

Paulo maiora canamus

Raccolta di studi per Paolo Mastandrea

a cura di Massimo Manca e Martina Venuti

Variazioni umanistiche su Catullo

Il caso di Nicolò d'Arco

Martina Venuti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Nicolò d'Arco (Trentino, Northern Italy) was an appreciated Latin poet and courtier of the first half of the sixteenth century, connected to the House of Gonzaga and to Mantua. His collection of verses, the so-called *Numeri*, contains erotic, political, and religious texts in Latin, addressed to many different patrons and friends. This paper focuses on an elegy in which the poet shows a strong and individual imitation of Catullus, and seeks to underline the relationship between the neo-Latin poet and the classical author.

Keywords Catullus. Fortuna Catulli. Nicolò d'Arco. Neo-Latin poetry. Neo-Latin elegy.

«What Catullus wrote»: ricostruire le venture filologiche e letterarie cui è andato incontro nei secoli il testo di Catullo è – come si sa – un tema di inestricabile complessità. Innumerevoli sono stati gli interventi critici che, nel tempo, hanno contribuito a illuminare segmenti più o meno ampi di questa storia, che, come poche altre, intreccia vicende di manoscritti, copisti e possessori, paratesti e *marginalia*, corrottele, congetture di filologi (umanisti e moderni), per non parlare di riletture, rielaborazioni e riappropriazioni.¹

Lo spunto per questo lavoro nasce dalle numerose e sempre piacevoli discussioni con Paolo Mastandrea riguardo alla ricerca filologica, alle sue finalità e ai suoi strumenti. Sono profondamente grata a Paolo per quanto mi ha insegnato negli anni, in particolare durante la nostra convivenza veneziana, ricca di idee e progetti. Ringrazio Michele Comelli, Dániel Kiss e Luca Mondin per i loro preziosi suggerimenti; un ringraziamento anche ai *referees* anonimi per i consigli, utili e puntuali.

1 Impossibile riassumere la sterminata bibliografia catulliana o anche solo selezionarne i lavori più significativi. Mi limito a segnalare due repertori recenti che possano offrire un primo orientamento: Holzberg 2014 (*online*) e Skinner 2017. Sulla tradizione



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 32 | Filologia e letteratura 5

e-ISSN 2610-9352 | ISSN 2610-8836

ISBN [ebook] 978-88-6969-557-5 | ISBN [print] 978-88-6969-558-2

Peer review | Open access

Submitted 2021-06-28 | Accepted 2021-07-28 | Published 2021-12-14

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-557-5/024

377

In un panorama con queste caratteristiche, non da poco è l'apporto che gli strumenti digitali oggi disponibili possono offrire sia al lavoro del filologo che si interroghi su singole lezioni, sia a chi si appassioni nel provare a ricostruire tratti della storia del testo e dei suoi lettori.²

Un esempio può ricavarsi da un caso poco studiato, ma che dà la possibilità di operare un vero e proprio carotaggio nell'«officina» di «uno dei maggiori poeti latini del primo Cinquecento»,³ la cui vicenda incrocia personaggi e luoghi importanti nella cultura italiana del tempo, con conseguenti spunti per la storia della ricezione del testo catulliano. Si tratta di Nicolò d'Arco, autore trentino attivo nella prima metà del sedicesimo secolo, che presenta una vicenda bio-bibliografica assai intricata. Se l'anno di morte è generalmente indicato nel 1546, molto più problematica è la sua data di nascita, oggetto di un lungo dibattito critico e da fissare al 1479 oppure al 1493.⁴ Non meno complessa è la situazione relativa alla sua opera, i cosiddetti *Numeri*, una raccolta di componimenti latini in metro vario, che conobbero una gestazione poetica ed editoriale travagliata e la cui lezione è per questo motivo filologicamente 'mobile'. Esiste infatti un solo codice (oggi Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 266; *olim* Saibante 361), almeno parzialmente autografo, che restituisce una serie di componimenti - accompagnati da varianti, annotazioni e correzioni - la cui consistenza è diversa, per quantità di testi e per contenuto, sia da quella che compare nella *princeps* mantovana del 1546 (cui si deve anche il titolo convenzionale *Numeri*), curata da Stefano Laureo e da Giovanni Fruticeno appena prima della morte di Nicolò e probabilmente a partire da un manoscritto oggi perduto, sia dalle edizioni settecentesche, che operarono selezioni e recuperi, secondo

del testo di Catullo si vedano i lavori di Dániel Kiss, responsabile del sito www.catullusonline.org, strumento filologico di primaria importanza (da Kiss 2015 è peraltro tratta la citazione qui in apertura); come edizione di riferimento si rimanda al lavoro di Fo 2018, dotato di ampio commento e vasta bibliografia generale. Riguardo alla ricezione di Catullo, in particolare tra Quattrocento e Cinquecento, si vedano i lavori di Julia Haig Gaisser, e in particolare Gaisser 1982 e 1993, nonché gli studi della 'scuola di Parma', che, su *Paideia* e nella serie dei *Quaderni di Paideia*, ha prodotto nel tempo numerosissimi studi: a titolo d'esempio, tra i più recenti, Biondi 2011 (con i saggi ivi contenuti); Agnesini 2013; Bertone 2018; Grandi 2018 e 2020.

2 Per questo studio, in particolare, mi sono avvalsa degli archivi digitali di *Musisque Deoque* e, raggiungibile dal medesimo link, di *Poeti d'Italia in lingua latina*: <http://www.mqdq.it>.

3 Carrai 1998, 296. Si veda anche Rill 1982, 149, con indicazione degli apprezzamenti che già i contemporanei, come Scaligero, Bandello e altri, tributarono a Nicolò d'Arco.

