

Friedrich Klingner – L'epos di Catullo su Peleo

DICTI STVDIOSVS
CLASSICI DELLA FILOLOGIA IN TRADUZIONE

serie diretta da
Lucio Cristante e Marco Fernandelli

– 3 –

L'epos di Catullo su Peleo / Friedrich Klingner ; traduzione italiana di
Chiara Maria Bieker con un saggio introduttivo di Marco Fernandelli.

— Trieste : EUT, 2016. C, 94 p. ; 21 cm.

(Dicti studiosus : classici della filologia in traduzione ; n. 3)

ISBN 978-88-8303-801-3 (print)

ISBN 978-88-8303-802-0 (online)

I. Bieker, Chiara Maria II. Fernandelli, Marco

871.01 (ed. 22) POESIA LATINA, ORIGINI-499

CATULLO, GAIO VALERIO . CARME 64

Edizione originale *Catullus Peleus-Epos* in *Studien zur griechischen
und römischen Literatur*, Zürich und Stuttgart, Artemis-Verlag

© Copyright 1964 Artemis-Verlag, Zürich und Stuttgart.

© Copyright 2016 by EUT Trieste.

ISBN 978-88-8303-801-3 (print)

ISBN 978-88-8303-802-0 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste

via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

FRIEDRICH KLINGNER

L'epos di Catullo su Peleo

Traduzione italiana di Chiara Maria Bieker
Con un saggio introduttivo di Marco Fernandelli

Edizione a cura di
Marco Fernandelli

EUT
Trieste 2016



Friedrich Miesner

SOMMARIO

Friedrich Klingner e la filologia classica tedesca (M. Fernandelli)	IX
I. Lineamenti di una biografia intellettuale	IX
II. Antichità reale e ideale	XXVII
III. <i>Catullus Peleus-Epos</i>	LVIII
IV. La critica catulliana prima e dopo Klingner	LXXII
Riferimenti bibliografici	LXXXI
Nota del curatore dell'edizione italiana	XCIX
L'epos di Catullo su Peleo	1
I. L'inizio del carme	1
II. Peleo	7
III. Arianna	24
1. Arianna abbandonata e salvata: la tradizione e i motivi catulliani	24
2. Il lamento di Arianna	41
IV. Unità	55
V. Ποικιλία	65
Excursus	69
v. 86-90	69
v. 154-156	70
v. 269-277	73
Quandoquidem	76
Riferimenti bibliografici	79
Indice dei personaggi, dei luoghi e degli autori antichi	85
Indice delle opere e dei passi citati	89

Friedrich Klingner e la filologia classica tedesca

a Carmen Codoñer,
filologa e umanista

I. Lineamenti di una biografia intellettuale

Friedrich Klingner nasce a Dresda il 7 luglio del 1894, da Martha Pönitz e Albrecht Klingner, maestro di scuola elementare¹. Compie gli studi ginnasiali nella sua città e nel 1914 si iscrive all'Università di Tubinga, dove segue i corsi di filologia classica del semestre estivo finché non viene chiamato nell'esercito. Rientrato dal fronte, si iscrive nuovamente all'università, questa volta a Berlino. Qui frequenta le lezioni e i seminari di maestri come Hermann Diels, Eduard Norden, Wilhelm Schulze, Eduard Meyer e naturalmente Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Svolge anche, sul finire della sua formazione accademica, studi sistematici di filosofia e germanistica; e ha modo di sviluppare, in un ambiente segnato dal magistero di Heinrich Wölfflin, un interesse per la storia e la teoria dell'arte che non verrà mai meno lungo tutta la sua carriera di studioso².

È Wilamowitz stesso a suggerirgli il tema per la dissertazione di dottorato. Si tratta di verificare se la conoscenza dei materiali platonici presenti nel *De consolatione philosophiae* di Boezio sia diretta o mediata. Klingner giunge alla conclusione che l'autore tardoantico aveva una conoscenza di prima mano dell'opera di Platone e riesce anche a delineare analiticamente gli altri apporti della tradizione filosofica – cinico-stoici, neoplatonici, cristiani –, riportando così alle giuste proporzioni la tesi di Hermann Usener, allora invalsa, secondo cui la dottrina del *De consolatione* andava ricondotta nel suo complesso ai *Protrettici* di Aristotele. Con ciò il lavoro di *Quellenforschung*, cioè di identificazione delle fonti del testo e di descrizione della sua composizione culturale, poteva dirsi completato.

¹ Attingo le notizie principali sulla vita, la formazione e la carriera accademica di Klingner da Zinn 1964, Conte 1966, Tränkle 1968, Büchner 1979, Mensching 1987-2004, VIII (1995).

² Wölfflin (su cui cf. in part. Antoni 1973, 211-234, Bertolini 2012, 217-232) insegnò a Berlino dal 1901 al 1912. Uno dei suoi allievi più affermati, Theodor Hetzer, fu tra gli amici di Klingner negli anni lipsiensis (1930-1947; vd. *infra*, XV, XXVI s.; e n. 32).

Ma l'interesse di Klingner si spinge di là da questi risultati per inoltrarsi in una indagine di tipo interpretativo. Egli si sforza di cogliere l'organizzazione interna dell'opera – di verificare come la tradizione sia stata in essa selezionata, adattata, rielaborata – per comprenderla infine nella sua particolarità³:

Ciò che veramente gli premeva era mostrare secondo quali fini Boezio aveva usato questi elementi tradizionali, come essi erano stati da lui composti a costituire un organismo di ordine compiuto e ben formato, e a quali modifiche li aveva sottoposti.

