii mei levamen,
 connubi immemor immemorque amorum,
 o fallax amor, o nihil fidele!
 Ergo sub tremula, miser, senecta 5
 a te destituor, mihi nec ipsa,
 in somnis veniens, levas senectae
 ipsius gravidas dolore curas,
 natum nec memorem senis parentis,
 ah dura, esse sinis. Valete uterque: 10
 has vobis sine perferam procellas,
 languens, frigidus atque destitutus.
 Vana o nomina spesque liberorum,
 heu res coniugii parum fideles!
 (*Hend. II, 29*)

Chiara eco del c. 64, 135 e 139 *immemor ... at non haec quondam blanda promissa dedisti?*, come i versi della Didone virgiliana sono plasmati su quelli catulliani. È l'unico componimento in cui Pontano si rivolge con questo tono a sua moglie, «and it is significant, perhaps, that the broken marriages in Catullus and Vergil were not real marriages but rather misinterpreted understandings»¹⁵⁹⁵. Didone del resto chiamò matrimonio quello che di fatto era solo una promessa in *Aen.* IV, 172. Per questo Dennis ritiene che l'appellativo *uxor* nasconda non la reale moglie di Pontano ma Stella, a cui in realtà si rivolge e che perciò il soggetto non sia la morte ma l'infedeltà¹⁵⁹⁶.

In *Hend. II, 38* l'ultimo carme della raccolta, Pontano offre un saluto d'addio agli endecasillabi, afrodisiaci quali sono e compagni della sua vecchia età (*est certus quoque terminus cachinnis*, v. 6). Il suo commiato costituisce anche un saluto alla vita; gli endecasillabi non possono conferire immortalità al poeta così come i bagni di Baia non possono rivitalizzare l'impotente Tomacelli. Piuttosto Pontano proietta lo sguardo al momento in cui sarà cenere, come Catullo c. 101, 4 *et mutam nequiquam alloquerer cinerem*, e un giovane uomo leggerà i suoi versi (*Ergo qui, iuvenes, meas legetis / nugas, qui tenerae iocos Thaliae, / optetis cineri meo quietem*, vv. 8-10).

Havete, hendecasyllabi, meorum,
 havete, illecebrae ducesque amorum,
 havete, o comites meae senectae,
 ruris delitiae atque balnearum.
 Sit lusum satis et satis iocatum: 5
 et finem lepidi sales requirunt,
 est certus quoque terminus cachinnis.
 Ergo qui, iuvenes, meas legetis
 nugas, qui tenerae iocos Thaliae,
 optetis cineri meo quietem: 10
 «Sit tellus levis, et perenni in urna
 non unquam violae rosaeque desint,
 tecumque Elisiis beata campis
 uxor perpetuas agat choreas,
 et sparsim ambrosii irrigent liquores». 15
 Sic vobis in amore nil amarum,

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*, pag. xii.

¹⁵⁹⁶ *Ibidem*.

nil insit nisi dulce; sic amando
et noctes pariter diesque agatis,
assistat lateri et comes Voluptas.
(Pontano *Hend.* II, 38)

Viene evocato ovviamente anche il Catullo del c. 42, seppure il tono sia totalmente diverso, ben lontano dall'invettiva aggressiva del poeta latino, imbevuta invece di un tono totalmente nostalgico, appunto perché gli endecasillabi sono *comites meae senectae*: si noti la variazione di *havete* rispetto all'*adeste* di Cat. 42, 1, potenziato in Pontano da un'anafora insistente, 1-3; ritroviamo il lessico neoterico in *delitiae* del v. 4, nel *lusus* variazione del *ludus* espresso in un chiasmo di stile pontaniano con la ripetizione centrale del termine *sit lusum satis et satis iocatum*, 5; i *lepidi sales*, 6, *cachinnis*, 7. I vv. 8-9 richiamano i destinatari dell'opera, gli *iuvenes*, un'opera definita *meas nugas*, sicché inevitabile è pensare al destinatario di Catullo, Cornelio Nepote, e alle catulliane *nugae* del c. 1. Il carme si conclude citando la *Voluptas* come fedele compagna dei giorni e delle notti, così che sorge il dubbio che gli *ambrosii liquores* del v. 15 acquisiscano il significato metaforico erotico già emerso in numerosi carmi di Pontano: *Hend.* I, 13, 39; I, 16, 9; I, 30, 39; II, 9, 14; II, 22, 41, 50, 56; II, 32, 12; II, 33, 10 e 17; II, 34, 15.

Pontano si fa creatore senza dubbio di una poesia interamente neocatulliana, soprattutto per il tono prevalentemente erotico, più che parodico o invettivo. Un malinconico sguardo sulle fragilità umane che l'amore pone in particolare risalto. Dal punto di vista stilistico il poeta innova il chiasmo catulliano rendendolo particolarmente enfatico per la fusione di ripetizioni, diminutivi, poliptoti e isosillabismi e ponendo le due parole centrali, morfologicamente legate (ad esempio due verbi), apparentemente paronomastiche. Domina, poi, il climax quasi in ogni suo carme come se Pontano volesse far crescere nel suo lettore l'attesa verso dopo verso. L'attesa della rivelazione che spesso solo in clausola si svela. Ancora, dà maggior spazio alle perifrasi che aumentano la poeticità dei versi e potenziano il gioco fonico. Nel *Parthenopeus* in particolare egli articola i suoi carmi prediligendo una struttura argomentativa, tendenzialmente enumerativa, che tende a prevalere rispetto a quella abbracciata. I passaggi argomentativi sono spesso scanditi dalle ripetizioni anaforiche o formulari, potenziando e ampliando il modello catulliano, poiché esula dall'idea di una ripetizione volta a catturare l'attenzione dell'ascoltatore per una poesia che è anche e per lo più finalizzata a una dimensione orale. Il fine sotteso alle iterazioni è amplificare il valore lessicale e contenutistico affinché il lettore percepisca e tocchi con mano la sensualità dell'immagine rappresentata.

L'imitazione dello stile catulliano non si esplica soltanto nelle opere giovanili, ma anche nelle sue opere mature, tanto che la sua poesia si arricchisce anche dello sguardo malinconico dell'uomo anziano che non può più accedere all'amore.

Nei carmi di poetica, soprattutto nel *Parthenopeus*, Pontano dichiara apertamente il *pruritus* che gli suscita la poesia catulliana a cui non sa resistere e che trapela nell'eroticismo dei suoi versi, ma è consapevole che questa linea poetica non gli farà conseguire la fama auspicata. Nonostante la distanza con la tradizione letteraria e la critica dei contemporanei, in più componimenti di entrambe le sue opere più catulliane il poeta umbro si dichiara allievo delle muse e *novus vates*. Professione con cui arditamente inaugura una nuova poesia, come il suo modello aveva fatto nel suo tempo. Sicché se anche negli *Hendecasyllabi* lascia intendere al lettore che le opere della sua maturità poetica saranno per lui foriere di gloria, in realtà sente l'orgoglio dell'innovazione apportata nella letteratura italiana in lingua latina.

La sua donna, in particolare Fannia, ha fattezze divine, come ricorda in *Parth. I 2*, tanto che può essere annoverata tra le donne della poesia elegiaca e tra le donne angelo della poesia stilnovistica. Ella rimanda al panorama elegiaco per la sensualità che trapela dalla sua bellezza, e rimanda a quello stilnovistico per l'afflato paradisiaco e la nobilitazione che ne deriva.

Pontano si serve del *παρακλαυσίθυρον* per enfatizzare l'indifferenza dell'amata, riprendendo il *topos* letterario elegiaco e distanziandosi dal modello catulliano per l'assenza dello sguardo parodico (cfr. e.g. *Parth. I 3* e *I 16*): tale *topos* emerge maggiormente nel *Parthenopeus* piuttosto che negli *Hendecasyllabi*. Nel *Parthenopeus* le donne amate sono due, Fannia e Cinnama, a cui il poeta sembra attribuire i due volti della tradizione letteraria: rispettivamente Lesbia e Laura. Diverse sono le loro rappresentazioni, infatti, e il rapporto d'amore con Pontano. Seppure ho mostrato nel corso del commento che le due donne tendono in più momenti a sovrapporsi, fornendo il dubbio sulla loro reale duplicità e conformandosi così al modello femminile elegiaco. La Stella poi degli *Hendecasyllabi* pare evocare l'immagine della luce così insistente nei versi stilnovistici.

Pontano affronta i grandi *topoi* della letteratura latina e vernacolare, interpretandoli nell'ottica del suo *mundus significans*: il fiore della giovinezza che svanisce rapidamente per cui occorre approfittarne finché si è giovani; l'indifferenza della donna amata; l'*amoris militia*; il valore dell'amicizia; la poesia foriera di immortalità; il passero e la colomba. In tutto ciò ho ritrovato un poeta che osa sfidare la tradizione letteraria mentre fa trapelare nella sua poesia il suo mondo familiare fatto di affetti sinceri e duraturi.

I carmi agli amici evocano quell'ambiente neoterico, tramite l'uso del lessico afferente, che il lettore coglie leggendo i versi catulliani, con la differenza che Pontano riconosce il suo maestro del poetare nel Panormita, mentre Catullo rivela un rapporto di parità con i suoi *sodales*. Gli

Hendecasyllabi dedicano maggiore spazio al sodalizio letterario e umano che lega il poeta ai suoi compagni di poesia e di vita, poiché accomunati dalla universale condizione della fragilità dell'esistenza e della brevità dell'amore.

L'originalità maggiore di Pontano l'ho ritrovata nello sguardo attraverso cui osserva ciò che rappresenta: è come se lo si vedesse sul seno di Cecilia (cfr. *Parth.* I, 1) o in mezzo alla natura come un'ape (cfr. *Parth.* I, 11), così che il lettore ha sempre la visione completa del quadretto narrato, senza che venga tralasciato nessun particolare, come se si trovasse accanto al poeta.

A questo aspetto aggiungo il frequente il gioco allusorio sotteso a ogni scena, per cui un'immagine ne richiama un'altra così un verso è ricco di una sottile intertestualità.

3.4. Conclusioni

La lettura dei tre umanisti ha posto in luce il fatto che l'imitazione di Catullo ha prodotto una visione nuova della sua poesia e del suo *modus poetandi* e tale novità riflette il modo di essere di ogni umanista, il retaggio culturale e umano e la volontà più o meno spiccata di innovare.

Dal punto di vista stilistico l'*imitatio* si orienta maggiormente su ripetizione, indeterminazione, comparazione, diminuzione e lessico neoterico, più che sulle scelte di avverbi, congiunzioni, o particelle e sono meno frequenti gli aggettivi in *-eus* di origine greca o i nomi geografici, come evidenziato da Ross per lo stile catulliano. Molto amato l'aspetto fonico determinato dal polisillabismo, dalle allitterazioni, dagli iperbatì (in particolare quello omerico, che produce maggiore enfasi) e dai poliptoti od omoteleuti. Ho riscontrato una spiccata attenzione alla posizione delle parole e al gioco sillabico volto a enfatizzare il concetto, rallentando o incalzando il ritmo.

Mi pare però che gli umanisti qui analizzati non riescano a riprodurre l'abilità di Catullo di accumulare gli stilemi per amplificare il sarcasmo e l'invettiva dei carmi parodici e ironici. Probabilmente perché hanno dedicato il numero minore di componimenti all'imitazione dei carmi catulliani più dissacranti. Tale aspetto rappresenta una caratteristica di Catullo particolarmente originale, la cui natura risiede nella volontà di catturare l'attenzione dei suoi ascoltatori-lettori e di provocare la società del tempo e le tradizioni letterarie: la poesia diventa strumento di intrattenimento nei banchetti, di lirica d'occasione, per cui l'attacco implicito o esplicito a personaggi conosciuti o a loro stereotipi creava riso e un immediato feeling tra l'autore e il suo pubblico. Lo stile pertanto è veicolare a questo scopo, motivo per cui si è riscontrata spesso l'affinità con i canti popolari, dove l'aspetto fonico del lessico, l'ordine delle parole hanno il

compito di assorbire l'attenzione degli astanti. Come le celebri ripetizioni dell'epica, assegnata alla tradizione orale. Questo è l'aspetto che ha maggiormente apprezzato Marziale e che è riuscito meglio ad emulare. Invece, gli umanisti hanno amato in particolare il Catullo lirico, quello che dà voce alle passioni del cuore. Del resto è il Catullo che ha inaugurato tutta quella lirica d'amore che diviene dominante nella poesia occidentale dalla lirica provenzale in poi. Essi sentono il retaggio proprio di questa tradizione a cui non riescono a sottrarsi e forse neanche possono, poiché ormai essa fa parte del loro *mundus significans*. I motivi di questa predilezione sono per lo più dettati dal conformismo formale della tradizione letteraria che pone ampi limiti all'innovazione e i nostri poeti hanno osato maggiormente infrangere tali limiti nelle loro fasi giovanili. Come in effetti ha fatto il giovane Catullo stesso.

Bruni nella sua sperimentazione giovanile è stato il poeta che maggiormente ha colto questo aspetto innovatore di Catullo e lo ha realizzato a suo modo distanziandosi dal suo modello poiché ha rivolto le sue aspre invettive proprio alla donna amata. Così ha provocato il suo pubblico, inaugurando un nuovo modo di fare poesia come il poeta veronese aveva fatto nel suo tempo.

Landino è l'erudito che si nutre quotidianamente di classici per cui la sua poesia trasuda della *contaminatio* di forme e parole tratte da tutto quel panorama letterario che dà voce ai temi elegiaci e lirici. Ad esso poi si aggiunge la poesia vernacolare che è radicata nel suo patrimonio culturale. Non è forse riuscito a creare una poesia del tutto sua, ciononostante ha prodotto *carmina* in cui trapela il suo essere poeta nel suo tempo, frutto del suo attaccamento a Firenze e mi sembra che la sua produzione oscilli tra un moralismo filosofico di impronta ciceroniana e petrarchesca e una creatività lirica che eredita la sua leggerezza dalla poesia elegiaca latina, *in primis* dal Catullo elegiaco. Ha trascurato la novità del messaggio catulliano laddove scadeva, secondo i suoi costumi, nell'oscuro, divertendosi ad imitarlo solo in una fase giovanile che ha poi rinnegato. Plausibilmente per evitare le critiche dei contemporanei. Non si può però non riconoscergli l'abilità di aver creato una poesia che nell'imitare i suoi grandi modelli raggiunge un'emulazione palesata dalla realtà personale e sentimentale di un poeta che si sente di innovare le forme di una poesia neolatina, pur seguendo il solco della già affermata poesia vernacolare, anzi di quest'ultima riesce proprio a trasporre le novità in una nuova lingua. Nei suoi versi si ritrova il suo substrato culturale e umano e nelle sue scelte stilistiche l'abilità di far sue le tecniche della lingua latina, in omaggio al suo maestro, Catullo.

È in Pontano invece che ritengo si possa scoprire un nuovo Catullo, perché egli, affascinato dall'abilità catulliana di osare e di usare il lessico amoroso e sessuale per sfidare i contemporanei, ha orientato la sua poesia latina verso il sensuale erotismo, sicché lascia al lettore, durante la lettura

dei suoi versi, l'impressione di assistere a una notte d'amore di due innamorati. Ha così traslato la licenziosità del linguaggio dall'invettiva alla poesia erotica.