4 La data 'bassa' è accettata da Cairns 2005, 79, ma era già in Rill 1961, 793. Welber 1996, VII-XXIV e poi, con ampliamenti, Welber 1999, 68-78 ha ricostruito la questione, riportando le diverse proposte avanzate nel tempo dalla critica nonché i dati ricavabili dall'analisi del manoscritto fiorentino testimone della raccolta poetica del D'Arco (vedi *infra*); lo studioso ha evidenziato come sia di fatto impossibile stabilire con certezza la data di nascita del nostro Autore.

quella che può essere definita «una specie di mappa diacronica della censura, del gusto e dei *tabu*».⁵

I dati biografici di Nicolò si ricavano da documenti coevi, ma soprattutto da quanto contenuto nella raccolta poetica, con la conseguente necessità di una certa cautela. Componenti d'occasione e rime amorose (per non dire licenziose: «dalla prima edizione mantovana del 1546 fino al secolo scorso parecchie rime apparvero troppo libere per essere oggetto di pubblicazione»)⁶, elogi 'politici' con dediche spesso variabili a seconda dell'ascesa o del declino dei potenti o degli amici di turno,⁷ omaggi funebri o di ispirazione religiosa:⁸ i *Numeri* sono a tutti gli effetti un importante «frammento di storia

5 Welber 1996, XXXVII; 1999, 68-78. Quelli di Welber sono gli studi più recenti e approfonditi sulla vicenda bio-bibliografica di Nicolò d'Arco e sul manoscritto che trasmette i *Numeri*: nel volume del 1996, dopo un'ampia introduzione, lo studioso proponeva una trascrizione con traduzione italiana e apparati del contenuto del codice Laurenziano Ashb. 266, confrontato con le varianti delle edizioni a stampa. Il manoscritto, cartaceo, in-4°, 210 × 150 mm, 183 ff. (i ff. 1 e 183 sono antiche guardie), non è datato (una breve scheda di catalogo è offerta da Paoli-Rostagno 1887, 273), ma reca numerosi interventi del D'Arco, che testimoniano un lavoro continuo nel tempo; secondo Welber 1996, XXXIII i carmi dei *Numeri* contenuti nel manoscritto sarebbero da attribuire all'incirca all'ultimo ventennio della vita di Nicolò. Tra le stampe, oltre all'*editio princeps* mantovana (*Nicolai Archii comitis Numeri*, a cura di Giovanni Fruticeno e Stefano Laureo, Mantova, Ruffinelli, 1546), vanno menzionate le due principali edizioni 'storiche' (*Hieronymi Fracastorii Veronensis, Adami Fumani Canonici Veronensis, et Nicolai Archii Comitis Carminum Editio II*, 2 voll., Padova, Comino, 1739, a cura dei fratelli Volpi; *Nicolai Archii Comitis Numerorum Libri IV, Quartus ex codice Autographo nunc primum prodit*, Verona, Moroni, 1762, a cura di Z. Betti). La bibliografia su Nicolò d'Arco e sui *Numeri* rimane scarsa e, salvo rari casi, datata: oltre a Welber 1996 (che verrà usato qui come riferimento per la descrizione del manoscritto, per la numerazione dei componimenti e per la citazione dei testi), andranno ricordati Pranzelores 1899; 1901a; 1901b; Zanolini 1902, 56-83; Grant 1957, 95; Rill 1961; Franceschini 1961, 264-6; Rill 1982, 134-247; Cairns 1995, 2005 e 2011. Più in generale, sul contributo di Nicolò d'Arco alla cultura del Rinascimento italiano, si vedano Faccioli 1962, 373-7; Carrai 1998; Welber 1999.

6 Rill 1961, 794. Per una selezione esemplificativa di questo filone entro la raccolta, vedi *infra*.

7 Per una rassegna dei versi a sfondo politico e un commento sugli usi propagandistici della poesia neolatina di Nicolò, cf. Cairns 2005; 2011. «It is unquestionable that throughout his career Nicolò deployed his Latin poetry in highly organised and elaborately contrived ways in order to retain and benefit from the goodwill of [...] crucially important figures in his life» (Cairns 2011, 81). Tra le molte personalità pubbliche celebrate da Nicolò si possono menzionare il Duca Federico di Mantova (nrr. 3, 207), l'Imperatore Massimiliano (nrr. 37), Sigismondo d'Este (nrr. 42), Bernardo Cles (nrr. 203), Carlo V (nrr. 236), Alfonso Avalos (nrr. 295).

8 Si vedano a mero titolo d'esempio i nrr. 71 (*Naenia de morte matris*); 106, 108 e 111-13 (*Ad mortem de Helena Madrutia Distichon, Tumulus Helenæ Madrutiae, Helenes Madrutiae Tumulus*); 115 (*Eugenii Tumulus*); 119 (*Tumulus Mellioli*); 126 (*Epithaphium Toti Mutinensis*); 129 (*Marii Equicolæ Epithaphium*); 140 (*In mortem Cæsaris Maximiliani*); 151 (*Epithaphium Antonii Cribelli*); 154 (*Epithaphium Maximi Ripensis*); 190 (*In sanguinem Christi Redemptoris*); 198 (*Lachrymæ in Paridem Cæsareum*); 202 (*Ad Virginem Lauretii pro salute Iuliæ uxoris*); 211 (*Lachrymæ in Paridem Cæsareum*); 235 (*Querella Virginis Deiparæ Iuvenis composuit*); 270 (*De illustrissimo Federico Duce Mantuæ de-*

della cultura e della letteratura».⁹ Originario di Arco in provincia di Trento, di padre certo (il conte Odorico) e madre incerta (Cecilia Gonzaga o Susanna Collalto-Credazzo?), il nostro studiò a Padova, ebbe soggiorni a Pavia e Bologna, ma soprattutto, come già suo padre, fu legato per ragioni matrimoniali a Mantova e ai Gonzaga. Sposò infatti Giulia Gonzaga, nipote di Francesco di Novellara,¹⁰ e godette della cittadinanza onoraria mantovana che Federico Gonzaga aveva concesso alla famiglia già nel 1480, nonché della stima dei più insigni letterati del tempo.¹¹

Leggere il testo dei *Numeri*, nelle sue varie versioni, non è troppo agevole: un tempo felicemente incluso nel *database* di *Poeti d'Italia in lingua latina*, oggi (e malauguratamente) non è più ivi disponibile; l'edizione del 1546 è rara e non digitalizzata; *online* è accessibile l'edizione del 1762, mentre il volume a cura di Welber, punto di riferimento per citazioni e numerazione, risulta non facile da reperire.¹² Questo fa sì che la raccolta, certamente degna di attenzione, sia al momento condannata a un pubblico ristrettissimo, ma anche che risulti complicato raccapezzarsi nella collazione dei testi nelle varie edizioni. Ad ogni modo, il componimento su cui mi soffermerò si rivela un esempio interessante per dare ragione dei meccanismi di appropriazione di un modello classico - specificamente di Catullo - nella poesia neolatina di un poeta della prima metà del Cinquecento come Nicolò d'Arco. Si tratta di quello che nell'*editio princeps* e nell'edizione del Betti (1762) va sotto il titolo di *Ad Benedictum Curtium nuptiae Helleonorae Vicecomitissae*, che il manoscritto fiorentino restituisce invece come *Convivium et illustrissimae Eleonorae laudes* e che dalla scarna bibliografia che se ne occupa è chiamato più semplicemente *Convivium Ticinense*.¹³ Il testo, in distici elegiaci, non datato (anzi, con diverse possibili ipotesi di collocazione cronologica, a seconda della sistemazione della biografia di Nicolò), esiste infatti in

functo); 289 (*Votum Auctoris ad Divum Bernardinum Feltrensem advocatum*); 292 (*In obitu Isabellæ Estensis Marchionissæ Mantuæ*).

9 Welber 1996, X.

10 Litta 1835, tav. XII (disponibile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452245b>). Come riportava già lo stesso Litta, la posizione di Giulia nell'albero genealogico è incerta; alcune fonti la ritengono infatti figlia di Francesco, dunque di una generazione precedente.

11 Dell'apprezzamento di Nicolò come poeta legato alla corte dei Gonzaga a Mantova e della sua importanza nel sistema di relazioni culturali del tempo offre un esempio Carrai 1998, che si concentra sull'imitazione da parte di Ariosto 'bucolico' di versi e stilemi della poesia latina del d'Arco; elemento, questo, che può essere peraltro ulteriormente utilizzato nella ricostruzione della cronologia del nostro Autore. In generale, sul ruolo di Nicolò nella cultura mantovana del primo Cinquecento, Faccioli 1962, 373-7.

12 Ad oggi, il testo è presente in Italia nel catalogo di un'unica biblioteca universitaria (Pavia).

13 *Numeri* 22.

due versioni distinte, di lunghezza diversa: 150 versi (con varianti e molte annotazioni) nel codice; 80 versi (con varianti) nelle stampe.¹⁴ La versione manoscritta, che qui considereremo in modo precipuo, è indirizzata come dono poetico a un non identificato *Scaramucia* (che compare due volte nel testo: vv. 35 e 63) e consiste nel canto in lode di una Eleonora *Vicecomitissa* di cui si ricorda lo splendido banchetto nuziale, degno di memoria per i posteri, e di cui si tessono le lodi.¹⁵ Il componimento è dunque da inserire entro quella produzione 'd'occasione' che, come si notava più sopra, costituisce uno dei nuclei principali della raccolta; un filone che, peraltro, conosce varie declinazioni lungo la serie dei *Numeri*: dalla lode celebrativa, a sfondo erotico, della bellezza femminile¹⁶ a elogi rivolti a poeti, artisti e figure di spicco del tempo, fino a scherzi poetici di argomento vario.¹⁷

Pur presentando incongruenze e ripetizioni, nonché numerosissimi interventi probabilmente autoriali (varianti, note, rubriche, cancellature) che, come si diceva, rendono mobile questa versione e ne denunciano forse lo statuto di prima bozza, è possibile dividere il testo dell'elegia in alcune sezioni riconoscibili: nella prima parte è presentata l'occasione poetica, vale a dire il ricordo del *convivium* (vv. 1-34); seguono l'invio/dedica a *Scaramucia* (vv. 35-42); le *laudes* di Eleonora (vv. 43-60) e la celebrazione del matrimonio e della cop-

14 Sulla storia editoriale del componimento nr. 22 Welber si è soffermato nell'introduzione (XXI) e, ovviamente, negli apparati (177-80), dove ha registrato tutte le correzioni e gli interventi presenti nel manoscritto, compresi segni diacritici in margine, quali simboli astronomici (di approvazione o espunzione: Sole, Mercurio) e simboli di sostituzione, nonché la stratificazione di varianti delle stampe. Da qui si ricava che, in quella che forse fu la prima stesura, la dedica a Benedetto Curzio non era presente, ma venne inserita da Nicolò già nel manoscritto; qui diverse note marginali si riferiscono peraltro al periodo di studi ticinesi. Riguardo all'identificazione del personaggio citato, non ho trovato notizia: tuttavia, non è improbabile che si tratti di quel Benedetto Curzio, patrizio pavese, al quale Giovan Battista da Borgofranco dedicò la traduzione delle commedie di Terenzio, stampate più volte a Venezia negli anni Trenta del Cinquecento.

15 Welber non ha trattato della possibile identificazione né di *Scaramucia* (dedicata alla prima stesura, che nel manoscritto è poi cassata a favore di Benedetto Curzio) né del personaggio femminile al centro del componimento: è però ipotizzabile che a essere qui lodata sia Eleonora Gonzaga, figlia di Giampietro I, a sua volta figlio di Francesco Gonzaga di Novellara e Costanza di Nicola Strozzi, nipote del celebre poeta Tito Vespasiano. Eleonora sposò nel 1530 Scipione Conte di Collalto ed ebbe due figli: Annibale di Collalto (1536-1607) e Giacomo II di Collalto (1542-1621). Quale che sia la collocazione di Giulia, moglie di Nicolò, nell'albero genealogico dei Gonzaga-Novellara (vedi *supra*, nota 10), Eleonora risulta dunque parente acquisita del nostro poeta in quanto sorella (o nipote) di sua moglie.

16 Si vedano a titolo d'esempio i testi nrr. 21 e 46 (*Ad Lalagem*), 25 (*Hypolytæ Marchionissæ*), 28, 29, 45 e 160 (*Flaviæ*), 94 (*Ad Caelarinam*), 178 (*Hymnus in divam Osanam*), 205 (*Ode ad illustrissimam Veronicam Corrigiæ dominam*).