La lettura delle opere più catulliane dei tre umanisti ha mostrato l'assenza o la variazione di un tema ricorrente in Catullo, e diventato poi un *topos* letterario, ossia l'invettiva contro l'infedeltà della donna amata, senza però che i toni di attacco siano osceni o scurrili: Bruni è l'unico a scegliere l'endecasillabo per sviluppare questo motivo, ma al contrario di Catullo sfoga la propria ira insultando apertamente Galla; Landino e Pontano (Pontano tratta il tema solo in *Parth.* I 30), invece, non colgono il valore del tradimento del *foedus* e l'infedeltà femminile: il poeta fiorentino, a mio parere, evita tale *topos* poiché preferisce seguire il modello stilnovistico e petrarchesco della donna¹⁵⁹⁷; il poeta umbro perché la sua donna non è una sola, pertanto come si può accusare di infedeltà chi si ama se colui che ama non volge il proprio sentimento in modo univoco? Pontano per primo è infedele, sicché sarebbe paradossale e incoerente tacciare di infedeltà la donna. Il fatto, tuttavia, che egli abbia dedicato un carme (*Hend.* II, 29) a tale tema mostra che ha desiderato trattare un argomento catulliano, pur non sentendolo espressione della sua esperienza di poeta e di uomo. Motivo per cui ha preferito trascurarlo.

Come ho rilevato in merito all'analisi di Pontano, Parenti¹⁵⁹⁸ afferma che «l'impiego del falecio comporta l'assunzione del modello anche linguistico e stilistico di Catullo e del suo repertorio tematico, come l'elegia impone lo stile e il repertorio di Propertio, Ovidio e Tibullo, o la saffica e l'epodo il modello di Orazio»: ritengo però che la lettura stilistica svolta nel presente lavoro abbia mostrato sia per Landino che per Pontano che la scelta del metro non precluda una libertà compositiva e imitativa. Ossia mi pare che nei loro versi emerga una rielaborazione personale dei modelli classici tanto che spesso più piani si sovrappongono e ad esempio l'oscenità o la parodia che ci si aspetterebbe maggiormente relegata all'endecasillabo emerge nell'epigramma e gli stilemi di cui Catullo si serve per creare un'esagerazione iperbolica proprio nei versi più dissacratori e scurrili viene trasposta dagli umanisti in contesti elegiaci. Del resto credo che i polimetri catulliani abbiano dimostrato proprio che non si può rinchiudere in rigide categorie il *modus poetandi* del poeta: la libertà compositiva è espressione principe della *novitas*.

Un altro aspetto che ho riscontrato è che in tutti e tre i poeti appare la consapevolezza che la poesia latina imitativa di Catullo non sarà per loro foriera di gloria, per cui solo le composizioni in linea con la tradizione letteraria arrecheranno loro la fama auspicata: lo si deduce in Bruni dal fatto che abbandona presto la poesia sperimentale che relega solo a una fase giovanile, per affidare alla storia letteraria un'immagine di sé totalmente opposta: di storico e moralista; Landino epura dalla *Xandra* i componimenti troppo catulliani e osceni insistendo sul tono e i temi elegiaci, infatti

¹⁵⁹⁷ Del resto Landino sentiva la sua realtà poetica e umana più vicina a Petrarca che a Catullo.

¹⁵⁹⁸ Cfr. Parenti, cit., pag. 61.

dichiara frequentemente lo sguardo severo e critico del suo pubblico erudito di cui teme il giudizio. Non tralascia inoltre di ripetere che quei versi così catulliani sono stati frutti di un errore giovanile di cui si pente, onorando così la memoria di Petrarca. Pontano afferma ripetutamente che i suoi versi lascivi non saranno compresi né apprezzati dai moralisti e tradizionalisti e che lascia la fama letteraria alla senilità quando non sarà più attaccato dal *pruritus* che lo stuzzica a comporre poesia catulliana. Infatti anche lui come Landino ha ommesso i carmi più osceni del *Pruritus* dalla nuova edizione del *Parthenopeus*. Ciononostante aggiungo che Pontano manifesta l'orgoglio di essere un *vates novus* (cfr. *Parth.* I 17, 14), latore di una rivoluzione poetica, pur sapendo che la gloria poetica non è riconosciuta a chi scrive *deliciae* e *lusus* (cfr. *Parth.* I 18). Di fronte a questa incertezza di una positiva ricezione della sua opera da parte dei suoi contemporanei il poeta umbro ogni tanto vacilla e teme l'oblio (*ibidem Parth.* I 18).

Questa carrellata sulla poesia latina del Quattrocento ha cercato di mettere in luce la rinascita del *modus imitandi* di Catullo, dopo secoli di silenzio dal suo primo imitatore dichiarato, Marziale.

Il commento svolto si è incentrato sui versi giovanili di Leonardo Bruni, sulla *Xandra* di Cristoforo Landino e su una selezione dei versi più catulliani di Giovanni Gioviano Pontano: ci si è soffermati solo sui suddetti autori, pur essendo ampia la schiera degli umanisti che ha gareggiato col modello catulliano in esercitazioni di stile, poiché i tre umanisti hanno una caratteristica che li accomuna: sono stati i primi veri imitatori di Catullo. In tutti e tre emerge il lato umanistico dello studioso del mondo classico, di cui si vuole far rinascere i fasti, presentandolo ai contemporanei sotto la nuova luce della rinascita. Sperimentare lo stile di Catullo significa seguire nello stesso tempo le orme di Marziale ed essere *poetae novi* per il proprio tempo come lo è stato Catullo per il suo.

Abbiamo visto che Leonardo Bruni ama di Catullo la licenziosità e proprio di questa nutre i suoi endecasillabi nella parentesi giovanile della sua carriera, infatti è lo sguardo giovanile che accomuna i due poeti. Landino da grande studioso e docente del mondo classico preferisce farsi imitatore dello stile catulliano piuttosto che dei temi, che invece preferisce elegiaci. I suoi versi sono ricchi dell'intertestualità di Catullo, di Marziale, di Orazio e di Virgilio, degli elegiaci, ma anche della poesia vernacolare. Pontano aggiunge ai suoi predecessori uno stile, una creatività e la capacità di osare in una lingua non madre per affermare la sua *novitas* e creare il neocatullianismo.

Il Rinascimento ha visto la rinascita della poesia catulliana a partire dal ritrovamento di quel polveroso manoscritto, anche se il dubbio rimane che qualche poeta medievale abbia avuto tra le mani un altro manoscritto di Catullo, forse meno corrotto o forse lo stesso, e abbia cercato di riprodurne il *ludus*. Ma questa è un'altra storia.

CAPITOLO IV

EXCURSUS **SUL NEOCATULLIANISMO POSTERIORE A PONTANO**

4.1. Gli *Epigrammata* di Michele Marullo

Gaisser sottolinea che, dopo gli *Hendecasyllabi* pontaniani, «la poesia catulliana parlerebbe la lingua di Marziale, ma con la voce e l'accento rinascimentale di Pontano». Questa affermazione è corretta poiché si riferisce solo al «suono» di quella successiva poesia catulliana. Ma per quanto riguarda il suo «tono», non possiamo ignorare la figura di un poeta di statura pari o addirittura superiore a quella di Pontano: Michele Marullo (1453-1500), esule bizantino che entrò in proficuo contatto con l'Accademia Pontaniana durante il suo soggiorno a Napoli. La prima informazione che addurrò per dimostrare il rapporto tra questo poeta e Catullo è una notizia indiretta: è nota una poesia —molto catulliana tra l'altro— di quello che sarebbe poi diventato un accanito nemico di Marullo, Angelo Poliziano; in essa egli esprime il suo giudizio sulle poesie di Marullo al suo dedicatario, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici:

Quaeris quid mihi de tuo Marullo,
Laurenti, videatur? **Est poeta**
unus qui referat suum Catullum,
aut si quid tenerum magis Catullo est.

Nil argutius elegantiusque
isto quem tibi dedicat libello;
nec tot prata coloribus novum ver
pingit, lassula cum reversa hirundo,
quam carmen varium tui Marulli est:

cuius delitias facetiasque,
lusus, nequitas, sales, lepores
nuper Roma legens superba, dixit:
—Quo iam se mihi comparent Athenae?

(Angelo Poliziano, *Epigrammata* 30, *Ad Laurentium Medicem Petri Francisci filium*)

È evidente, alla luce di questo carme, che per Poliziano l'opera poetica di Marullo ha un chiaro riferimento: Catullo.

Marullo introduce nella sua poesia i tre grandi temi catulliani: l'affetto, l'*urbanitas* e la disaffezione, con una netta preferenza per il primo, nel suo aspetto amoroso e, in misura minore, amichevole. In contrasto con gli *Hendecasyllabi* di Pontano, in cui non c'è spazio per il tormento amoroso e in cui viene cantato un amore vario e sensuale, Marullo compone poesie d'attacco (la

maggior parte a sfondo letterario) e poesie d'amore, la maggior parte delle quali rivolte a un'unica figura femminile, Neera. In essi Marullo si rivolge al Catullo dell'amore «sentimentale», ma, essendo il binomio Catullo-endecasillabo ormai divenuto praticamente indissolubile, intende trasferire quel sentimento su quello stesso metro, il che costituisce una radicale novità rispetto a Catullo stesso e alla tradizione poetica, salvo il parziale precedente di Landino e del suo *Ad Ginevram* (*Xandra* X, 1, 26; vedi supra).

Se assumiamo la tesi, generalmente accettata dagli studiosi moderni, che il Quintiliano del carne 1,62 di Marullo sia in realtà Pontano, non ci resta che fare riferimento a lui per comprendere il diverso atteggiamento di entrambi gli autori nei confronti del canto dell'amore puramente fisico e voluttuoso:

**Quod nimium castus liber est nimiumque pudicus,
displicet;** ingenium, Quintiliane, probas.
Gratulor ingenio quantum sinis, heus age, sed dic:
cur tibi non adeo carmina casta placent?
Casta placent Phoebo, castissima turba sororum est, 5
casta pios vates Pieriosque decent:
nos quoque casta movent, quamvis distamus ab illis,
et vetat ingenuus verba inhonesta pudor.
Tu licet huc Marsumque feras doctumque Catullum¹⁵⁹⁹
et quoscunque alios Martia Roma legit, 10
non tamen efficies, ut Phrynae scribere malim,
quam tibi vel turbae, Laodamia, tuae,
et tamen haec possunt Phrynae quoque grata videri,
illa nisi Phrynae displicitura palam est.
Sit procul a nobis obscoena licentia scripti: 15
ludimus innocuae carmina mentis opus. [...]
Sic iuvat **in tenui legem servare pudori**
et quae non facimus dicere facta pudet.
Sit satis auratos crines laudare Neerae,
sit satis in duram multa queri dominam
et facere iratum saevo convitia Amori [...] 25
(Michele Marullo, *Epigrammata* 1,62 *Ad Quintilianum*)

¹⁵⁹⁹ v. 9: cf. Marcial 7.99.7: *nec Marso nimium minor est doctoque Catullo.*

Pur senza arrivare alla critica radicale di un Battista Mantuano, questo manifesto dai toni dichiaratamente marzialiani contro la poesia oscena aiuterà non poco a correggere la rotta che Pontano stava dando alla poesia neocatulliana associandola all'esaltazione dell'amore vario e lascivo, puramente fisico. Questo componimento contiene anche un'allusione sottile ma molto maliziosa all'artificiosità, non solo stilistica, che respira la poesia di Pontano (v. 22: *et quae non facimus dicere facta pudet*: «e ci vergogniamo di dire che facciamo ciò che non facciamo», nel campo dell'amore e della sessualità, si presume). Il messaggio di Marullo è chiaro: la sua poesia non è solo modesta, ma anche sincera. Inoltre, il verso precedente contiene una parola, *lex*, chiave della tradizione catulliana filtrata da Marziale, che nel suo epigramma 1,35 aveva elevato la difesa della sua poesia fatta da Catullo nel c. 16 alla categoria di «legge» e così era arrivato al primo carme del *Parthenopeus* di Pontano¹⁶⁰⁰. Marullo inverte i termini e proclama la legge del *tenuis pudor*: se il poeta è modesto per natura, anche se non è casto (cfr v. 7), deve rifletterlo nella sua opera. In questo modo darà un approccio inedito all'endecasillabo neo-catulliano, dimostrando che può essere un valido strumento per cantare l'amore sincero e doloroso. Sicché Marullo diventerà il poeta neolatino più influente nella poesia d'amore vernacolare del secolo XVI, come testimonia la sua presenza in Ronsard. Quella poesia assisterà al fertile incontro tra la tradizione latina catulliano-marulliana e il volgare petrarchesco. A titolo di esempio si possono citare i vari *carmina ad Amorem* di Marullo in endecasillabi, praticamente impensabili nel *corpus* catulliano:

Quid tantum lacrimis meis proterve
insultas, puer, et semel iacentis
nequicquam in tenuem furis favillam?
Non sum, non ego, quem putas Marullum:
iam pridem occidit ille, nec superstes
carae discidium tulit Naeerae,
quae nunc tot fluviis procul locisque
illum nominat, ut ferunt, et illum
suspirat lacrimis dies et horas,
nequicquam profugum vocans maritum.
Ah, ne tu quoque nos, puella, perde:
sat, o sat miseri sumus superque!
Quid demens laceras genas? Quid ora?

¹⁶⁰⁰ **Legem** versiculis dedere nostris / aetas et male sobrius magister, / ut tantum teneras ament puellas, / ut sint virginibus nihil molesti, / ut molles, lepidi, leves, iocosi (vv. 6-10).

Iam parce aureolis, precor, capillis;
 si nescis, meus est, Neaera, sanguis,
 istos quae lacrimae rigant ocellos.
 Quod siqua est tibi cura adhuc Marulli
 necdum perditus usquequaque in aevum est,
 in te, lux mea, parcere huic memento.
 (Michele Marullo, *Epigrammata* 3, 44 *Ad Amorem*)

Pertanto, il catullianesimo delle poesie d'amore in endecasillabi di Marullo è completamente mediato da quell'atteggiamento nei confronti della poesia erotica: la maggior parte del vocabolario tipico catulliano e neocatulliano (le *deliciae*, *lepores*, *lusus*, *ioci*, *nequitiae*, ecc.) non si sposava con quello sentimentale di Marullo. Poiché molte di queste parole erano associate alle risorse tipiche dello stile catulliano e alle sue sedi metriche, ciò spiega perché gli endecasillabi amorosi di Marullo abbiano solo una leggera «aria» catulliana. Questo è ciò che Ludwig vuole esprimere quando si sofferma a sottolineare che Marullo usa la «voce catulliana» *basiationes* una sola volta.

Ma Marullo non si limita, nonostante prevalgano, a comporre poesie d'amore. La sua poesia obbedisce anche ad altri impulsi come l'amicizia, l'odio e la letteratura, per lui strettamente legati come lo furono per Catullo. Ed è proprio in quel tipo di poesie che raggiunge le migliori imitazioni del poeta veronese nella sostanza e nella forma. Si possono dividere i componimenti in tre gruppi: quelli che si costruiscono sullo schema di uno specifico *carmen* di Catullo, come l'*Epigr.* 3, 21:

Michelle Marullo, *Epigrammata* 3, 21

De se et Cosmo Pactio

Pulchre convenit optimis amicis,
 Marullo profugoque Pactioque.
 nec mirum: pariles ruinae utrisque,
 urbana altera et illa Fesulana,
 confectae resident, nec elevantur:
 insontes pariter, miselli utrique
 uno in exilio, educatuli ambo,
 non hic quam ille minus vorax amari,
 concordēs comites novem sororum.
 Pulchre convenit optimis amicis.

Catullo c. 57

Pulchre conuenit improbis cinaedis,
 Mamurrae pathicoque Caesarique.
 nec mirum; maculae paris utrique,
 urbana altera et illa Formiana,
 impressae resident nec eluentur;
 morbosi pariter, gemelli utrique
 uno in lecticulo, erudituli ambo,
 non hic quam ille magis uorax adulter,
 riuales sociei puellularum.
 Pulchre conuenit improbis cinaedis.

Quelli che introducono qualche lieve allusione a uno o più dei suoi *carmina*:

Michele Marullo, *Epigrammata* 2, 33 In [Catullo:]

libellum infacetum

Salve, nec lepidò libelle versu nec lingua facili nec ore docto nec sana satis eruditione, missa longior eloquente Magni, nec rudi melior poeta et ipso infacetior infaceto agello: ten putat, rogo, quispiam disertum? Tu te infers numero peritiorum? Et cessas, miser, emori, Marulle?	Salve, nec minimo puella naso, nec bello pede nec nigris ocellis, nec longis digitis nec ore sicco, nec sane nimis elegante lingua (43, 1-4) Idem infaceto est infacetior rure (22, 14) ten prouincia narrat esse bellam? Tecum Lesbia nostra comparatur (43, 6-7) Quid est, Catulle? Quid moraris emori? (52, 1 y 4)
---	---

Quelli che tentano di creare una poesia “degn” di essere firmata da Catullo senza rimandare in concreto a nessuno dei suoi:

Cum Musae tibi debeant Latinae
tot iuncto pede scripta, tot soluto,
tot sales Latio lepore tinctos,
tot cultis documenta sub figuris,
tot volumina patriae dicata,
quae nulli taceant diu minores,
tot praetoria iura, tot curules,
tot fasces proprio labore partos,
plus multo tamen, o beate amice, est,
quod Scalam Latio pater dedisti
aucturam numerum novem sororum
casto carmine, castiore vita.

(Michele Marullo *Epigrammata* 3,15 *Ad Bartholomaeum Scalam*)

Logicamente lo studio dello stile catulliano in Marullo è totalmente mediato da quanto esposto. La natura delle sue poesie d'amore da un lato e la presenza di Catullo dietro le poesie appena considerate dall'altro determinano l'apparizione dei tratti tipici di quello stile. Sebbene Marullo non conceda preminenza ad alcuna di esse, si può notare che egli mostra, come Pontano, una certa inclinazione per le risorse ripetitive: così, nell'insieme delle poesie in endecasillabi —35 in totale— si sono contate 25 anafore (cfr. supra *Epig.* 3, 15). Ci sono anche una dozzina di usi del doppio enclitico *-que*. Il diminutivo ha una presenza notevole, ma non abusiva come in Pontano: se ne sono riscontrati una trentina, con quasi 50 presenze. Ricorrono gli *ocelli* (più utilizzati = 13 volte), il *misellus*, il *labellum* e le *papillae*. I restanti polisillabi tipici dell'endecasillabo catulliano sono appena rappresentati: in posizione finale si trovano 11 genitivi plurali, 5 comparativi di tipo *-ior* e solo 2 astratti in *-tio* (*eruditione* e *basiationes*).

4.2. Gli *Epigrammata* di Jacopo Sannazaro

Per completare il panorama della poesia neocatulliana del Quattrocento italiano bisogna annoverare un insigne poeta in volgare, Jacopo Sannazaro (ca. 1456-1530). Conosciuto in latino come *Actius Sincerus*: questo napoletano di origine spagnola fu grande amico sia di Pontano che di Marullo e fu legato all'Accademia pontaniana. Nei suoi epigrammi latini si osserva una notevole, ma non esclusiva, influenza di Catullo; infatti si può affermare che la sua poesia catulliana è più vicina agli *Hendecasyllabi* di Pontano che agli *Epigrammata* di Marullo, sia nel tono, nello stile e nella lunghezza dei carmi. Sannazaro è soprattutto un maestro dell'invettiva poetica, come ben dimostra il suo ottimo e molto catulliano epigramma contro Cesare Borgia:

Epigrammata 1, 56 Ad Marinum Caracciolum

O dulce ac lepidum, Marine, factum,
dignum perpetuum ioco atque risu,
dignum versiculis facetiisque,
nec non et salibus, Marine, nostris.

Ille maximus Urbis imperator, 5
Caesar Borgia, Borgia ille Caesar,
Caesar, patris ocellus et sororis,
fratrum blanditiae, quies, voluptas,
montis pupulus ille Vaticanus,

O rem ridiculam, Cato, et iocosam
dignamque auribus et tuo cachinno
(Catullo c. 56, 1-2)

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
illa Lesbia... (Catullo c. 58, 1-2)

ille —inquam— dominae Urbis inquinator, 10

Caesar Borgia, Borgia ille Caesar,
cynaedi patris impudica proles,
moechus ille sororis atque adulter,
fratrum pernicies, lues, sepulchrum,
montis bellua tetra Vaticani, 15

quingentas modos qui voravit urbes,
imbutus scelere et malis rapinis,
urbes sub ducibus suis quietas,
quascumque aut Latium ferax virorum
aut Campania pinguis aut per alta 20
divisi iuga continent Sabini

hisque ingessit Ariminum, Pisaurum,
Urbinum, Populoniumque magnam,
Camertes pariter Forumque Livi
Corneliique Forum Faventiamque 25
et quantum Aemiliae est Hetruriaeque,

*quae sanctum Idalium Vriosque apertos,
quaeque Ancona Gnidumque harundinosam
colis quaeque Amathunta quaeque Golgos,
quaeque Durrachium Hadriae tabernam*
(Catulo 36, 12-15)

quantum circuitu hinc et inde longo
Neptuni lavat aestuantis unda;
at nunc —quis neget esse opus deorum?—
dum vecors, animi impotente morbo, 30

quaerit plura, nec est potis misellus
explere ingluviem periculosam
ecce, ecce evomit. O Iovem facetum,
o pulchram Nemesim, o venusta fata!
Verum scilicet id, Marine, verum est 35

quod dici solet, en fides probat nunc:
fortunam si avide vorare pergas,
eandem male concoquas necesse est.
Ut iure evomere hunc putemus ipsum,
qui tantum miser hausit oppidorum. 40

Ast id omne, quod hausit oppidorum,
quod quinque assiduis voravit annis,
imbutus scelere et malis rapinis,

scis quot evomuit diebus? uno.

O lucem niveam, o Iovem facetum, 45

o pulchram Nemesim, o venusta fata,

o dulce ac lepidum, Marine, factum!

Ma la sua poesia più catulliana è l'epigramma 1.6 *Ad Ninam* [23], che Gaisser —con probabile successo e basandosi soprattutto sui versetti 9-10— ha interpretato come una risposta a uno troppo *mollis*, potremmo dire, di Marullo (3, 31):

Jacopo Sannazaro, *Epigrammata* 1, 6 *Ad Ninam* **Michele Marullo, *Epigrammata* 3, 31 *Ad tabellam***

Sexcentas, **Nina, da precor, roganti**

sed tantum mihi **basiationes**;

non quas dent bene filiae parenti,

nec quas dent bene fratribus sorores;

sed quas nupta rogata det marito 5

et quas det iuveni puella charo.

Iuvat me mora longa **basiarum**

ne me tam cito deserat **voluptas**.

Nolo marmora muta, nolo pictos

dearum, Nina, basiare vultus; 10

sed totam cupio tenere linguam

insertam **humidulis** meis **labellis**,

hanc et sugere **morsiunculasque**

molles adiicere et, **columbulorum**

in morem, **teneros** inire **lusus** 15

ac **blandum** simul excitare **murmur**.

Haec sunt **suavia dulciora melle**

Hyblaeo et Siculae liquore cannae.

Haec sola **ambrosiaeque nectarisque**

succos fundere, sola habere possunt. 20

Quae si contigerint **mihi tuisque**

admovere sinas manum **papillis**,

Parva, sed nimium tabella felix,

quae vultus dominae refers cupitos

et nunquam mihi dura, acerba nunquam,

fronte nescio quis nuis serena:

ut te conspicio libens et ora

mille Amoribus aucta Gratisque

agnosco! Ut genulas meae puellae,

ut caros libet intueri ocellos,

quos dari cuperet sibi Dione!

En cape, en violasque cinnamumque

et mixtas casiae rosas rubentis:

cape olim tibi destinata sarta,

quae vides lacrimis madere nostris.

Tu suspiria longa, tu dolentis

posthac accipies graves querelas

et praesens poteris videre flentem,

quem nec mensa iuvat petita frustra

nec somnus tegit aut quies ocellos.

At vos interea, labella cara,

an est cur ego pressa non resuggo

et centum fero basiationes?

Sed quis tam subitus refulsit ignis?

quis tunc divitias, quis aurum et omneis		Quae te fax, bona, corripit, tabella?
assis me putet aestimare reges?		Nosco incendia dura, nosco flammam,
Iam non maluerim mihi beatas	25	quas de pectore convomo aestuanti:
Aurorae Venerisque habere nocteis;		mea isthaec, mea culpa; ego scelestus,
non Hebes thalamos beatiores ,		qui te dum temere osculis fatigo
non , si deserat haec suum maritum,		et iuncto iuvat ore commorari,
non si me roget usquequaque , non si		saevo pectoris halitu perussi.
aeternam mihi spondeat iuventam.	30	

Il testo marulliano è quello che prevede l'unico uso del termine *basiationes* (vedi *supra*), riferito ai «cento» che egli applicherebbe, se avesse osato, alle labbra non della sua *puella*, ma del suo ritratto. Sannazaro, invece, chiede «seicento» *basiationes* a una donna vera, non a un simulacro di essa; il tipo di *basiationes* che egli richiede è perfettamente determinato nei vv. 3-6. Questa poesia «A Nina» può essere proposta come un compendio di quasi tutti i tratti dello stile di Catullo messi al servizio della visione della sua poesia già fissata da Pontano: con due sottili allusioni al c. 5 (1 *da precor* e 24 *assis me putet*) e l'uso del vocabolario dell'amore sensuale e fisico (sia catulliano che pontaniano —cfr. 8 *voluptas*), troviamo le note anafore, gli usi dell'enclitico (v. 19), i diminutivi (5; dei quattro tipici ci sono *labella* e *papillae*, entrambi alla fine del verso), i paragoni (16-17) ed i comparativi, sia all'interno (17: *dulciora*) che al fine del verso (27 *beatiores*), i genitivi plurali (7 e 14), i già citati *basiationes* (astratto in *-tio*, fine del verso) e *sexcentas* (numerale), e, in generale, il tono tra imperativo e supplicante vicino a quello del c. 5 di Catullo (1 *da precor*) e, anche, al c. 32 (il poema a *Ipsitilla*). Ma, pur essendo un testo così legato all'imitazione di uno stile specifico, non si può dire che vi sia un abuso dei tratti che lo compongono: si tratta piuttosto di un «ritratto in scala» di quello che fu lo stile neo-catulliano, con la sua preferenza per ripetizioni e diminutivi e l'uso occasionale di altre risorse. Ne risulta un carme di notevole qualità che va posto in indubbio rapporto con *Parthenopeus sive Amores* 1,26 *Ad Thaliam* e *Hendecasyllabi* 1,16 al Duca di Calabria. Questa poesia farà sì che Sannazaro venga ricordato da Joachim du Bellay in alcuni versi catulliani dei suoi *Amores* come l'amante canoro di Nina, significativamente unito a Pontano e Marullo, insieme ai grandi poeti dell'amore:

Gordi, plus oculis amate nobis,
quicquid Lesbia, Delia et Corinna,
quicquid Cynthia, quicquid et Lycoris,
quicquid Stella, Nina et recens Neaera,

Laura et Candida, uel fuit Gelonis, 5
 (ut nostras quoque nominem puellas)[...]
 Ob id nunc cupiam hic adesse, Gordi,
 et quicquid cecinit tener Catullus,
 et quicquid cecinit tener Tibullus, 15
 quicquid Naso canit Propertiusque,
 Gallus et **Iouianus Actiusque**,
 quicquid ipse **Marullus** et Petrarca,
 quicquid Beza canit, canit Macrinus,
 (ut nostros quoque nominem Poetas)[...] 20

(Joachim du Bellay, 1522-1560, *Amores*, 24 *De poetarum amoribus*

ad Gordianum (frammento)

4.3. La generazione italiana posteriore

Tra i poeti italiani, contemporanei e successivi a quelli studiati, che produssero poesia catulliana, anche se non esclusivamente, occorre ricordare Angelo Poliziano, di cui ho segnalato i versi dedicati all'opera di Marullo; Giovanni Pierio Valeriano, di cui ricordo la sua difesa catulliana di Pontano; Ludovico Ariosto, Pietro Crinito, Petro Bembo, Giovanni Cotta, che fu spesso paragonato a Catullo (anche perché veronese come lui), Andrea Navagero, autore di una poesia sulla morte del cagnolino Borgetto che B. Ricci inserirà nel suo *De imitatione* come modello di quella pratica (cfr. Catullo cc. 2-3), e di Marco Antonio Flaminio, che sfruttò al massimo le possibilità dell'endecasillabo catulliano per scrivere poemi di amicizia (più di 100). L'evoluzione dell'imitazione catulliana nella produzione letteraria del '500 in Italia e quali carmi di Catullo sono serviti come modello sono i punti su cui si è orientato lo studio di Giandamiano Bovi, analizzando Ludovico Ariosto, Giovanni Cotta, i fratelli Cosmo e Giano Anisio, Andrea Navagero, Francesco Maria Molza e Nicolò d'Arco¹⁶⁰¹.

4.4. La poesia neocatulliana nel secolo XVI

4.4. a. La *translatio* in Francia: Jean Salmon Macrin

¹⁶⁰¹ Giandamiano Bovi, *Imitazioni e traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano*, Coordinatore: Chiar.mo Prof. Italo Testa, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Mariella Bonvicini, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Chiara Lastraioli, [Università degli Studi di Parma. Dipartimento di scienze umanistiche, sociali e delle imprese culturali- Université de Tours. CESR. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance], 2023, 283 p.

Questi poeti italiani ci introducono già al secolo successivo a quello di Marullo e Pontano. Sebbene, come si è visto, la poesia neocattulliana continuasse a essere coltivata in Italia, questo secolo vide il suo trasferimento in altri territori, soprattutto in Francia, dove venne raccolto il testimone e avvenne il filtraggio di quella poesia nella letteratura in volgare, quasi sempre con la mediazione dei neolatini italiani.

L'ingresso e la diffusione di Catullo in Francia è associato ad una città specifica, Lione, dove apparve la prima edizione francese di Catullo: editore e data sono sconosciuti, anche se doveva essere precoce, poiché è noto che si trattava di una riproduzione dell'aldina del 1502. Nel corso del primo terzo del secolo la diffusione di Catullo, sebbene le sue edizioni non subissero interruzioni, avvenne lentamente e tra impedimenti di carattere morale. Gli aromi paganizzanti ed epicurei che emanavano dalle poesie di Pontano e Marullo insieme agli attacchi del grande poeta latino Battista Mantovano misero in guardia gli austeri umanisti del nord: Lefevre d'Étaples consigliava ai giovani di evitare le mollezze cattulliane, ed Erasmo sosteneva preferire un emistichio mantovano a migliaia di versi marulliani. Solo timide apparizioni di Catullo si registrano nei poeti francesi che scrissero nel primo terzo del secolo.