17 Di nuovo, una selezione puramente esemplificativa comprende i nrr. 98 (*Ad Iulium Romanum*); 100 (*Ad Trophinum*); 125 e 144 (*De iunipero*); 128 (*Ad Vargnanum*); 137 (*Ode ad Paulum Candidum*); 146 (*Ad Confalum Veronensem enigma*); 222 (*Ad Ioannem Fruticenum*); 233 e 238 (*Ad Alexandrum Thienum*); 280 (*Ad Andream Alciatum*).

pia, con l'augurio di fortuna e fama imperiture (vv. 61-106). In seguito, si presentano tre blocchi - forse zeppe, forse brani pensati come alternativi a quelli del testo principale¹⁸ - che si 'aggiungono' al corpo del componimento, fino a qui dotato di un suo sviluppo abbastanza lineare: una ripresa, con variazione, del tema iniziale relativo al soccombere del poeta di fronte alla bellezza fisica di Eleonora (vv. 107-20); di nuovo una celebrazione del banchetto nuziale, questa volta con una retorica più votata all'esaltazione dell'aspetto politico e pubblico dell'avvenimento (vv. 121-34); infine, ancora un 'ritornello' sulla difficoltà di resistere alla passione amorosa seguito da una nota (forse) autobiografica (vv. 135-50) relativa alla consacrazione, non proprio metaforica, del poeta a Venere, alla quale Nicolò destina la propria *primā tonsa lanugine pubes*: un'espressione che è da annoverare tra gli elementi di interesse del testo, dal momento che ha costituito un tassello importante nell'indagine - a tratti 'pruriginosa', nella quale volutamente non entrerò - di chi si è cimentato nella ricostruzione della cronologia del Conte d'Arco.¹⁹

Per ragioni di spazio non è possibile riprodurre qui l'intero testo; senza pretese di esaustività, mi soffermerò allora su alcuni passaggi a mio avviso interessanti per comprendere l'*ethos* di un componimento che coniuga ridondanti echi classici²⁰ con stilemi stilnovisti e

18 Tra gli interventi registrati da Welber 1996, 178 per queste sezioni, numerose sono infatti le cancellature di interi versi o addirittura blocchi di versi (es. vv. 111-18).

19 La vicenda - che ha prodotto «certe disquisizioni tricollogiche» sulla natura di tale 'prima lanuggine' consacrata a Venere per stabilire a che età e come questa consacrazione sarebbe avvenuta («un'offerta riccioluta più intima e briconca, talché i qualificativi *impubes* ed *imberbis* dovrebbero essere maneggiati col dovuto imbarazzo»: Welber 1996, XVII; vedi anche Welber 1999, 79-81) - è intricata e interessante poiché coinvolge anche personaggi di primissimo piano nel panorama letterario del tempo, come Matteo Bandello. Questi, nella dedicatoria alla sua novella XXXVI della seconda parte (*Il Bandello a l'illustre e vertuoso Signore il Conte Niccolò d'Arco*), menzionava il nostro poeta con grande reverenza, facendo riferimento proprio all'episodio incriminato: «Io vi ringrazio infinitamente de la memoria che di me tenete, ché nel vero, a parlarvi di core, io averei giurato che più di me non fosse ricordanza appo voi, essendo quasi un'età che non mi vedeste. Nondimeno io sempre v'ho avuto in memoria, ed ove m'è accaduto parlar degli elevati ingegni italiani de la nostra età, io v'ho di continuo annoverato tra i primi. E in fede di quanto diceva, ho mostrato a molti la elegia, in alcuni luoghi di man vostra emendata, che ancora fanciullo ne la consacrazione de la vostra lanuggine a Venere componeste in Pavia» (ed. Maestri 1993; le novelle di Matteo Bandello furono pubblicate per la prima volta a Lucca nel 1554).

20 Zanolini 1902, 55-83 ha provato a individuare i modelli (classici e non solo) della poesia di Nicolò d'Arco: si tratta di un lavoro che presenta un approccio discorsivo e inevitabilmente datato, ma che risulta ancora utile per le considerazioni generali sul modo di lavorare del poeta trentino. Rill 1961, 794 si è limitato a segnalare un «entusiasmo per l'imitazione dei classici (specialmente neoterici)», mentre Rill 1982, 147-66 ha citato alcuni componimenti di Nicolò inquadrandoli nella cultura del tempo e sottolineando i rapporti di amicizia e ammirazione del Conte d'Arco nei confronti soprattutto di Pontano e Bembo. Welber 1999, 102-9 ha offerto un'indagine a campione, con particolare riguardo all'imitazione di Catullo. Di grande interesse è poi il sondaggio

petrarcheschi e con quella licenziosità che fu tipica del primo Cinquecento delle corti.²¹ Ne risulta un versificare dove l'ispirazione cede abbondantemente il passo a un precoce manierismo.²²

Nicolò d'Arco, *Numeri 22 (Convivium et illustris(simæ) Eleonoræ laudes)*:

Quam timui nuper ne dum inter pocula et inter
 formosas sedeo saxeus efficerer;
 quam timui ne dum mortalia numina cerno
 spiritus ægram animam linqueret exiliens!

I primi versi dell'elegia in lode di Eleonora riportano l'immagine del poeta che, pur celebrando il lieto evento e l'unione degli sposi, è stato travolto dalla vista della bellezza femminile che l'ha letteralmente pietrificato (*saxeus*) facendogli temere addirittura che il suo *spiritus* lo abbandonasse (*timui ne... spiritus ægram animam linqueret*). Segue una similitudine nella quale il poeta paragona se stesso a una *puella* pudica, alle prime prove amorose con il suo sposo, sorpresa in flagrante dal sopraggiungere improvviso del padre.

Namque steti ut cupidò coniuncta puella marito 5
 quæ vix experta est dulcia furta tori
 (et) carum retinens sponsum sub veste locatum
 adventu patris protinus excutitur...

Il paragone - a dire il vero poco credibile poiché sfrutta l'elemento fortemente 'femminile' dell'imbarazzo di una fanciulla, ben lontano dall'atteggiamento 'maschile' e non troppo velatamente libertino del

specifico condotto da Portuese 2011 che, entro un saggio più ampio dedicato alla tradizione del carme 67 di Catullo, ha messo in evidenza la ripresa imitativa di alcuni versi catulliani da parte di Nicolò.