Intorno al 1530 il panorama cambiò radicalmente quando entrarono sulla scena letteraria una serie di poeti neolatini che abbracciarono con entusiasmo il cattullianesimo, in un clima generale di apertura umanistica ed emulazione nei confronti dell'Italia. Quasi tutti furono membri della *sodalitas* che si forma a Lione, e tra questi spicca Nicolas Bourbon (1503-ca. 1551), autore di *Nugarum libri octo* (1533) e di cui vale la pena citare alcuni endecasillabi in lode di German de Brie e Salmon Macrin; un'imitazione che praticamente parodia il Catullo dei cc. 2-3 e offre una testimonianza della sua ammirazione per Marullo e di come questo sia associato strettamente all'imitazione di Catullo:

A.-

Gaudete o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum politiorum:
nisus victor adest meae Rubellae,
nisus delitiae meae Rubellae,
quem plus diligit haec suis ocellis [...]

B.-

Iam sum totius urbis officinas
nequicquam, totiesque pervagatus,

quaerendo lepidi librum Marulli:
ecquem non adii librariorum?
Set me nescio quis Deus, laboris
in somnis monuit mei misertus:
Tusanem (inquit) adi, dabit quod optas,
Tusanus, decus utriusque linguae:
et cui non modo sunt Marulliani
lusus, verum etiam Catulliani, et
Musae quicquid habent dicaciores.
Hunc unum pete, principem sororum
doctarum, facilemque candidumque,
hoc nemo citius libentiusque
optatum tibi commodet Marullum.

Ma il grande poeta di questo gruppo è stato senza dubbio lo stesso Jean Salmon Macrin (1490-1557), un autore che recentemente ha iniziato a ricevere l'attenzione e l'importanza che merita. Un po' più vecchio degli altri, esercitò una notevole influenza e godette di un'enorme reputazione ai suoi tempi. Il meglio della sua poesia d'amore si può leggere nell'*Epithalamiorum liber* (1531), titolo che non va inteso in una prospettiva generica, ma tematica: Macrin canta soprattutto l'amore condiviso con la giovane moglie Guillonne (Gelonis) prima, durante e dopo il loro matrimonio nel 1528. L'opera è composta da 27 poemi, di cui 11 in endecasillabi faleci (229 versi su 895 = 25%). Bourbon, in quelli dedicati a Brie e Macrin, espone accuratamente le fonti di quest'ultimo, nonché la natura della sua poesia: sono infatti Orazio e Catullo le due presenze letterarie che si celano dietro la raccolta di poesie di Macrin, il quale ha cercato di fare una sintesi di entrambi i poeti (con 13 poemi in metro oraziano).

Aetas egregios duos poetas
haec fert aurea, Brixium et Macrinum.
Felix Gallia, tali utroque Gallo!
Lingua maximus est uterque utraque
ex aequoque beata vena utrique est.

5

Mellitas cithara Macrinus odas

Flacci personat instar, et pudicos

mores coniugis optimae atque amores

effert laudibus, et suos et omnes
doctos quique bonas amant Camenas; 10
atque hoc ingeniose et eleganter
festiveque adeo facit poeta, ut
huic dicas Veneres Cupidinesque
omnes et Charites Apollinemque et
Musas omnia et affatim et volentes 15
dictare, utque suo favere alumno.

Nicolas Bourbon, *Nugarum libri, De Germano Brixio et Salmonio
Macrino poetis nobilibus* (frammento).

Avendo come modello Orazio, anche se questo sia l'Orazio dell'ode a Pirra (1,5), la sua imitazione catulliana non poteva che essere governata da un concetto: la moderazione. Sebbene sia indubbia la presenza di Pontano e Marullo, che si sa leggeva e ammirava, a cominciare dai temi delle poesie, Macrin è moderato nella lunghezza di queste, nell'uso di tratti tipici catulliani e nel ricorso sia all'osceno quanto al sentimentale: non è né un *misellus* che non smetta di versare lacrime attraverso gli *ocelli* dal profondo delle sue *medullae*, come Marullo, né un uomo voluttuoso desideroso di palpare *papillae* e mordicchiare *labella*, come Pontano. Macrin, infatti, non usa nessuno di quei diminutivi tipici della poesia neocatulliana. Una buona prova della sintesi oraziano-catulliana-neolatina sono alcuni versi del carme 12 (citazione di Catullo in una strofa oraziana con chiare reminiscenze di Pontano e della «Nina» di Sannazaro):

Jean Salmon Macrin (1490-1557), Catullo c. 5, 1-3

***Epithalamiorum liber 12 Ad eandem [i. e. Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Gelonis] (versos 9-16)*** *rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.*

Tunc strictum niueis, lux mea, brachiis
Panchaeo casiae rore perungeres,
mulceresque susurro
tincto Cecropiis fauis.

Strati ambo tenera molliter in rosa,
insertique simul blanda per oscula,

**Pontano *Hend. 1, 1 Librum alloquitur* (vv.
27-33)¹⁶⁰²**

*Sed ne te nimium morer, libelle:
festina Miniatum adire nostrum,
qui te tam facili videbit ore,
ut post milia basiationum
dignum te faciat sinu Cicellae.
Hanc tu malueris, libelle, sedem,
quam si scrinia regis ampla dentur.*

¹⁶⁰² Si vedano anche gli endecasillabi dedicati al Duca di Calabria (*Hend. I, 16*).

**non assis faceremus
omnes regum opulentias.**

Sannazaro Epigr. 1, 6 Ad Ninam

*sed totam cupio tenere linguam
insertam humidulis meis labellis* (vv. 11-12)
*quis tunc divitias, quis aurum et omneis
assis me putet aestimare reges?* (vv. 23-24)

Si può affermare in un certo senso che in questi versi Macrin adotta —seppur ammorbidendoli molto— gli argomenti di Pontano e Sannazaro e li riversa in poesie di stile marulliano.

Macrin afferma la sua appartenenza catulliana nel carme dedicato al suo allievo, il principe Honoré di Savoia, poesia che costituisce un esempio quasi impareggiabile di gestione intertestuale per collocare l'opera stessa in una tradizione ben definita [Catullo: *lex* (Marziale) + endecasillabi + epitalami; Orazio, Marziale (1, 35), neolatini]:

**Jean Salmon Macrin Epithalamiorum
liber 1, Ad Honoratum Sabaudianum,
Villariorum Regulum**

Dum carmen tibi nuptiale, proles
o regum inclyta Caesarumque sanguis,
Honorate, dico leuesque **nugas**
volui abs te nimis impudenter insto,
frontem exporrige comis ad iocosas 5
festi delicias **Thalassionis**.
Scriptorem argue nec procacitatis,
di quid legeris hic **ineptiarum**.
Nam **legem** tulit hanc **Catullus** olim,
princeps Hendecasyllabon Catullus, 10
ut **castus foret integerque uates**,
vatis carmina non item, lepore
quae tum praecipue suo placerent
si essent mollicula et parum seuera.
Nos **legem sequimur Catullianam** 15
fescenninaque ludimus, Camoenae

o et praesidium et dulce decus meus
(**Orazio** *carm.* 1,1, 1-2)

meas esse aliquid putare nugas (**Catullo** 1, 4)

*quid si me iubeas **thalassionem**,
verbis dicere non **thalassionis**?*
(**Marziale** 1,35, 6-7; *thalassio* =
Himeneo)¹⁶⁰³

*Siqui forte mearum ineptiarum
lectores eritis ...* (**Catullo** c. 14b,1-2)

*Nam castum esse decet pium poetam
ipsum, uersiculos nihil necesse est,
qui tum denique habent salem ac leporem,
si sint molliculi ac parum pudici...*
(**Catullo** c. 16, 6-9)

Fescennina iocatio
(**Catullo** c. 61,127 [**Epitalamio**])

¹⁶⁰³ Anche in Catullo c. 61, 133-134: [...] *lubet / iam seruire Thalassio*.

praefati ueniam licentiori.

Chi legge queste poesie senza conoscere il resto dell'opera, può credere, visti i precedenti italiani, che in essa dominino la procacità e la lascivia. Ma la Francia dei Macrin non è l'Italia di Panormita e di Pontano, e questi *Epithalami*, pur essendo quasi una lettura per bambini di fronte ai poemi che quelli avevano scritto, potrebbero rivelarsi, con il loro tenue e sottile erotismo, eccessivamente licenziosi da dover essere tutelati con la tradizionale scusa fornita dal c. 16 di Catullo.

Propongo due altri carmi come esempio della poesia di Salmon Macrin:

5.- *Ad Gelonidem*

Si formosior esset inter omnes
dives Gallia quas habet puellas,
si te mundior elegantiorque
ignosci mihi iure posset illam
sectanti uehementiusque amanti,
vel te posthabita. Sed ipsa cum sis
formosissima et elegantiarum
refertissima praeque munda cunctis,
dives Gallia quas habet puellas,
ignosci mihi non deceret, ullam
si te posthabita, Geloni, amarem.

*nam meam puellam
amas plus oculis tuis nec ulla
vixit mundior elegantiorve*
(Pontano *Hend.* 1, 5,11-13)

9.- *Ad Gelonidem*

Illa o quando aderit dies, Geloni,
cum dices mihi blandulo susurro
affusa in teneris meis lacertis:
«te, mi uir, uolupte est venire saluum
ut mecum hic placida quiete felix
penses taedia et asperos labores,
quos annis prope quindecim tulisti,
regem huc dum sequeris vagantem et illuc.

**Da mi et accipe pressulis vicissim
sexcenta oscula mollicella labris,**

Catullo c 5, 7

Da mi basia mille, deinde centum

Pontano Parth. I,11 Ad Fanniam (1-4)

*iube, isthaec tibi basiem labella
suci plena, tenella, mollicella ...*

Pontano Parth. I, 26 Ad Thaliam (1-2)

*Sexcentas age basiationes,
da nostro mea compatri Thalia.*

Pontano Hend. II, 2 Ad Elysium Gallutium (21)

sucto gutture, pressulis labellis

haec praeludia sunt prima nobis,
 armis praelia iusta dum parantur
 in campo Paphiae uoluptuosa» .
 Hic reddes animum, Geloni, uerbis,
 et me unum e **numero beatiorum**
 abstersa facies acerbitate
 quae me sollicitant molestiarum.

Sannazaro Epigr. 1, 6 Ad Ninam (1-2)
*Sexcentas, Nina, da precor, roganti
 sed tantum mihi basiationes...*

Orazio carm. II, 2, 18
dissidens plebi numero beatorum

4. 4. b. La *translatio* nei Paesi Bassi: Giovanni Secondo Everaerts

Parlare della poesia neocatulliana degli anni trenta del secolo XVI obbliga a fermarsi sull'autore con cui questa poesia raggiunge il suo culmine, Giovanni Secondo Everaerts: poeta di riferimento obbligato in un *excursus* come questo, dal momento che, a partire —solo a partire— dai cc. 5 e 7 di Catullo, è riuscito a creare un intero genere con la sua opera *Basia* (1539). Ma non sono i *Basia* quelli che meritano qui il nostro maggiore interesse, bensì il suo *Epithalamium*.

[1]
 Hora suaucula et uoluptuosa,
 hora blanditiis, lepore, risu,
 hora deliciis, iocis, susurris,
 hora suaiolis, parique magnis
 cum Diis et Ioue transigenda sorte; 5
 hora qua poterat beatiorem
 nec Gnydi Dea sancta polliceri;
 nec qui cum pharetra pererrat orbem,
 curis gaudia delicata miscens,
 penna splendidus aurea Cupido; 10
 magni pronuba nec soror Tonantis;
 nec qui floridulas Hymen puellas
 raptas e gremio tenace matrum
 inuoluit cupidis uiri lacertis
 rupis incola floriger canorae, 15
 aduecta est, serie rotante caeli.
 O felix iuuenis, puella felix!

sancto uertice procreata Pallas,
 si iunctae statuant adire ualles
 umbrosas iterum uirentis Idae, 25
 qua spectanda uel haec, uel haec, uel illa.
 Quouis iudicio superba malum
 victrix aureolum reportet astris.
 O felix iuuenis, puella felix!

[3]
 Felix sponsa, cui cupitus ardor 30
 affusus modo lectulo in beato,
 stringet colla tenacibus lacertis,
 insigni iuuenis uenustus ore,
 istis qui roseis tuis labellis,
 istis qui niueis tuis papillis, 35
 isto qui rutilante crine tactus,
 isto lumine qui loquace uictus,
 iampridem tacito uoratur igni,
 lentumque increpat usque et usque solem,

[2]

Felix sponse, cui cupita flamma
iam nunc in geminis quiescet ulnis,
puella aetheria beata forma. 20

Qualem magna Venus, uelique Iuno,
et quae casside Martia refulget
tempus accelerat suaue: mitis
exaudit gemitus Venus suorum; 45
condit Cynthius ora, condit ora,
seque gurgite perluens Ibero
cedit noctuagae locum Sorori.

Et quo gratior haud relucet ignis
coniunctis animis amore dulci, 50
producit caput, emicatque caelo
ductor Hesperus aureae cateruae.
O felix iuuenis, puella felix!

[5]

Iam uirgo thalamum subibit, unde
ne uirgo redeat, marite, cura. 55

Iam uirgo niueis locata fulcris
aduentum cupiet tuum, tremetque,
perfusa ingenuo rubore malas:
forsan et lacrymis genae madebunt,
et suspiria fundet, et querelas. 60

at tu nil remoratus, et querelas,
et suspiria, lacrymasque tolles,
abstergens oculos tuo ore, dulce
murmur pro querimoniis reponens.
O felix iuuenis, puella felix! 65

[6]

Ergo, membra ubi uirginis decorae
felix candida lectulus fouebit,

tardamque inuocat usque et usque lunam. 40

O felix iuuenis, puella felix!

[4]

Votis feruide sponse, parce uotis,
et suspiria mitte, mitte questus,

[7]

Pugnet strenua, pugnet illa! pasci
supra constituet Iouem Dione;
mox te blandidicis parare rixis,
mox te molliculae parare pugnae,
motus occipies calore iusto: 75

belli prospera signa non cruenti
figens mille proteruus hic et illic,
collo basia multa, multa malis,
labris basia plura, plura ocellis.
Repugnabit et improbum uocabit, 80

et dicet: «Satis est» tremente uoce,
arcebitque manu proterua labra,
propelletque manu manum proteruam.

O noctem ter, et amplius beatam! 85
pugnando teneri uolunt Amores.

Pugnando tibi duplicatus ardor
vires sufficiet nouas in arma;
tunc per candida colla, tunc per illud
quod certat ebori nitore pectus, 90

tunc per crura tenella, perque uentrem,
et quae proxima sunt et huic et illis,
saltu uolue agili manum salacem,
et tot millia iunge basiorum,
quod [sic] caelum rutilos tenebit ignes. 95

O noctem quater et quater beatam!

[8]

membra languidulo parata somno,
et molli quoque te toro locatum,
supra purpureos beata reges, 70

Nec desint tibi blandulaeque uoces,
et quaecunque iuuant perita uerba
nec cum murmure sibili suaues,
quales dant Zephyro sonante blandum 100
frondes; quale columba, quale cycnus

annosus moriente spirat ore,
donec uicta potentibus sagittis,

et caeco Pueri uolantis igne,
paulatim minus et minus seuera, 105
ponet purpureum toro pudorem,
collum in brachia nexuosa dedens,
collo brachia nexuosa stringens.
O noctem quater, o quater beatam!