21 Welber 1996, IX-X: «[Nicolò] celebrò le 'delizie' di Palazzo Tè e di Marmirolo, esaltò l'artefice di Sabbioneta, lodò la corte di Isabella, cantò devozioni esclusive come quella per la beata Osanna Andreasi, dichiarò i marchesi ed i duchi unici fautori e garanti del suo *otium*, produsse bucoliche per i possessori in Cavriana e ridimensionò Arco a *buen retiro* periferico [...] Il poeta si mostra 'licenzioso' e farfallone, e non solo con l'altro sesso. [...] Si può certo ammettere (fatte salve le conseguenze) che il d'Arco cantò la pratica disinvolta dell'*eros* anche per una depravazione instillata al giovin trentino dagli eruditi allogeni di Pavia e Bologna».

22 Zanolini 1902, 62: «In molti dei carmi che Nicolò venne scrivendo, non sempre senti la fiamma accesa dall'entusiasmo, qualche volta anzi ti accorgi che il verso non sgorga spontaneo dal cuore; qualche volta questo rimane muto e freddo e il lavoro del poeta è soltanto di cervello, un intarsio, se vuoi, ben riuscito di frasi e di immagini rubacchiate qua e là, usiam pure il termine proprio, da poeti antichi, il che forse non sarebbe male, e anche, peggio, da umanisti del quattrocento e del cinquecento. Ma il secolo era versaiuolo [...] Cantavano allora per ogni nonnulla; anch'egli dovete adattarsi, sonar la sua lira, e andar cercando la musa, anche quando questa era lontana da lui».

poeta: ma su questa immagine tornerò (vedi *infra*) – utilizza l'espressione topica *dulcia furta* (v. 6) in riferimento alle prime pugne della *puella* con il marito. Tale espressione, assai diffusa, rimanda però la mente di un lettore anche non troppo allenato innanzitutto ai ben noti (e poco casti) *dulcia furta* di Venere e Marte (Verg. *georg.* 4.346) o, ancora peggio, di Giove (Prop. 2.30.28), già ben sfruttati dalla poesia erotica in latino del secolo precedente.²³ Nei versi successivi, invaso da una vera e propria fiamma (*Dicebam mecum hæc: 'Flamma est tibi, flamma parata est'*, v. 13), il poeta ammira la magnificenza del banchetto e la bellezza delle invitate, entrambe descritte come fossero divine, secondo un classico *topos: humanæ hoc non erat artis opus* (v. 18).

Mirabar (castum) pectus, mirabar ocellos
 quos nitidos propriis fecit Amor manibus. 20
Mirabar veluti solis nitor obscuratus
 nusquam de obscuris nubibus exierat;
mirabar caput et radiantia colla dearum,
 sæpe aliam atque aliam, sæpe aliam atque aliam.

L'insistenza anaforica del verbo *miror* (anticipato già al v. 15: *attentus circumspiciens mirabar mores*) e il proseguimento del marcato cromatismo (già ai vv. 10-12: *candida simplicitas [...] rubores [...] color pallidior violis*: vedi *infra*) sottolineano lo splendore meraviglioso della scena, pretesto per il canto: una tale occasione e una tale bellezza devono essere consegnati ai posteri attraverso la poesia.

Iccirco, sæclis ne obliscentibus ætas 25
 debeat hæc, scribendo anxius invigilo:
 id gratum est Musis, grata est meminisse voluptas;
 vos igitur, doctæ, pergite, Pierides.

Così, dopo l'invocazione alle Muse, il poeta, che si dichiara sopravvissuto a tale *ignis* come un navigante scampato a un mare in tempesta, affida a *Scaramucia* il suo *carmen*.

Navita turbati iactatus turbine ponti
 iratum gaudet se superâsse salum 30
 et puppem quassatum undis de more coronat
 persolvens udis munera littoribus;

23 A puro titolo d'esempio, tra gli autori ammirati da Nicolò (vedi *infra*), si considerino i casi di Panormita, *Carmina varia*, 50.5-6: «Ille habet: ille facit iam carmina, qualia Phoebus | dum canit ardentis dulcia furta Iovis»; Landino, *Xandra* 2.6.13-14: «Protinus heroum Lesboo carmine laudes | et superum cecinit dulcia furta deum»; Pontano, *Parthenopeus* 1.9.29-30: «At tu tunc nostros flebis deserta labores, | cum subeant Veneris dulcia furta meae».

sic gratum est superâsse ignem et vicisse periculum:
hinc de me nunquam fama tacebit anus.

Nei brani fin qui citati e in questa dedica emerge un'evidente operazione di riuso di testi di Catullo, uno degli autori prediletti da Nicolò:²⁴ vale allora la pena di seguire le linee principali di tale riuso, per comprendere il rapporto di questo poeta 'moderno' (e di questo tipo di poeta) con l'autore classico e anche perché esso costituisce un tassello, forse secondario ma certamente non indagato, nella storia del testo catulliano.

Il confronto può essere utilmente avviato a partire dal celebre *incipit* del carme 68, che viene evidentemente sfruttato per ricavarne immagini ed espressioni, ma con il risultato di un vero e proprio ribaltamento nell'attitudine e nella situazione poetica:²⁵

Quod mihi fortuna casuque oppressus acerbo
conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium,
naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis
sublevem et a mortis limine restituam, 5
quem neque sancta Venus molli requiescere somno
desertum in lecto caelibe perpetitur,
nec veterum dulci scriptorum carmine Musae
oblectant, cum mens anxia pervigilat:
id gratum est mihi, me quoniam tibi dicis amicum,
muneraque et Musarum hinc petis et Veneris. 10
Sed tibi ne mea sint ignota incommoda, Manli,
neu me odisse putes hospitis officium,
accipe, quis merse fortunae fluctibus ipse,
ne amplius a misero dona beata petas.