[9]

Tunc, tunc oscula delicata sumes, 110
nullis contemerata quae rapinis
haerebunt uario morata nexu.
Tunc lusus similes, paresque uirgo
reddet delicias, et os hiulcum
iampridem patulo licenter ori 115
committens, animae libidinoso
fragrantis cupidum beabit haustu.
Mox lusu quoque molliore ludens,
dicet blanditias suauiores,
emittet digitos licentiores, 120
finget nequitiam salaciorem.
O noctem nimis et nimis beatam!

[10]

Et Venus uocat, et uocat Cupido.
Tunc in uulnera grata prouendum.
Huc, illuc agilis feratur hasta, 125
quam crebro furibunda uerset ictu
non Martis soror, ast amica Martis,
semper laeta nouo cruore, Cypris.

Tunc arma expedienda, tunc ad arma
Nec quies lateri laborioso
detur, mobilibus nec ulla coxis, 130
donec deficiente uoce anhela,
donec deficientibus medullis,
membris languidulis, madens uterque
sudabit uarii liquoris undas.
O noctem nimis, o nimis beatam! 135

[11]

Sudate ut libet, et diesque longas
noctesque exigite impotente lusu;
et breui date liberosque dulces,
et longo ordine blandulos nepotes,
qua uobis senii minuta turba 140
olim sollicitos leuabit annos,
arcebit querulos toro dolores,
languentum tremulos fouebit artus,
componet tumulo pios parentes.
O felix iuuenis, puella felix! 145

La scelta di volgere lo sguardo all' *Epithalamium* è dovuta dal fatto che gli stessi *Basia* pretendono un'ampia trattazione e che in essi, nonostante il titolo, la presenza di Catullo è una delle tante che stanno alla base di un lavoro molto complesso; ma la ragione principale è che questo *Epithalamium* è l'opera più neocatulliana di Secondo. Non è possibile in questa sede soffermarsi sulle questioni relative al genere e, per quanto riguarda i suoi modelli, mi soffermerò solo su quello principale, il c. 61 di Catullo, per evidenziare che l'«azione» del carme di Secondo inizia dove finisce quella catulliana: è cioè un autentico inno alla prima notte di nozze, quando gli sposi vengono lasciati soli in quell'ora così graziosamente cantata all'inizio della poesia.

Il primo fatto importante è che sia composto in endecasillabi, segno che Catullo doveva «camminare nelle vicinanze». Il poeta latino aveva composto il suo epitalamio in strofe di gliconei e ferecratei, probabilmente ritenendo che l'endecasillabo non fosse adatto a una simile composizione. Ma l'endecasillabo neolatino era stato dotato di tale versatilità da essere adatto a cantare l'amore coniugale più sentito (Macrin), il più sfortunato perché meno ricambiato (Marullo) e il più sensuale e vario, sia il proprio che quello di altri, indipendentemente dal sentimento che il poeta provava per la moglie (Pontano). Ora Secondo dimostra che è valido anche cantare il momento in cui l'amore coniugale —di altri in questo caso— attraversa il suo momento più sensuale, e compone un carme non tentato dai poeti precedenti: un epitalamio in endecasillabi catulliani.

Tra tutti i predecessori, il più presente qui è, logicamente, il Pontano degli *Hendecasyllabi*, che non mostrò pudore nel descrivere incontri amorosi come quello del Duca di Calabria. Ed è anche lo stile neocatulliano di Pontano ad essere ancora valido in questo *Epithalamium*, composto da 11 strofe per un totale di 145 versi, in cui, se non vengono annullate le altre risorse stilistiche tipiche di Catullo, la ripetizione e la diminuzione continuano ad essere quelle scelte per raggiungere il tono di elegante sensualità che domina in tutto il componimento. Come in Pontano, l'uso dell'anafora (15 versi = 22%) aprì la porta a parallelismi, epanalepsi, epanadiplosi, che, come si è visto in precedenza, sono già molto più neocatulliani che catulliani (cfr. vv. 39-43). Continua ad esserci un uso abbondante dell'enclitica *-que* (15 casi), sia o no in polisindeto (vv. 138-39). Per quanto riguarda i diminutivi, il loro numero arriva a 13 (con 16 occorrenze, di cui 12 erano in Pontano). Dei quattro «tradizionali» compaiono *labella*, *papilla* e *ocelli*, con logica assenza di *misellus*.

Delle altre risorse catulliane si può dire lo stesso degli *Hendecasyllabi* di Pontano: in clausola di verso si trovano 4 comparativi in *-ior*, di cui tre consecutivi (vv. 118-120), tre aggettivi in *-osus* (1, 115, 129) e due genitivi plurali (45 *suorum*; 93 *basiorum*), il secondo dei quali è collegato ad uno dei due *mille* che compaiono nel carme. A tutti si aggiunge la presenza delle

tipiche *deliciae, blanditiae, lepores, nequitiae*, ecc., e il sapore catulliano delle invocazioni, tipiche del genere, con cui si chiudono le strofe.

Ma in nessun momento il lettore ha la sensazione che si abusi delle risorse di quello stile, come talvolta accade negli *Hendecasyllabi* pontaniani. Giovanni Secondo ne dosa sapientemente l'uso per non incorrere negli eccessi a cui si andava giungendo nella poesia neolatina contemporanea e che continueranno in quelle successive. Sappiamo già che uno dei poeti contemporanei di Secondo, Macrin, aveva creato un'elegante poesia neocatulliana unendola alla moderazione di Orazio. D'altra parte Gaisser ha sottolineato la stessa sintesi del catulliano e dell'oraziano nel migliore dei *Basia* di Secondo, il 16:

Latonae niueo sidere blandior,
et stella Veneris pulchrior aurea,
da mi basia centum,
da tot basia, quot dedit
vati multiuolo Lesbia, quot tulit:
quot blandae Veneres, quotque Cupidines
et labella pererrant,
et genas roseas tuas:
quot uitas oculis, quotque neces geris,
quot spes, quotque metus, quotque perennibus
mixta gaudia curis
et suspiria amantium.
Da, quam multa meo spicula pectori
inseuit uolucris dira manus dei:
et quam multa pharetra
conseruauit in aurea.
Adde et blanditias, uerbaque publica,
et cum suaicrepis murmura sibilis,
risu non sine grato,
gratis non sine morsibus.
Quales Chaoniae garrula motibus
alternant tremulis rostra columbulae,
cum se dura remittit
primis bruma Fauoniis;

incumbensque meis, mentis inops, genis,
 huc, illuc, oculos uolue natatilis,
 exsanguemque lacertis
 dic te sustineam meis:
 stringam nexilibus te, te, ego, brachiis,
 frigentem calido pectore comprimam;
 et uitam tibi longi
 reddam afflamine basii...
 donec succiduum me quoque spiritus
 istis roscidulis linquet in osculis,
 labentemque lacertis,
 dicam: «Collige me tuis».
 Stringes nexilibus me, mea, brachiis,
 mulcebis tepido pectore frigidum,
 et uitam mihi longi af-
 flabis rore suauis.
 Sic aevi, mea Lux, tempora floridi
 carpamus simul; en iam miserabiles
 curas aegra senectus
 et morbos trahet, et necem.

È possibile, quindi, affermare che la migliore poesia neocatulliana del secolo XVI accettò e assunse lo stile imposto da Pontano, con la sua preferenza per la ripetizione e la diminuzione, ma lo purificò degli eccessi, sia formali che contenutistici, applicando la sobrietà e la moderazione oraziana.

4. 5. Conclusioni

Ludwig, all'inizio del suo lavoro sulla poesia neocatulliana, riproduce parte di un epitalamio scritto nel 1594 da Friedrich Taubmann, che difende la sua opzione per l'endecasillabo per creare un poema del genere —cosa che Secondo aveva già fatto— con versi che mostrano a che livello di eccessi era arrivato lo stile neocatulliano, eccessi favoriti dall'arrivo del manierismo già barocco.

Cum mollissima sit Venus deorum,

non versus amet illa mollicellos?
Cum blandissima diva sit deorum,
non versus amet illa blandicellos?
Aut his est reperire molliores?
Aut his est reperire blandiores?
Aut pro conditione belliores?
Aut ad Cypridis orsa lectiores?
Hoc, pol, hendecasyllabo Phaleuco
nullus mollior esse blandiorve,
nullus bellior esse lectiorve
docti iudicio potest Catulli.

Friderich Taubmann (1565-1613), *Melodaesia siue epulum musaeum*:

Epithalamium (frammento)

Ciò che Taubmann dice in dodici versi avrebbe potuto essere detto in quattro o cinque, ma sicuramente gli sarebbe sembrato che senza quella prolissità e ridondanza non avrebbe creato un vero carme in stile, per lui, *catulliano*. La «facilità» di quello stile catulliano, di cui parlava Morrison, finì per dare origine a uno stile neo-catulliano che praticamente parodiava se stesso, anche quando i suoi coltivatori non avevano tale intenzione. Ma non bisogna dimenticare che i germi di questo eccesso vanno ricercati nel padre del suddetto stile, Pontano. Dopo di lui, solo alcuni poeti geniali, come Marullo, Macrin o Secondo, hanno saputo maneggiare tale stile non come fine a se stesso, ma come mezzo —un mezzo eccellente— per esprimere sentimenti autentici.

Logicamente, lo stile neo-catulliano non sfuggì alle critiche dei suoi contemporanei. Abbiamo già visto nel caso dello stesso Pontano come egli fosse accusato, secondo la testimonianza di Pierio Valeriano, di scrivere poesie di altro tipo che non catulliane. Ebbene, per concludere negli anni '50 del secolo XVI, un poeta latino meno noto ma piuttosto notevole, l'arcivescovo di Benevento Giovanni della Casa (*ca.* 1503-1556), introdusse un carme anticatulliano¹⁶⁰⁴ nella sua non molto estesa opera poetica neolatina:

Sunt qui **versiculo minutiore**,
verum pernitido, **atque perfluenti**,
tamquam Palladii liquore olivi
complures properent linire **chartas**:

¹⁶⁰⁴ Anticattulliano non era lo stesso di «anti-Catullo», come anti-Ciceroniano non era in quei tempi lo stesso di «anti-Cicerone».

atque, **aranaeoli** angulos **domorum**
ut tela tenui solent replere
quantumvis facile, ore fila parvo
nentes longa, ita compleant **libellos**
totos **versiculo minuiore**:
hi vatum in numero anne sint habendi
vulgus viderit, atque siqua vulgo
pars vatum est similis, quibus Thalia
Flacci sordeat, **optimi poetae**,
quod is **versiculo minuiore**,
atque perfacili, **atque perfluenti**
totas spreverit occupare **chartas**.
Giovanni della Casa, *Carmina*, 10

Il modello principale nelle poesie di della Casa non è altro che Orazio. Se Macrin e Secondo tentarono la sintesi, l'italiano proporrà l'antitesi Orazio-Catullo (v. 13), attaccando gli appassionati di quei semplici *versiculi minuiores*. Ma questo eccellente carme anticatulliano è scritto in endecasillabi catulliani (unico in tutta la sua opera), per cui il messaggio ai cultori di questi appare chiaro: «Guardate se è così facile fare questo genere di componimenti che io, che sono non addestrato in essi, ve ne dedico uno». Ma a questo pare sotteso un altro messaggio, molto più sottile: «se vuoi imitare Catullo, ecco un esempio di poesia breve, significativa, con ripetizioni, diminutivi, comparativi, genitivi plurali, ecc., usati non gratuitamente, ma saggiamente, nella giusta misura e con piena consapevolezza della sua efficacia, estetica e mordente».

APPENDICE

Nel seguente appendice saranno riportate le occorrenze catulliane di uno stilema molto imitato dagli umanisti, laddove risultano più numerose.

IL CHIASMO

Di particolare rilievo in Catullo sono le clausole chiasmiche di parole quadrisillabiche o più, inoltre i suoni allitteranti enfatizzano il concetto espresso: c. 1, 2 *arida modo pumice expolitur?*, 5 (*iam tum cum ausus es unus Italorum*), 7 (*doctis, Iupiter, et laboriosis* (l'abbondanza dei polisillabi in clausola nel componimento 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 enfatizza l'insistenza richiesta del *passer*); c. 3, 11 (*qui nunc it per iter tenebricosum*), 15 (*tam bellum mihi bella passerem abstulistis*; c. 5, 6 (*nox est perpetua una dormienda*), 10 (*dein, cum milia multa fecerimus*); c. 6, 2 (*ni sint illepidae atque inelegantes*: in questo caso la parola finale richiama la precedente plurisillabica, come nel c. 10, 4 e il 36, 17); c. 7, 1 (*Quaeris, quot mihi basiationes*); c. 10, 4 (*non sane illepidum neque invenustum*), 19 (*ut, provincia quod mala incidisset*), 34 (*per quam non licet esse negligentem*); c. 12, 12 (*quod me non movet aestimatione*); c. 13, 8 (*plenus sacculus est araneorum* (il polisillabismo in questo verso è di particolare effetto parodico perché con la sua lunghezza marca l'assenza di alunché nelle tasche del poeta); c. 14, 9 (*munus dat tibi Sulla litterator*), 20 (*ac te his supplicis remunerabor*), 22 (*illuc, unde malum pedem attulistis*); c. 15, 4 (*quod castum expeteres et integellum*); 16, 1 e 14 (*Pedicabo ego vos et irrumabo*: significativo anche per l'omoteleuto in *incipit* ed *excipit* e per il chiasmo tra parole isosillabiche); 21, 1 (*Aureli pater esuritionum*), 7 (*frustra: nam insidias mihi instruentem*), 8 (*tangam te prior irrumatione*), 13 (*ne finem facias, sed irrumatus*); 23, 14 (*sole et frigore et esuritione*); 26, 5 *o ventum horribilem atque pestilentem!* (anche in questo caso la clausola polisillabica presenta due aggettivi che enfatizzano l'esclamazione); 27, 7 (*migrate. Hic merus est Thyonianus*); 28, 2 (*aptis sarcinulis et expeditis*), 10 (*tota ista trabe lentus irrumasti*); 32, 3 (*iube ad te veniam meridiatum*), 8 (*novem continuas fututiones*); c. 33, 8 (*fili, non potes asse venditare*); 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*); 36, 13 (*quaeque Ancona Cnidumque harundinosam*), 17 (*si non illepidum neque invenustum*); 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. 40, 3 (*quis deus tibi non bene advocatus*); c. 41, 1 (*Ameana puella defutura*), 6 (*amicos medicosque convocate*), 8 (*qualis sit solet aes imaginosum*); c. 42, 4 (*et negat mihi nostra reddituram / pugillaria*: notiamo come questo verso sia significativo in quanto l'enjambement lega l'*excipit* e l'*incipit* di due versi caratterizzati da parole plurisillabiche allitteranti), 6 (*persequamur eam et reflagitemus*), 10 (*circumsistite eam, et reflagitate*), 11 («*moecha putida, redde codicillos*»), 12 («*redde, putida moecha, codicillos!*»); c. 43, 7 (*tecum Lesbia nostra comparatur?*); c. 45, 9 e 18 (*dextra sternuit 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 particolarmente significativo per la lentezza ritmica creata dalle parole plurisillabiche, nonché la clausola in omoteleuto *-que*¹); 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. 48, 6 (*sit nostrae seges osculationis*); c. 50, 8 (*incensus, Licini, facetiisque*: notiamo la lentezza del verso attraverso la presenza di parole plurisillabiche come per il c. 38, 8 e il c. 54, 7); c. 53, 2 (*qui, cum mirifice Vatiniana*), 3 (*meus crimina Caluos explicasset*); c. 54, 7 (*inmerentibus, unice imperator*); c. 55, 6 (*in Magni simul ambulatione*), 9 (... *sic ipse flagitabam*); 58^b, 10 (*essem te mihi, amice, quaeritando*); 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 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*. Notiamo 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 e 207, sicché il ritmo rallenta e l'enfasi si accresce; il c. 62 è dominato dalla parola *hymenaeus* o *Hymenaeae* come clausola quadrisillabica ai vv. 4, 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 59, 67 e poi v. 8 *exilueret*; il c. 63 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 *gyminasiis*, 62 *obierim*, 67 *cubiculum*, 71 *columinibus*, 72 *nemorivagus*, 76 *leonibus*; c. 64, 11 *Amphitriten*, 15 *admirantes*, 20 *hymenaeos*, 24 *compellabo*, 36 *Larisaea*, 67 *adludabant*, 71 *externavit*, 78 *innuptarum*, 79 *Minotauro*, 80 *vexarentur* (tre versi di seguito 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*¹, 141 *hymenaeos*, 152 *alitisque*, 205