Come si vede, l'immagine del naufrago e della tempesta, utilizzata da Nicolò nella similitudine ai vv. 35 e ss., compare in due punti, a distanza di alcuni versi, nel testo catulliano: prima riferita al dedicatario Manlio, colpito da un rovescio di fortuna, probabilmente sentimentale (*naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis | sublevem* vv. 4-5) e poi al poeta stesso, abbattuto dalla morte del fratello (*quis mer-*

24 Lo stesso Nicolò dichiara esplicitamente la sua ammirazione in diversi punti della raccolta, nei quali, entro contesti di evidente ascendenza catulliana, accompagna il nome del poeta antico con l'affettuoso possessivo *meus*: «Sed vates meus et meus sodalis | ducit me in patriam mei Catulli. | Hinc nos sarcinulis bene expeditis | sulcamus celeri Padum phasello» (*Numeri* 45.7-10); «Et nunc audio quod meum Catullum | ausi incessere morsibus caninis | estis vos...» (*Numeri* 357.31-3).

25 All'ampio commento di Fo 2018, 958-1043 rimando per l'esegesi del testo catulliano, con la vastissima bibliografia che la sostanzia.

ser fortunae fluctibus ipse v. 14).²⁶ Tuttavia, è evidente che il naufragio che ha investito Catullo e il suo corrispondente – naufragio che porta con sé l'impossibilità di accedere ai doni delle Muse e di Venere – è di matrice opposta rispetto a quello lamentato nell'elegia per Eleonora, dove sono visioni di *Amores* a sopraffare il poeta e dove la conseguenza di tale tempesta è proprio quella di comporre versi. Anche l'espressione catulliana *cum mens anxia pervigilat* (v. 8), che nel carme 68 indicava un'insonnia priva di amore e di poesia, trova riscontro nell'elegia di Nicolò (*scribendo anxius invigilo*, v. 26),²⁷ dove la veglia febbrile è funzionale invece proprio alla composizione poetica. Al di là, dunque, di molte riprese puntuali,²⁸ il ribaltamento generale è evidente, così come la divaricazione degli esiti: da una parte, la poesia che si autodi-chiara sterile raggiunge livelli sublimi; dall'altra, quella che si propone di dare imperitura fama musiva offre una serie di formule di maniera.

Non da meno è il confronto con il carme 65 di Catullo (dove peraltro torna, con diversa modulazione, quella 'linea d'acqua' che collega le immagini del naufragio nei due carmi catulliani: *fluctuat*, v. 4; *effluxisse [...] animo*, v. 18),²⁹ di cui Nicolò utilizza diversi elementi, anche in questo caso operando uno stravolgimento del testo-modello:

Etsi me assiduo defectum cura dolore
 sevocat a doctis, Ortale, virginibus,
 nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
 mens animi, tantis fluctuat ipsa malis
 [...]
 Sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto
haec expressa tibi carmina Battiadae,
 ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis
 effluxisse meo forte putes animo,
ut missum sponsi furtivo munere malum
procurrit casto virginis e gremio,
 quod miserae oblitae molli sub veste locatum,
dum adventu matris prosilit, excutitur;
 atque illud prono praeceps agitur decursu,
huic manat tristi conscius ore rubor.

20

²⁶ Non entro qui nella spinosissima (e forse irresolubile) questione dell'unità del carme 68 e dei molteplici interrogativi che essa porta con sé; seguendo Fo 2018, mi riferisco al destinatario del testo come *Manlius*.

²⁷ Espressione che peraltro ritorna identica in *Numeri* 239 (*Elegia in Marcum Antonium Turrium Veronensem*), 110-11 «Sed quid plura loquar? Tantas dum scribere laudes | exopto, scribendo anxius invigilo».

²⁸ L'*incipit* del v. 9 di Catullo si trova sfruttato al principio del v. 33 (*id gratum est / sic gratum est*), così come la chiusa del v. 46 viene riusata con *variatio* al v. 34 (*faciat haec carta loquatur anus | [...] de me nunquam fama tacebit anus*).

²⁹ Fernandelli 2015, 111; Fo 2018, 969.

Il celebre biglietto di accompagnamento della cosiddetta *Chioma di Berenice*, traduzione dei versi di Callimaco inviata da Catullo a Òrtalo, è, come è stato notato dai numerosi studi sul carme, un canto elegiaco, dove il poeta si strugge per la morte del fratello e insieme onora, con tale invio, gli impegni poetici verso il dedicatario.³⁰ Di nuovo, l'operazione di Nicolò si configura come una sicura ripresa, dove la forte rielaborazione va a scapito dell'ispirazione e della delicatezza del canto. In una ricca combinazione di tasselli catulliani, l'elegia per Eleonora, nella versione manoscritta inviata a *Scaramucia*, prosegue con il poeta che invia all'amico il testo, chiedendogli di accoglierlo con benevolenza:

<u>Accipito hoc iucunde meum, Scaramucia, carmen</u> <u>nec didigneris hospitii officium.</u>	35
Namque hos Musarum decrevi expromere foetus et dare parva tibi, maxima quum nequeam. Quod me dii bene ament; ita me fortunet Apollo et faciat quæ opto singula perficere	40
puriter: ut quodcunque canam et quodcunque fatebor utque erit, hoc casti quod loquar ingenii. Helleonora mihi ante omnes pulcherrima visa est...	

Qui l'*officium hospitii* di Catullo è da Nicolò 'riversato' sul dedicatario, mentre nel componimento a Manlio era assunto in prima persona dal poeta, con delicata intensità, nei confronti dell'amico (cf. 68.12: *neu me odisse putes hospitii officium*). Ancora, al v. 37, Nicolò riprende la metafora dei *fetus Musarum* (cf. Catull. 65.3: *nec potis est dulcis Musarum expromere fetus*; comporre poesia come 'partorire germogli delle Muse'), giocata su un termine dell'ambito vegetale. Si tratta di un'immagine assai forte, che avrà ampio sviluppo in seguito, ma che, in questa precisa formulazione, all'interno della poesia latina antica a noi nota rimane all'apparenza isolata al solo caso catulliano: dunque, almeno ai nostri occhi, è proprio grazie a questi riusi umanistici, per quanto lontani dalle atmosfere e dalla raffinatezza del testo-modello, che tale immagine (e con essa Catullo) conosce una nuova vita.³¹

Infine, come promesso, ritorno all'apertura dell'elegia di Nicolò, dove a essere sfruttato è il quadro che chiude il componimento di Catullo (vv. 20-5): dopo il riferimento dotto e finissimo alla Daulia-

³⁰ Fernandelli 2015, 1-136; Fo 2018, 874-94, con ampia bibliografia.

³¹ Fernandelli 2004-2005, 99-107; Venuti 2020, 498-518. Tra le riprese umanistiche della formulazione catulliana, oltre a quella di Nicolò, si segnalano gli esempi di Francesco Maria Molza (1489-1544), *Elegie* 2.1.55-9 e 4.1.221-2; 235-6; Francesco di Natole (1469-1562), *Carmina* 56.33-4.

de (vv. 13-14: *qualia sub densis ramorum concinit umbris | Daulias, absumpti fata gemens Ityli*), il testo catulliano presenta la celebre similitudine della mela furtivamente inviata a una fanciulla dal suo innamorato (*missum sponsi furtivo munere malum*), che viene sbalzata via (*excutitur*) dal grembo di lei nel momento in cui, al sopraggiungere improvviso della madre (*dum adventu matris*), la vergine, rossa in volto per la consapevolezza della situazione (*huic manat tristi conscius ore rubor*), si alza di scatto (*prosilit*), colta in flagranza. Su questa splendida immagine, concentrato di eleganza e allusività poetica e psicologica, si sono espressi moltissimi fini studiosi.³² Riprendo per comodità il passo corrispondente nell'elegia in lode di Eleonora, parzialmente citato *supra*:

Namque steti ut cupido coniuncta puella marito	5
quæ vix experta est dulcia furta tori	
(et) carum retinens sponsum sub veste locatum	
<u>adventu patris protinus excutitur:</u>	
tunc pudor ingenuus gratumque effundit honorem	
virginis ante oculos candida simplicitas;	10
sic (mihi) su(ff)usi manabant ore rubores	
<u>luteolisque color pallidior violis.</u>	

Come si diceva in principio, il poeta sfrutta la similitudine paragonando se stesso alla fanciulla. Ma l'immagine è totalmente stravolta: se nel testo catulliano l'oggetto nascosto tra le vesti della *virgo* è una pudica mela – peraltro pegno d'amore di lunga e nobile tradizione³³ – nel testo di Nicolò a essere *retentus*, stretto sotto la veste durante i *dulcia furta tori*, è, con riferimento non troppo velato, direttamente lo sposo. Inoltre, e significativamente, a far trasalire la *puella* colta in flagrante non è più il sopraggiungere improvviso della madre, ma quello del padre, in un significativo cambio di paradigma socio-culturale, a cui – io credo – andranno ascritte anche le parole-chiave *pudor/honor*, riferimento moralistico evidentemente assente in Catullo e invece ben adatto a un testo scritto alla vigilia del Concilio di Trento. Infine, il *rubor* del carne 65 è ripreso *ad verbum* nei due versi successivi, dove, come si diceva, è riferito al poeta: *sic mihi suffusi manabant ore rubores* (cf. 65.24: *huic manat tristi conscius ore rubor*). E tuttavia, come si è cercato di mostrare, il rossore che pervade il viso della ragazza nell'ultimo verso catulliano davvero poco

³² Fernandelli 2015, 110-31 ha dato conto dei principali interventi.

³³ Sebbene presenti una situazione poetica e narrativa in parte differente, alcuni studiosi hanno ricordato il mito di Aconzio e Cidippe degli *Aitia* di Callimaco (cf. Fernandelli 2015, 127), ma anche, per quanto in contesti ancora diversi, Theoc. 2.117-22 e 5.88-9. In generale, la mela come oggetto di corteggiamento è 'un classico' destinato ad ampia fortuna: Verg. *ecl.* 3.70-1; Prop. 1.3.24; Ov. *epist.* 20.205-14.

si addice a essere preso come termine di paragone per l'infiammarsi eccitato del poeta di fronte alla bellezza delle invitate al convito.

Per ragioni di spazio devo fermarmi qui, ma credo che il breve carotaggio abbia mostrato un meccanismo letterario dove il testo antico 'si rinnova' nella poesia di Nicolò d'Arco, che se ne appropria sia a livello lessicale, sia a livello di formule e nessi, sia nel restituire la memoria di interi quadri:³⁴ un'operazione che avviene sulla scorta del gusto contemporaneo e con l'intermediazione dei suoi predecessori umanisti – che tanto ruolo ebbero nella riscoperta dei classici e tanto successo riscosero nei circoli più raffinati.³⁵ Il caso di Catullo è reso ancora più interessante in ragione della specificità della storia testuale e di ricezione del *Liber*: riappropriazioni profonde e sfaccettate come quella di Nicolò d'Arco, al di là del valore letterario del loro esito poetico, ci aiutano così a ricostruire la vita postuma dei testi antichi, ma anche a comprendere lo sviluppo di quelli moderni.

34 A integrazione della situazione qui tratteggiata, è utile il rimando a Portuese 2011, 147-60, che ha offerto diversi esempi di imitazione da Catull. 67.

35 Zanolini 1902 sottolineava in particolare la venerazione di Nicolò verso Pontano: «Allo studio degli antichi Nicolò d'Arco congiunse la lettura dei contemporanei, anzitutto di quelli che godevano maggior fama di eleganti poeti. Già dai suoi primi carmi apparisce quale venerazione nutrisse per Pontano: lo poneva a paro di Catullo, lui voleva seguire per entro ai boschetti delle muse» (79). Nicolò stesso dichiara la propria stima per Pontano e il debito nei suoi confronti come intermediario rispetto alla lettura e all'imitazione di Catullo: «Pontani manes et docti sacra Catulli, | me sinite et vestro fonte levare sitim. | Fœlices animæ, vestigia sancta docete | atque ubi priscorum est orbita facta patrum. | Audax ingrediar vestrum nemus et pede dextro | vos ego Parnasi per iuga celsa sequar. | Este duces, et me sublimem attollite cœlo, | ut volitem æterna laude per ora virûm» (*Numeri* 8). Vale la pena poi di ricordare come gli autori di poesia erotica latina 'di successo' nel Quattrocento, ai quali Nicolò si ispira esplicitamente, siano tra i maggiori fautori della *fortuna Catulli*; così Antonio Beccadelli (detto Panormita), Cristoforo Landino e appunto Giovanni Pontano, che mise in atto un vero e proprio «Catullan programme»: l'*imitatio* di Catullo trovò massima espressione nell'opera di «one of the most important of all Renaissance Latin poets, Giovanni Pontano (1429-1503), who was to set the course of subsequent Catullan poetry» (Gaiser 1993, 220). Sulla fortuna di Catullo nella poesia latina di Quattro- e Cinquecento si vedano anche Voce 2011 e Grandi 2020 (con bibliografia).