contremuerunt, 255 *inflectentes*, 258 *incingebant*, 269 *matutino*, 274 *increbescunt*, 277 *discedebant*, 286 *impedentes*, 294 *Prometheus*, 319 *calathisci*, 358 *Hellesponto*¹; c. 65, 2 *virginibus*, 10 *amabilior*, 16 *Battiadae*, 22 *excutitur*; c. 66, 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*¹; c. 67, 20 *attigerit*, 28 *virgineam*, 36 *adulterium*, 42 *flagitia*, 44 *auriculam*, 46 *supercilia*, 48 *puerperium*, c. 68, 2 *epistolium*, 4 *restituam*, 6 *perpetitur*, 8 *pervigilat*¹, 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*¹, 126 *improbius*, 138 *caelicolum*, 150 *officiis*; c. 74, 4 (*uxorem, et patruum reddidit Arpocratem*); c. 76, 15 (*una salus haec est. Hoc est tibi pervincendum*), 22 (*expulit ex omni pectore laetitia*); c. 77, 6 (*vitae, heu heu nostrae pestis amicitiae*); c. 78, 2 (*alterius, lepidus filius alterius*: si noti anche l'omoteleuto che domina tutto il verso), 6 (*qui patruus patrum monstret adulterium*); c. 79, 4 (*si tria natorum suavia reppererit*); c. 81, 2 (*bellus homo, quem tu diligere inciperes*); c. 83, 4 (*sana esset: nunc quod gannit et obloquitur*); c. 84, 10 (*cum subito affertur nuntius horribilis*); c. 90, 2 (*coniugio et discat Persicum aruspicium*), 6 (*omentum in flamma pingue liquefaciens*); c. 95, 6 (*Zmyrnam cana diu saecula pervoluent*); c. 96, 4 (*atque olim missas flemus amicitias*); 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. 98, 4 (*culos et crepidas lingere carpatinas*), 6 (*hiscas: omnino quod cupis efficies*); c. 99, 2 (*suaviolum dulci dulcius ambrosia*), 14 *suaviolum tristi tristius elleboro* (i versi 2 e 14 creano una sorta di chiasmo sillabico per enfatizzare 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 segnaliamo 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 enfatizzato), 4 (*fraternum vere dulce sodalicium*), 6 (*perspecta ex igni est unica amicitia*); c. 101, 2 (*advenio has miseras, frater, ad inferias*) e 8 (*tradita sunt tristi munere ad inferias* (dove la clausola polisillabica presenta un'epifora); c. 102, 4 (*Corneli, et factum me esse puta Arpocratem*); c. 103, 2 (*deinde esto quamvis saevus et indomitus*) e 4 (*leno esse atque idem saevus et indomitus*); c. 105, 2 (*Musae furcillis praecipitem eiciunt*); c. 106, 2 (*quid credat, nisi se vendere discupere?*); c. 108, 2 (*spurcata impuris moribus intreat*), 4 (*lingua exsecta avido sit data vulturio*); c. 109, 6 (*aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*); 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 enfatizzare l'adulterio); c. 114, 4 (*nequiquam: fructus sumptibus exsuperat*); c. 115, 5 (*prata arva ingentes silvas saltusque paludesque*: con clausola simile a c. 57, 2 e quindi viene enfatizzato il tono parodico in entrambi i carmi attraverso l'uso di una formula la cui totale assenza in prosa mostra che era interamente percepita come un artificioso manierismo poetico, per nulla colloquiale, come si è visto in precedenza), 6 (*usque ad Hyperboreos et mare ad Oceanum?*); c. 116, 2 (*carmina uti possem mittere Battiadae*), 8 (*at fixus nostris tu dabis supplicium*). Le occorrenze seguenti nei carmi di altro metro mostrano come la clausola plurisillabica non prevalga solo nell'endecasillabo e che quindi sia stilema preferito da Catullo soprattutto per l'effetto fonico che produce: c. 4, 2 (*ait fuisse navium celerrimus*), 6 (*et hoc negat minacis Hadriatici*), 14 (*tibi haec fuisse et esse cognitissima*), 16 (*tuo stetisse dicit in cacumine*), 25 (*sed haec prius fuere: nunc recondita*), trimetro giambico puro; c. 8, 1 (*Miser Catulle, desinas ineptire*), coliambo; 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*), 6 (*remitte pallium mihi meum, quod involasti*), 10 (*ne laneum latusculum manusque mollicellas*), 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 patrimoniam?*), 23 (*eone nomine urbis opulentissime*), trimetro giambico puro: carme di estrema rilevanza per la frequente occorrenza di clausole polisillabiche e che è stato sotto diversi aspetti imitato da Bruni; c. 30, 1 (*Alfene immemor atque unanimis false sodalibus*), 2 (*iam te nil miseret, dure, tui dulcis amiculi?*), 8 (*cum mens onus reponit, ac peregrino*), 14 (*ridete quidquid est domi cachinnorum*), coliambo; c. 34, 10 (*silvarumque virentium*), 11 (*saltuumque 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; c. 44, 6 (*fui libenter in tua suburbana*), 11 (*orationem in Antium petitozem*), 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. 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, 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 riscontriamo 44 occorrenze negli epigrammi, di cui 23 sono le clausole con due parole plurisillabiche. Su 12 carmi di metro vario troviamo 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 notiamo 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 la si ritrova 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, 41¹, 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, 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 ai 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 rilevato enfatizza il tono patetico dei versi; nel c. 65 clausola lunga ai vv. 2, 16, 22 e alternanza sillabica al 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 ai vv. 4, 6, 12 (in cui appare anche l'alternanza sillabica), 42, 54, 65 e 66 (anche con alternanza).

BIBLIOGRAFIA

STUDI GENERALI

- ADAMIK, Tamas, «Vocabulary of Catullus' Poems Hapax Legomena as Vulgar Word», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 59, ff. 1-4, pagg. 317-325, 2019.
- ADAMS, James N., *The Latin Sexual Vocabulary*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982.
- ADAMS, James N., *Asyndeton and its interpretation in Latin literature. History, patterns, textual criticism*, Cambridge, University Press, 2021.
- AXELSON, Bertil, «Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der Lateinischen Dichtersprache», *Skrifter Utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund*, 29, 1945.
- BARDON, Henri, *L'art de la composition chez Catulle*, New York-London, Garland Pub., 1979 (= 1943).
- BELLANDI, Franco, *Lepos e Pathos. Studi su Catullo*, Bologna, Pàtron Editore, 2007.
- BERTONE, Susanna, «Dispositio carminum Catulli. I carmi di Catullo nella tradizione manoscritta e a stampa dal tardo Trecento al 1535», in *Trasmissions. Studies on conditions, processes and dynamics of textual transmission*, ed. Rosa Maria Piccione, vol 7, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.
- BILLERBECK, Margarethe-ZUBLER Christian, *Das Lob der Fliege von Lukian bis L. B. Alberti*, Bern, Peter Lang, 2000.
- BIONDI, Giuseppe Gilberto (ed.), *Il liber di Catullo. Tradizione, modelli e fortleben (Quaderni di Paideia, 14)*, Cesena, Stilgraf, 2011.
- The Cambridge Companion to Catullus*, ed. Ian Du Quesnay-Tony Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- CANTARELLA, Eva, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- CANTARELLA, Eva, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milán, Feltrinelli, 2020⁴.
- CHARLET, Jean-Louis, *Metrique latine humaniste. Des préhumanistes padouanes et de Petrarque au XVI siecle*, Ginevra, Droz, 2020.
- CICCARELLI, Irma, *Commento al II Libro dei Tristia di Ovidio*, Bari, Edipuglia, 2003.
- CIPRIANI, Giovanni, «El vocabulario latino de los besos», *Estudios Clásicos*, 149, 5-38, 2016.
- CLAUSEN, Werner, «Callimachus and Latin Poetry», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 5, 1964.
- CONRAD, Carl, «Traditional Patterns of Word Order in Latin Epic from Ennius to Vergil», *Harvard Studies in Classical Philology*, 69, 1965, pagg. 195-258.

- CONTE, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Cornell, University Press, 1996.
- COOPER, Frederic Taber, *Word Formation in the Roman Sermo Plebeius*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1895.
- CUTT, Thomas, *Meter and Diction in Catullus' Hendecasyllabics*, Chicago, The University of Chicago, 1936.
- DE LABRIOLLE, P., «L'emploi du diminutif chez Catulle», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 1, 1905, pagg. 277-288.
- Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III aC-II dC)*, ed. R. Moreno Soldevila, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.
- DUMÉZIL, Georges, *Le festin d'immortalité*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner (Annales du Musée Guimet), 1924.
- ERNOUT, Alfred, «Rassegna di Bertil Axelson, *Unpoetische Wörter, Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache* [Lund, 1945]», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 21, 1947, pagg. 55-70.
- ERNOUT, Alfred-MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001.
- ÉVRARD-GILLIS, Janine, *La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle. Étude stylistique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- FABBRI, Renata, «Approcci umanistici a Catullo», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 19, 1987, pagg. 171-183.
- FEDELI, Paolo, «Marziale catulliano», *Humanitas*, 56, 2004, pagg. 161-189.
- FERGUSON, John, «Catullus and Martial», *The Proceedings of the African Classical Association*, 6, 1963, pagg. 3-15.
- FERRARI, Olindo, «Dell'uso dei diminutivi in Catullo», *Athenaeum*, 3, 1915, pagg. 448-450.
- FORDYCE, C. J., *Catullus*, Oxford, University Press, 1961.
- FRAENKEL, Eduard, «Vesper adest (Catullus LXII)», *Journal of Roman Studies*, XLV, 1955, pagg. 1-8.
- FRAENKEL, Eduard, *Elementi Plautini in Plauto* (trad. it. F. Munari), Firenze, La Nuova Italia, 1960.
- GAVI, Emanuele, «Riprese di Catullo in Marziale», *FuturAntico*, 4, 2007, pagg. 119-154.
- GRANAROLO, Jean, *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

- GREEN, Ashleigh, «Lesbia's Controversial Bird: Testing the Cases for and against Passer as Sparrow», *Antichthon* 55, 2021, pagg. 6-20.
- GREENE, Thomas M., *The light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982.
- GRIFFÀ, L., «A proposito dell'uso dei diminutivi in Catullo», *Bolletino di Studi Latini*, 1, 1971, pagg. 379-388.
- HARRAUER, Hermann, *A Bibliography to Catullus*, Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 1979.
- HELLEGOUARC'H, Joseph, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- HOLOKA, James P., *Gaius Valerius Catullus. A Systematic Bibliography*, New York-London, Garland Publishing, 1985.
- HOOPER, Richard W., «In Defence of Catullus "Dirty Sparrow"», *Greece and Rome*, 32, 1985, pagg. 162-178.
- HOUGHTON, Luke B. T., «Renaissance Latin Elegy», in *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, University Press, 2013, pagg. 290-305.
- HOUSMAN, Alfred Edward, «AIOΣ and EIOΣ in Latin Poetry», *The Journal of Philology*, 33, 1914, pagg. 54-75.
- HOWELL, Peter, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London, The Athlone Press, 1980.
- INDEX VERBORVM CATVLLIANVS*, New Haven, Yale University Press, 1912.
- KAY, Nigel M., *Martial Book XI. A commentary*, Oxford, The Alden Press, 1985.
- KING, Joy K., «Catullus' Callimachean carmina, cc. 65-116», *The Classical World*, LXXXI, 1988, pagg. 383-392.
- KING, William J., *Comparison and Contrast in the Short Poems of Catullus*, Diss. University of North Carolina, 1970.
- LEWIS, Maxine, «Catullus' Callimachean spatial poetics», *Paideia*, 74, 2019, pagg. 245-275.
- LOOMIS, Julia Wolfe, *Studies in Catullan Verse. An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra*, Leiden, Brill (*Mnemosyne Supplement*, 24), 1972.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, «El diminutivo latino: entre la denotación y la connotación», in *Semántica latina y románica: unidades de significado conceptual y procedimental*, eds. Benjamín García Hernández-M.^a Azucena Penas Ibáñez, New York, Peter Lang, 2016, pagg. 177-198.
- LUQUE MORENO, Jesús, «Besos de Catulo», *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 86, 2018, pagg. 71-91.

- LUQUE MORENO, Jesús, *C. Valerius Catullus. Praelectiones Granatenses*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020.
- LEUMANN, Manu, «Die Lateinische Dichtersprache», *Museum Helveticum*, 4.2, 1947, pagg. 116-139.
- MARMORALE, Enzo V., «Appunti e varietà letterarie», *Giornale Italiano di Filologia*, XVII, 1964, pagg. 66-74.
- MATTIACCI, Silvia, «Marziale e la fortuna del neoterismo nella prima età imperiale», in *Antimitologia ed eredità neoterica in Marziale. Genesi e forme di una poetica*, eds. S. Mattiacci-A. Perruccio, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2007, pagg. 137-218.
- MAZZOLI, Giancarlo, «*Iam*: una particella molto catulliana», *Paideia*, 73 (I/III), 2018, pagg. 937-954,.
- MOREL, Willy, (ed.), *Fragmenta poetarum Latinorum*, Stuttgart, Teubner, 1975.
- MORELLI, Alfredo Mario, «*Ceveant versiculi*: Per l'esegesi di Catullo 16.9-11», *Materiale e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 79, 2017, pagg. 171-86.
- MORELLI, Alfredo Mario, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2000.
- NORDEN, Eduard, *Aeneis Buch VI*, Stuttgart, Teubner, 1957.
- NUZZO, Gianfranco, «Un esempio di arte allusiva in Catullo»» *Paideia*, 73, 2018, pagg. 1793-1801, ristampato in Id., *Antiche voci. Studi di letteratura greca e latina*, Palermo, University Press, 2022.
- OFFERMANN, Helmut, «Uno sim tibi minor Catullo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. s., 34, 1980, pagg. 107-139.
- PASQUALI, Giorgio, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968.
- PAUKSTADT, Rudolph, *De Martiale Catulli imitatore*, Diss. Halle, 1876.
- Paulys Real-Encyclopadie der classischen Altertumswissenschaft*, Ed. Georg Wissowa, volume 1-2, 1894.
- PERELLA, Nicolas James, *The kiss sacred and profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969.
- PERELLI, Luciano, «Il carne 62 di Catullo e Saffo», *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, XXVIII, 1950, pagg. 289-312.
- PEROTTI, Niccolò, «Vita Martialis», in Id., *Cornu Copiae*, eds. J.-L. Charlet et M. Furno, 8 vols. (Sassoferrato: Istituto Internazionale di Studi Pierini, 1989-2001).
- MOREAU, Philippe, «Osculum, basium, savium», *Revue de Philologie*, 52, 1978, pagg. 87-97.

- PLATNER, Samuel Ball, «Diminutives in Catullus», *The American Journal of Philology*, 16, 1895, pagg. 186-202.
- POSCH, Sebastian, «Albus an ater homo», *Serta Phil. Aenipontana*, III, 1979, pagg. 319-331.
- QUINN, Kenneth, *The Catullan Revolution*, Melbourne, University Press, 1959.
- RICHARDSON, Brian, «Pucci, Parrasio and Catullus», *Italia Medioevale e Umanistica*, 19, 1976, pagg. 277-289.
- RICHLIN, Amy, *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Oxford, University Press, 1992.
- ROSCHER, Wilhelm Heinrich, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, coll. 280-82 e IV, col. 338.
- ROSS, David O. Jr., *Style and Tradition in Catullus*, Harvard, University Press, 1969.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, «Catulo ante la encrucijada de los géneros», *Paideia*, 73, pagg. 1039-1062, 2018.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, *CONFECTUM CARMINE. En torno a la poesía de Catulo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996 (2 vols.).
- SEDGWICK, W. B., «Catullus' Elegiacs», *Mnemosyne*, 3, 1950, pagg. 64-69.
- SORBELLI, Tommaso, «Della fortuna del carne terzo di Catullo presso gli Umanisti», *Classici e neo-latini*, 8, 1912, pagg. 170-181.
- SWANN, Bruce W., *Martial's Catullus. The Reception of an Epigrammatic Rival*, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms Verlag, 1994.
- SWANN, Bruce W., «Sic scribit Catullus: The Importance of Catullus for Martial's Epigrams», in *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, ed. F. Grewing, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pagg. 48- 58.
- TAYLOR, Lily Ross, *Party Politics in the Age of Caesar*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1949.
- TRAINA, Alfonso, *Allusività catulliana*, in *Poeti latini e neo latini. Note e saggi filologici*, Bologna, Pàtron, 1975.
- TRAINA, Alfonso, *Introduzione a Orazio. Odi ed Epodi*, Milano, Rizzoli, 1985.
- WAGENVOORT, Hendrik, *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden, Brill, 1956.
- WATSON, Patricia, «Catullus' Lament for Lesbia's Passer in the Context of Pet-Keeping», *Antichthon*, 55, 2021, pagg. 21-34.
- WEST, David A., «The metre of Catullus' Elegiacs», *Classical Quarterly*, 7, 1957.
- WHEELER, Arthur Leslie, «Catullus as an Elegist», *The American Journal of Philology*, 36-2, 1915, pagg. 155-184.

- WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1958.
- WONG, Alex, «The Hard and Soft in the Humanist Poetry of Kissing», in *International Journal of the Classical Tradition*, 21.1, 2014, pagg. 30-66.
- WONG, Alex, «Catullus in the Renaissance», *The Cambridge Companion to Catullus*, Cambridge, University Press, 2021, pagg. 318-342.

STUDI SUGLI IMITATORI UMANISTI E LA RISCOPERTA DEL *LIBER* CATULLIANO

- BALBO, Francesca, «Gli Hendecasyllabi di Leonardo Bruni tra imitatio ed aemulatio dello stile catulliano», *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 36, 2023, pagg. 121-154.
- BANDINI, Angelo Maria, *Specimen Literaturae Florentinae saeculi XV in quo ... Christophori Landini gesta enarrantur*, Firenze, Rigaccius, 1747.
- BANTA, Josephine Davis, *Salmon Macrin (1490-1557) and his circle as revealed in his works*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1941.
- BILLANOVICH, Giuseppe, «*Veterum vestigia vatium* nei carmi dei preumanisti padovani», *Italia Medioevale e Umanistica*, 1, 1958, pagg. 155-243.
- BOVI, Giandamiano, *Imitazioni e traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano*, Coordinatore: Chiar.mo Prof. Italo Testa, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Mariella Bonvicini, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Chiara Lastraioli, [Università degli Studi di Parma. Dipartimento di scienze umanistiche, sociali e delle imprese culturali- Université de Tours. CESR. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance], 2023, 283 p.
- BRADEN, Gordon, *The Classics and English Renaissance Poetry. Three Case Studies*, New Haven-London, Yale University Press, 1978.
- BRADEN, Gordon, «*Vivamus et amemus mea Lesbia* in the English Renaissance», *English Literary Renaissance*, 9, 1979, pagg. 199-224.
- BRADNER, Leicester, «The Neo-Latin Epigram in Italy in the Fifteenth Century», *Mediaevalia et Humanistica*, 8, 1954, pagg. 62-70.
- BUCK, August, *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1976.
- CAMPBELL, Donald A., «Galliambic Poems of the 15th and 16th Centuries. Sources of the Bacchic Odes of the Pléiade School», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 22, 1960, pagg. 490-510.
- CARDINI, Roberto, «Landino e Lorenzo», *Lettere italiane*, 3, 1993, pagg. 361-375.

- CHARLET, Jean-Louis, «La marque de Catulle sur la Renaissance de l'élegie latine au Quattrocento (Beccadelli, Enea Silvio Piccolomini, Landino)», in *Présence de Catulle et des élégiaques latins à Raymond Chevallier in memoriam (Actes du colloque tenu à Tours, 28-30 novembre 2002)*, ed. Rémy Poignault, 2005, pagg. 283-294.
- CHOMARAT, Jacques-FRAGONARD, Marie-Madeleine-MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Marc-Antoine Muret, Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard*, Ginevra, Droz, 1985.
- COPPINI, Donatella, «*Dummodo non castum*. Appunti su trasgressioni, ambiguità, fonti e cure strutturali nell'*Hermaphroditus* del Panormita», in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, Padova, Antenore, 1997, I, pagg. 407-427.
- COPPINI, Donatella, «I modelli del Panormita», in *Intertestualità e smontaggi*, eds. Roberto Cardini-Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pagg. 1-29.
- COPPINI, Donatella, «Da dummodo non castum a nimium castus liber: Osservazioni sull'epigramma latino nel Quattrocento», *Les cahiers d'humanisme*, 1, 2000, pagg. 185-208.
- COPPINI, Donatella «The Comic and the Obscene in the Latin Epigrams of the Early Fifteenth Century», in *The neo-latin epigram: a learned and witty genre*, eds. Susanna De Beer-Karl A. E. Enenkel-David Rijser, *Supplementa Humanistica Lovaniensia XXV*, Leuven, University Press, 2009, pagg. 83-102.
- DELLA CASA, Adriana, «Le fonti classiche in *Hend. II 22* del Pontano», in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo, Miscellanea filologica*, Genova, Università di Genova, 1975, pagg. 261-270.
- ELLIS, Robinson, *Catullus in the XIVth Century*, London. H. Frowde, 1905.
- ENDRES, Clifford, *Joannes Secundus: The Latin Love Elegy in the Renaissance*, Hamden (Connecticut), Anchon Books, 1981.
- ENDRES, Clifford-GOLD, Barbara K., «Joannes Secundus and His Roman Models: Shapes of Imitation in Renaissance Poetry», *Renaissance Quarterly*, 35, 1982, pagg. 577-589.
- FABBRI, R., «A proposito degli endecasillabi pseudogalliani (e di Leonardo Bruni)», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze morali e Lettere*, 135, 1976-1977, pagg. 115-127.
- FORD, Philip, «The *Basia* of Joannes Secundus and Lyon Poetry», in *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1993, pagg. 113-133.
- FORD, Philip, «Jean Salmon Macrin's *Epithalamiorum liber* and the Joys of Conjugal Love», in *Eros et Priapus. Erotisme et obscenité dans la littérature néo-latine*, eds. Ingrid de Smet-Philip Ford, Ginevra, Droz, 1997, pagg. 65-84.

- FURSTENBERG-LEVI, Shulamit, *The Accademia Pontaniana. A Model of Humanistic Network*, Leiden-Boston, Brill, 2016.
- GAISSER, Julia Haig, «Catullus and his First Interpreters: Antonius Parthenius and Angelo Poliziano», *Transactions of the American Philological Association*, 112, 1982, pagg. 83-106.
- GAISSER, Julia Haig, «Catullus, Gaius Valerius», in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, eds. Virginia Brown-Paul O. Kristeller-F. Edward Cranz, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1992, pagg. 197-292.
- GAISSER, Julia Haig, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- GAISSER, Julia Haig, «Pontano's Catullus», in *What Catullus Wrote: Problems in Textual Criticism, Editing and the Manuscript Tradition*, ed. Dániel Kiss, Swansea, The Classical Press of Wales, 2015, pagg. 53-91.
- GAISSER, Julia Haig, «Excuses, Excuses: The Fortunes of Catullus 16 from Martial to Johannes Secundus», *Paideia*, 74 (I/II), 2019, pagg. 1325-1360.
- GODMAN, P., «Johannes Secundus and Renaissance Latin Poetry», *Review of English Studies* 39, 1988, pagg. 258-272.
- GODMAN, Peter, *Literary Classicism and Latin Erotic Poetry of the Twelfth Century and the Renaissance*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. Peter Godman-Oswyn Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, pagg. 149-82.
- GRAFTON, Anthony, «On the Scholarship of Politian and its Context», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, pagg. 155-181.
- GRIFFITHS, Gordon-HANKINS, James-THOMPSON David, trans., «The Humanism of Leonardo Bruni: Selected Texts», in *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 46 (= Renaissance Society of America Text Series, 10), Binghamton, NY, 1987, pagg. 3-50.
- GUALDO ROSA, Lucia, «A proposito degli epigrammi latini del Sannazaro», in *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, eds. P. Tuynman-G. C. Kniper-E. Keßler, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pagg. 453-476.
- HANKINS, James, «The Latin Poetry of Leonardo Bruni», *Humanistica Lovaniensia*, 39, 1990, pagg. 1-39.
- HARRINGTON, Karl Pomeroy, *Catullus and his influence*, New York, Longmans, Green and Co., 1923.
- HAUSMANN, Frank-Rutger, «Martial in Italien», *Studi Medievali*, 17, 1976, pagg. 173-218.
- HAUSMANN, Frank-Rutger, «Martialis», in *Catalogus Translationum et Commentariorum*, IV, Washington, Catholic University of America Press, 1980, pagg. 249-296.

- HAUSMANN, Frank-Rutger, «Untersuchungen zum neulateinischen Epigramm Italiens im Quattrocento», *Humanistica Lovaniensia*, 21, 1972, pagg. 1-35.
- HERRLINGER, Gerhard, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1930.
- IACONO, Antonietta, «Parodie rinascimentali di Catullo», in *Classicità, Medioevo e Umanesimo. Studi in onore di Salvatore Monti*, ed. G. Germano, Napoli, F. Giannini, 1996, pagg. 425-447.
- IACONO, Antonietta, «Autoritratti e ritratti di un poeta d'amore del Quattrocento: Giovanni Gioviano Pontano», in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018, pagg. 1-11.
- KALLENDORF, Craig W., «Cristoforo Landino», in *Centuriae latinae*, ed. Colette Nativel, Ginevra, Droz, 1997.
- KIDWELL, Carol, *Marullus: Soldier Poet of the Renaissance*, London, Duckworth, 1989.
- KIDWELL, Carol, *Pontano: Poet and Prime Minister*, London, Duckworth, 1991.
- LAMERS, Han, «Marullo's Imitations of Catullus in the Context of His Poetical Criticism», in *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, eds. Susanna de Beer-Karl A. E. Enenkel-David Rijser, Leuven, *Supplementa Humanistica Lovaniensia*, Leuven, University Press, 2009, pagg. 191-213.
- LAVENAT, Louis, *Les poésies profanes de Salmon Macrin*, Poitiers, 1932.
- LEMIESZ, Linda M., *Catullus Reconsidered: The Petrarchan Aesthetic and the Renaissance Baiser*, Diss. New York, 1987.
- LUCCHETTA, Giuliano, «Contributi per una biografia di Pierio Valeriano», *Italia Medievale e Umanistica*, 9, 1966, pagg. 461-476.
- LUDWIG, Walter, «The Beginnings of Catullan Neo-Latin Poetry», in *Acta Conventus Neo-Latini Torontonensis*, eds. A. Dalzell-Ch. Fantazzi-R. J. Schoek, Binghamton, N.Y., *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 1991, pagg. 449-456.
- LUDWIG, Walter, «Catullus renatus» - Anfänge und frühe Entwicklung des catullischen Stils in der neulateinischen Dichtung», in *Litterae Neolatinae: Schriften zur Neulateinischen Literatur*, eds. L. Braun-W.-W. Ehlers-P. G. Schmidt-B. Seidensticker, München, Wilhelm Fink Verlag, 1989, pagg. 162-194.
- LUDWIG, Walter, «Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy», *Litterae Neolatinae*, cit., pagg. 202-217 (repr. in Robert Ralph Bolgar, ed., *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, Cambridge, University Press, 1974, pagg. 171-190).

- LUDWIG, Walter, «The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry», in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, ed. Peter Godman-Oswyn Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, pagg. 183-197.
- MADDISON, Carol, *Marcantonio Flaminio: Poet, Humanist, and Reformer*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1965.
- MAÏER, Ida, *Ange Politien: La formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Ginevra, Droz, 1966.
- MANZO, Antonio, «Testimonianze e tradizione del 'Liber' Catulliano nella letteratura esegetico-scolastica antica», *Rivista di Studi Classici*, 15, 1967, pagg. 137-162.
- MADRID CASTRO, Mariano, «Baptistae Mantuani «Contra poetas impudice loquentes»», *Humanistica Lovaniensia*, 45, 1996, pagg. 93-133.
- MARIOTTI, Scevola, «Cornelii Galli Hendecasyllabi», in *Tra latino e volgare: Per Carlo Dionisotti*, ed. G. Bernardoni Trezzini et al., Padova, Antenore, 1974, pagg. 545-568.
- MCFARLANE, Ian D., «Jean Salmon Macrin (1490-1557)», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 21, 1959, pagg. 55-84 y 311-349; 22, 1960, pagg. 73-89.
- MCFARLANE, Ian D., *Renaissance Latin Poetry*, Manchester, University Press, 1980.
- MCLAUGHLIN, Martin L., *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- MCPEEK, James, *Catullus in Strange and Distant Britain*, Cambridge, Harvard University Press, 1939.
- MORRISON, Mary, «Some Early Humanist Epithalamia», in *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, eds. P. Tuynman-G. C. Kniper-E. Keßler, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pagg. 794-802.
- MORRISON, Mary, «Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 17.3, 1955, pagg. 365-394.
- MORRISON, Mary, «Ronsard and Catullus: The Influence of the Teaching of Marc-Antoine de Muret», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18, 1956, pagg. 240-274.
- MORRISON, Mary, «Catullus and the Poetry of the Renaissance in France», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 25.1, 1963, pagg. 25-56.
- MURGATROYD, Paul, «Landino's "Xandra" 3.3 and its ancient Latin models», *Renaissance Studies*, 11.2, 1997, pagg. 57-60.
- O'CONNOR, Eugene, «Panormita's Reply to His Critics: The *Hermaphroditus* and the Literary Defense», *Renaissance Quarterly*, 50, 1997, pagg. 985-1010.
- PARATORE, Ettore, *La poesia di Giovanni Pontano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