Bibliografia

- Agnesini, A. (2013). «Osservazioni sulla seconda edizione delle *Emendationes in Catullum* di Girolamo Avanzi (1500)». *Paideia*, 68, 641-8.
- Bertone, S. (2018). «Innovazioni e continuità tra le edizioni alpine di Catullo curate dall'Avanzi (Ald. 1502-Ald. 1515)». *Paideia*, 73(3), 2071-84.
- Biondi, G.G. (a cura di) (2011). *Il 'Liber' di Catullo: tradizione, modelli e 'Fortleben'*. Cesena.
- Cairns, F. (1995). «The Numeri of Nicolò d'Arco and the Veronese Circle of Fracastoro». *Studi umanistici piceni*, 15, 19-29.
- Cairns, F. (2005). «Guerra e pace nei Numeri di Nicolò d'Arco». Secchi Tarugi, L. (a cura di), *Guerra e pace nel pensiero del Rinascimento = Atti del 15. Convegno internazionale* (Chianciano-Pienza, 14-17 luglio 2003). Firenze, 79-87.
- Cairns, F. (2011). «The Patronage Circles of Nicolò D'arco». Secchi Tarugi, L. (a cura di), *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento = Atti del 21. Convegno internazionale* (Pienza-Chianciano Terme, 20-23 luglio 2009). Firenze, 79-86.
- Carrai, S. (1998). «Nicolò d'Arco in un'ecloga ariostesca». Carrai, S. (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*. Padova, 293-305.
- Faccioli, E. (1962). «Le lettere». Faccioli, E. (a cura di), *Mantova: la storia, le lettere, le arti*, vol. 2. Mantova.
- Fernandelli, M. (2004-05). «Catullo 65 e le immagini». *Incontri triestini di filologia classica*, 4, 99-150.
- Fernandelli, M. (2015). «Catullo l'usignolo. Studio sul carme 65». Fernandelli, M. (a cura di), *Chartae laboriosae, autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*. Cesena, 1-136.
- Fo, A. (a cura di) (2018). *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*. Torino.
- Franceschini, E. (1961). «Discorso breve sull'Umanesimo nel Trentino». *Aevum*, 35(3), 247-72.
- Gaisser, J.H. (1982). «Catullus and His First Interpreters. Antonius Parthenius and Angelo Poliziano». *TAPA*, 112, 83-106.
- Gaisser, J.H. (1993). *Catullus and His Renaissance Readers*. Oxford.
- Grandi, G. (2018). «Varianti umanistiche a Catullo: una rassegna di contaminazioni fra manoscritti, edizioni e commentari». *Paideia*, 73(3), 2137-50.
- Grandi, G. (2020). «Possibili nuove testimonianze per il Catullo di Giovanni Pontano». *Paideia*, 75, 583-99.
- Grant, W.L. (1957). «The Neolatin 'Lusus Pastoralis' in Italy». *Medievalia et humanistica*, 11, 94-8.
- Holzberg, N. (2014). *Das griechische und römische Epigramm, eine Bibliographie*. München. <http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html>.
- Kiss, D. (ed.) (2013-). *Catullus Online. An Online Repertory of Conjectures on Catullus*. www.catullusonline.org.
- Kiss, D. (ed.) (2015). *What Catullus Wrote. Problems in Textual Criticism, Editing and the Manuscript Tradition*. Swansea.
- Litta, P. (1835). *Famiglie celebri italiane: Bonacolsi e Gonzaga di Mantova*. Milano.
- Maestri, D. (a cura di) (1993). *M.M. Bandello, La seconda parte de le novelle*. Alessandria.
- Paoli, C.; Rostagno, E. (a cura di) (1887). *I Codici Ashburnhamiani della R. Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze*, vol. 1, t. 1. Roma.
- Portuese, O. «Catull. 67, 24 *Veronae... tuae*: storia, furta, fortuna di una congettura umanistica». Biondi 2011, 131-60.

- Pranzelores, A. (1899). «Un nuovo manoscritto di poesie di Niccolò d'Arco». *Tridentum*, 2, 380-90.
- Pranzelores, A. (1901a). «Per la storia del Rinascimento nel Trentino. Rapporti e questioni fra letterati sulle rive della Sarca nella prima metà del Cinquecento». *Tridentum*, 4, 151-60.
- Pranzelores, A. (1901b). «Nicolò d'Arco. 1479-1546». Riccadonna, G. (a cura di). Trento 1992 (ristampa anastatica di Pranzelores, A. «Niccolò d'Arco, Studio biografico con alcune note sulla scuola lirica latina del Trentino nel secolo XV e XVI», *Annuario degli studenti trentini*, 7, 1-119).
- Rill, G. (1961). s.v. «Arco, Nicolò d'». *DBI*, 3, 793-4.
- Rill, G. (1982). *Storia dei conti d'Arco: 1487-1614*. Roma.
- Skinner, M.B. (2017). «A Review of Scholarship on Catullus 1985-2015». *Lustrum*, 57, 91-360.
- Venuti, M. (2020). «Il 'parto' letterario. Da una metafora antica a un *topos* fortunato». *BStudLat*, 50(2), 498-518.
- Voce, S. (2011). «Aspetti della fortuna di Catullo nella poesia latina tra il Quattrocento e il Cinquecento: Giovanni Cotta (XV *Ad sodales*)». Biondi 2011, 121-30.
- Welber, M. (a cura di) (1996). *I Numeri di Nicolò d'Arco*. Trento.
- Welber, M. (1999). «*Nobiscum bibe, lude, scribe, canta*: appunti sul contributo di Nicolò d'Arco alla mappa della 'cultura gardesana'». Bruzzo, F.; Fanizza, F. (a cura di), *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*. Trento, 65-128.
- Zanolini, V. (1902). «I carmi degli umanisti trentini nell'età del Rinascimento». *La Rivista Tridentina*, 2, 56-83.