- PARENTI, Giovanni, *Poëta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1985.
- PARENTI, Giovanni, «Contaminatio di modelli e di generi nel «Liber Parthenopeus» di Pontano», in *Intertestualità e smontaggi*, eds. Roberto Cardini-Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pagg. 47-75.
- PAUKSTADT, Rudolf, *De Martiale Catulli imitatore*, Diss. Halle, 1876.
- PÉREZ MORILLO, María del Mar, «En torno a la belleza formal de la poesía latina de Michele Marullo», in *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje a Luis Gil*, eds. José M^a. Maestre-Joaquín Pascual-Luis Charlo, Alcañiz-Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, vol. 3, pagg. 1261-1269.
- PIACENTE, Luigi, «Catullo a casa Guarini», *Paideia*, 73, 2018, pagg. 955-965.
- PIEPER, Christoph, «Genre-negotiations. Cristoforo Landino's Xandra between elegy and epigram», in *The neo-latin epigram: a learned and witty genre*, eds. Susanna De Beer-Karl A. E. Enenkel-David Rijser, *Supplementa Humanistica Lovaniensia XXV*, Leuven, University Press, 2009, pagg. 165-190.
- PIGHI, Gian Battista, «Achillis Statii lectiones atque emendationes Catullianae», *Humanitas* (Coimbra), 3, 1950, pagg. 37-160.
- PIGMAN, George W., «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33, 1980, pagg. 1-3.
- PIRAS, Antonio, «Reminiscenze catulliane negli epigrammi di Michele Marullo», *Paideia*, 73, 2018, pagg. 1803-1830.
- PUCCIONI, Giulio, «G. Pontano: l'epistola di Filippo a Faustina (*Parthenop.* I 10)», in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, Genova, Università di Genova, 1975, pagg. 167-171.
- QUINT, David, *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1983.
- RAMMINGER, Albert, *Motivgeschichtliche Studien zu Catulls Basiagedichten mit einem Anhang: Aus dem Nachleben der catullischen Basiagedichte*, Würzburg, K. Triltsch, 1937.
- RAT, Maurice, «Un grand poète latin du XVIIe siècle: Jean Second», *Mercure de France*, 975, 1939.
- RICHARDSON, Brian, «Pucci, Parrasio, and Catullus», *Italia Medievale e Umanistica*, 19, 1976, pagg. 277-289.
- RODRÍGUEZ PEREGRINA, José Manuel, «Presencia de Catulo en el *Epithalamium* de Juan Segundo», *Epos*, 12, 1996, pagg. 85-109.

- RODRÍGUEZ PEREGRINA, José Manuel, «Juan Segundo y el género epitalámico neolatino», *Florentia Iliberritana*, 7, 1996, pagg. 307-331.
- SAINATI, Augusto, «Il Pontano e Catullo», *Studi di letteratura latina medievale e umanistica*, Padova, Antenore, 1972 (= *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919).
- SCHOOLFIELD, George C., *Janus Secundus*, Boston, Twayne Publ., 1980.
- SERRANO CUETO, Antonio, «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23.1, 2003, pagg. 153-170.
- SERRANO CUETO, Antonio, *El epitalamio neolatino. Poesía y matrimonio en Europa (siglos XV-XVI)*, Alcañiz-Lisboa, Instituto de Estudios Humanísticos-Univ. de Lisboa, 2019.
- SIMONE, Franco, «I poeti della Pléiade e il loro predecessori», *Giornale Italiano di Filologia*, 2, 1949, pagg. 42-68.
- SORANZO, Matteo, «“Umbria pieridum cultrix” (Parthenopeus, I. 18): Poetry and Identity in Giovanni», *Italian Study*, 67.1, 2012, pagg. 23-36.
- SORANZO, Matteo, *Poetry and Identity in Quattrocento Naples*, London-New York, Routledge, 2014.
- SORBELLI, Tommaso, «Della fortuna del Carme terzo di Catullo presso gli Umanisti», *Classici e neo-latini*, 1912, pagg. 170-181.
- SPARROW, John, «Latin Verse of the High Renaissance», in E. F. Jacob, *Italian Renaissance Studies*, London, Faber and Faber, 1960, pagg. 354-409.
- SPITZER, Leo, «The Problem of Latin Renaissance Poetry», *Studies in the Renaissance*, 2, 1955, pagg. 118-138.
- TARRANT, Richard J., «Catullus», in *Texts and Transmission. A Survey on the Latin Classics*, ed. Leighton D. Reynolds, Oxford, Clarendon Press, 1983, pagg. 43-45.
- TONELLI, Natascia, «Landino: la *Xandra* e il codice elegiaco», *Giornale storico della letteratura italiana*, 179, no. 586, 2002, pagg. 192-211.
- ULLMAN, Berthold Louis, «Petrarch's Acquaintance with Catullus, Tibullus, Propertius», *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, pagg. 181-200.
- ULLMAN, Berthold Louis, «The Transmission of the Text of Catullus», in *Studi in onore di Luigi Castiglioni*, Firenze, Sansoni, 1960, II, pagg. 1027-1057.
- VIARRE, Simone, «Quelques emprunts de Marulle à la poésie latine classique», in *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, eds. P. Tuynman-G. C. Kniper-E. Keßler, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pagg. 1031-1042.

- VOCE, Stefania, «Catullo (e Petrarca) negli Epigrammata di Michele Marullo: segmenti di un'eredità poetica», *Paideia*, 74, 2019, pagg. 373-393.
- WONG., A., «Ronsard and Catullus: The Influence of the Teaching of Marc-Antoine de Muret», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18, 1956, pagg. 240-274.
- WONG, A., «Catullus and the Poetry of the Renaissance in France», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 25, 1963, pagg. 25-56.
- WRIGHT, Frederick Adam, *The Love Poems of Joannes Secundus*, New York, E. P. Dutton and Co., 1930.
- ZAFFAGNO, E., «L'epigramma di Benvenuto Campesani: *de resurrectione Catulli poetae Veronensis*», in *I Classici nel medioevo e nell'umanesimo, Miscellanea filologica*, Genova, Università di Genova, 1975, pagg. 289-298.

EDIZIONI DI CATULLO PRESE IN ESAME

- C. Valerii Catulli Carmina*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford, University Press, 1958.
- Catullo. Le poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Milano, Mondadori, 2010.

EDIZIONI DEGLI UMANISTI

- Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Beccadelli Panormita, Antonio

- The Hermaphrodite*, ed. and trans. by Holt Parker, Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2010.
- Antonii Panhormitae Hermaphroditus*, ed. Donatella Coppini, Roma, Bulzoni, 1990.

Boccaccio, Giovanni

- Genealogy of the Pagan Gods*, edit. and trans. by Jon Solomon, Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2011 (2 vols.).

Bourbon, Nicolas

MORRISON, Mary, «Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18, 1956, pagg. 365-394.

PEROSA, Alessandro-SPARROW, John, eds., *Renaissance Latin Verse. An Anthology*, London, Duckworth, 1979.

«*Nugae*» (*Bagatelles*) 1533, édité et traduit par Sylvie Laigneau-Fontaine, Ginevra, Droz, 2008.

Bruni, Leonardo

HASKINS, James, «The Latin Poetry of Leonardo Bruni», *Humanistica Lovaniensia*, 39, 1990, pagg. 1-39.

BALBO, Francesca, «Gli Hendecasyllabi di Leonardo Bruni tra imitatio ed aemulatio dello stile catulliano», *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 36, 2023, pagg. 121-154.

Cotta, Giovanni

Giovanni Cotta, Carmina. Andrea Navagero, Lusus, San Mauro Torinese, RES, 1991.

BOVI, Giandamiano, *Imitazioni e traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano*, Coordinatore: Chiar.mo Prof. Italo Testa, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Mariella Bonvicini, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Chiara Lastraioli, [Università degli Studi di Parma. Dipartimento di scienze umanistiche, sociali e delle imprese culturali- Université de Tours. CESR. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance], 2023, 283 p.

Della Casa, Giovanni

Francesco Berni. Baldassare Castiglione. Giovanni della Casa. Carmina, ed. Massimo Scorsone, San Mauro Torinese, RES, 1995.

Flaminio, Marco Antonio

Carmina, San Mauro Torinese, RES, 1993.

Landino, Cristoforo

Poems, eds. and trans. by Mary P. Chatfield, Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2008.

Christophori Landini Carmina omnia, ed. Alessandro Perosa, Firenze, Leo S. Olschki, 1939.

Mantovano, Battista

MADRID CASTRO, Mariano, «Baptistae Mantuani “Contra poetas impudice loquentes”»,
Humanistica Lovaniensia, 45, 1996, pagg. 93-133.

Contra poetas impudice scribentes carmen, Parigi, ca. 1490.

Marullo, Michele

Poems, ed. and trans. by Charles Fantazzi, Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2014.

Michaelis Marulli Carmina, ed. Alessandro Perosa, Zürich, Thesaurus Mundi, 1951.

Navagero, Andrea

Giovanni Cotta, Carmina. Andrea Navagero, Lusus, San Mauro Torinese, RES, 1991.

Lusus. Text and Translation, Edited with an Introduction and with a Critical Commentary by Alice E. Wilson, *Bibliotheca Humanistica & Reformatorica*, vol. 9, Leiden, Brill, 1973.

BOVI, Giandomenico, *Imitazioni e traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano*, Coordinatore: Chiar.mo Prof. Italo Testa, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Mariella Bonvicini, tutore: Chiar.ma Prof.ssa Chiara Lastraioli, [Università degli Studi di Parma. Dipartimento di scienze umanistiche, sociali e delle imprese culturali- Université de Tours. CESR. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance], 2023, 283 p.

Poliziano, Angelo

Miscellanies, eds. and trans. by Andrew R. Dyck and Alan Cottrell, 2 vols. Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2020.

Prose volgari inedite e poesie latine e greche inedite, ed. Isidoro Del Lungo, Firenze, 1867 (= reimpr. Hildesheim-Nueva York, Olms, 1976).

Pontano, Giovanni Gioviano

Baiae, translated by Rodney G. Dennis, Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2006.

Ioannis Pontani Hendecasyllaborum libri, ed. Liliana Monti Sabia, Napoli, D'Auria, 1978.

J. J. Pontani Carmina, ed. Bruno Soldati, Firenze, G. Barbèra, 1902.

Monti Sabia, Liliana, «Per l'edizione critica del De laudibus divinis», *Invigilata lucernis*, XI, 1989, pagg. 361-363.

Ricci, Bartolomeo

De imitatione libri tres, Venezia, Apud Aldi filios, 1545.

Salmon Macrin, Jean

Épithalames et Odes, édition critique avec introduction, traduction et notes par Georges Soubeille, Parigi, Champion, 1998.

Sannazaro, Jacopo

Latin Poetry, ed. and trans. by Michael C. J. Putnam, Cambridge (Mass.)-London, The I Tatti Renaissance Library, 2009.

Poeti Latini del Quattrocento, a cura di F. Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

Secondo Everaerts, Giovanni

Juan Segundo. Besos y otros poemas, ed. Olga Gete Carpio, Barcelona, Bosch, 1979.

Taubmann, Friedrich

LUDWIG, Walter, «Catullus renatus - Anfänge und frühe Entwicklung des catullischen Stils in der neulateinischen Dichtung», in *Litterae Neolatinae: Schriften zur Neulateinischen Literatur*, eds. L. Braun-W.-W. Ehlers-P. G. Schmidt-B. Seidensticker, München, Wilhelm Fink Verlag, 1989, pagg. 162-194.

LUDWIG, Walter, «The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry», in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, ed. Peter Godman-Oswyn Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, pagg. 183-197.

Valeriano, Giovanni Pierio

LUDWIG, Walther, «The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry», in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, ed. Peter Godman-Oswyn Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, pagg. 183-197.

AUTORI CLASSICI CITATI

Antologia Palatina

I poeti dell'Antologia Palatina, traduzione di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1940-1948 (5 vol.).

Callimaco

Opere a cura di Giovan Battista D'Alessio, Milano, BUR Rizzoli, 2018⁸.

Cicerone

Orationes, Vol. 1: Pro Sex. Roscio; De Imperio Cn. Pompei; Pro Cluentio; In Catilinam; Pro Murena; Pro Caelio, Albert Curtis Clark (ed.), Oxford, Classical Texts, 1905.

Tusculan Disputations, Book I, II e V, edited and translated by A. E. Douglas, Liverpool University Press, Aris and Phillips Classical Texts, 1990 e 1994.

Epistulae. Vol. I Epistulae ad familiares (Oxford Classical Texts; Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), 1964.

Epistulae, Vol. 2: Epistulae ad Atticum: Pars Posterior Libri IX-XVI, D. R. Shackleton Bailey (ed.), Oxford, Classical Texts, 1961.

L'amicizia, a cura di E. Narducci, Milano, BUR Rizzoli, 1985.

On divination. De divinatione, book 1, translated with introduction and historical commentary by David Wardle, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.

De natura deorum, libri tres, ed. Joseph B. Mayor and J. H. Swainson, Cambridge, University Press, 1885.

Marziale

Epigrammata, ed. W. M. Lindsay, Oxford, University Press, 1929.

Orazio

Opera (ed. H. W. Garrod- E. C. Wickam), Oxford, University Press, 1901.

Ovidio

P. Ovidi Nasonis Metamorphoses recognovit brevique adnotatione critica instruxit Richard J. Tarrant, Oxford, University Press, 2004.

Amores; Medicamina Faciei Femineae; Ars Amatoria; Remedia Amoris, ed. Edward J. Kenney, Oxford, University Press, 1994.

L'arte di amare, traduzione e note di Ettore Barelli, Milano, BUR Rizzoli, 1958.

Petronio

Satyricon, a cura di Luca Canali, Roma, Laterza, 1986.

Plinio il Vecchio

Storia naturale (5 voll. in 6 tomi). Edizione diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Giuliano Ranucci, Torino, G. Einaudi, 1982-1988.

Propertio

Sexti Properti Elegos critico apparatus instruxit et edidit S. J. Heyworth, Oxford, University Press, 2007.

Saffo

Poesie, frammenti e testimonianze. Introduzione, nuova traduzione e commento a cura di Camillo Neri e Federico Cinti, Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi libri, 2017.

Seneca

L. Annaei Senecae Opera quae supersunt, ed. Friedrich Haase, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri: vol. 1 (1898), vol. 2 (1877), vol. 3 (1878, vedi anche le edizioni del 1853 e del 1886).

Stazio

NEWMAYER, S. T., *The Silvae of Statius: Structure and Theme*, Leiden, Brill, 1979.

Selve, a cura di L. Canali, Roma, Armando Dadò Editore, 2000.

Tibullo

Tibulli aliorumque carminum libri tres recognovit brevique adnotatione critica instruxit Iohannes Percival Postgate, Oxford, University Press, 1963.

Virgilio

Opera recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. Mynors, Oxford, University Press, 1969.

Tacito

Tutte le opere, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni Editore, 1979.

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento speciale va innanzitutto al mio professore, Pedro Pablo Conde Parrado, che ha motivato e incoraggiato il mio lavoro, nonostante la distanza, ravvivando in me la passione per la ricerca; il suo insegnamento e il suo esempio hanno rappresentato una inestimabile occasione di crescita intellettuale e morale. Desidero ringraziare mio marito Davide, fonte di ispirazione, che mi ha indicato la via e mostrato come percorrerla; i miei genitori, inguaribili sognatori, che mi hanno insegnato a vedere e a cercare “l’isola che non c’è”, perché non si è mai troppo grandi per sognare; la mia amica Elena Sarti, capace di scandire i tempi del mio studio con i suoi preziosi consigli e il suo affetto.