Ripercorrendo il processo compositivo del testo, Klingner gli ridà vita: fa trasparire la situazione umana e storica che in quella specifica forma, insieme carica di passato e nuova, aveva trovato la propria espressione. Còlto il nesso che lega inscindibilmente esperienza e arte nell'opera, quest'ultima è compresa come 'forma spirituale' e come momento della *Geistesgeschichte*, della 'storia dello spirito'. L'opera *vive* nel processo culturale in cui si rende importante per nuovi scopi e sviluppi. Se essa tace attualmente, può tuttavia rinascere nella considerazione moderna una volta che la sua 'forma spirituale' sia còlta dalla prospettiva di un autore per noi classico – cioè sempre presente alla nostra cultura e necessario alla comprensione di noi stessi – come Dante. *Amore doctus Dantis*, e seguendo l'interpretazione dantesca del libro di Boezio, Klingner restituisce vita e valore all'opera che studia; e trova se stesso come studioso⁴.

³ La citazione che segue è tratta da Tränkle 1968, 430.

⁴ Boezio scrisse (o forse elaborò in modo definitivo) il *De consolatione philosophiae* nel carcere dove era stato rinchiuso agli inizi del 524, lavorando a memoria. L'opera ha un carattere fortemente composito e tendenzialmente sintetico: si presenta come una consolazione ma di fatto è un prorettrico allo studio della filosofia, composto in forma di dialogo. All'inizio una figura femminile allegorica, Filosofia, allontana le Muse che hanno assistito l'autore 'malato' nella composizione dell'elegia con cui l'opera si è aperta e gli rivela l'itinerario terapeutico che egli deve seguire per guarire dal morbo che lo affligge, la letargia (*communis illularum mentium morbus*): il riconoscimento (della donna come Filosofia) e la rammemorazione (degli anni di studio sotto la sua guida) producono il primo rischiararsi della mente malata. A sua volta Boezio illumina Dante, il quale vede una prefigurazione della propria esperienza nella prigionia del dotto romano, nella sua crisi e nell'incentivo spirituale che essa genera. Nei cinque libri del *De consolatione* si alternano parti in prosa (espositive) e parti metriche (meditative-espressive), secondo un

Questo primo lavoro, in effetti, fonda il metodo di ricerca e delinea i problemi che caratterizzeranno il suo *Lebenswerk*. Fin dall'inizio l'interesse di Klingner è rivolto a opere autorevoli, di cui va esplorato il ruolo decisivo nello svolgersi della tradizione. Solo ciò che è stato, in certi momenti, individuale e nuovo perché spiritualmente necessario ha impresso alla cultura il suo movimento, garantendone la continuità; il nesso vitale interno alla *Geistesgeschichte* poteva ben osservarsi nelle rimediazioni dantesche della *Consolatio*, in sé un testo tanto colmo di cultura quanto nuovo.

E poiché lo studioso si sente ancora parte di questa storia intellettuale egli può interpretarne dall'interno i prodotti, fino a porsi i problemi stessi che un autore antico si era posto. Gli strumenti del filologo – la conoscenza dei processi della tradizione, della dottrina e delle cose presenti nel testo, della lingua, dello stile, della storia dei generi – sono messi al servizio di una tecnica di analisi che mira a cogliere l'*Aufbau*, l'intima organizzazione dell'opera, e che realizza il proprio fine ripercorrendo, quasi rivivendo, il processo della sua ideazione e formazione.

Klingner si scosta dalla linea originaria della sua ricerca anche in conseguenza dell'incontro con Paul Friedländer (1882-1968). A propria volta allievo di Wilamowitz, questi aveva fatto ritorno all'Università dopo la fine della guerra, che lo aveva cambiato⁵. Nel 1912 Friedländer aveva pubblicato *Johannes von Gaza*

modo di procedere che ha le sue radici nella satira menippea, ma che Boezio interpreta in modo così originale ed efficacemente connesso alla situazione in cui si ritrova da delineare attraverso di esso una nuova forma letteraria, un modello cui si rifaranno la *Vita nova* e il *Convivio*, entrambe opere autoconsolatorie e di iniziazione filosofica. L'esito ultimo del percorso intrapreso in questi due testi è la concezione e rappresentazione di Beatrice, esemplata sulla *Philosophia* boeziana, come allegoria della scienza divina. Klingner guarda al testo di Boezio dalla prospettiva di Dante: vede bensì in esso, da filologo, il culmine di un gigantesco lavoro di conservazione e viva mediazione della cultura greca (come traduttore, esegeta, maestro, Boezio ha reso accessibile ai contemporanei latini un vasto patrimonio di scritti filosofici e scientifici; e ancor più ambizioso era il suo progetto), il quale pochi anni prima della chiusura dell'Accademia platonica, dopo 900 anni di vita, nel 529; ma è appunto sotto la guida di chi da Boezio era stato istruito, cioè da Dante, che Klingner impara il potere rigenerativo della tradizione, e sotto quali condizioni storiche, culturali, esistenziali - spirituali, in una parola - esso può determinarsi e porre tutto il passato in una luce nuova.

⁵ Cf. Calder 1980, 1989, 136s., Mensching 1987-2004, XII (2002).

und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit. L'orizzonte di questo studio era più ampio di quanto dichiarato nel titolo; la sua problematica, e il metodo di indagine che le fu applicato, ebbero l'effetto di avviare un filone di ricerche ricco di sviluppi⁶. Senza dimenticare il debito verso Wilamowitz, Klingner considerò sempre Friedländer il suo vero maestro, come è testimoniato anche dalla dedica di *Catull's Peleus-Epos*: «Paulo Friedlaender magistro amico».

Nel 1920 Friedländer ottiene una cattedra a Marburgo, dove dimora per qualche tempo, in quegli anni, anche Stefan George⁷. Klingner lo raggiunge in quella sede nel semestre estivo. A Marburgo, nel '21, presenta la sua dissertazione di dottorato, intitolata *De Boethii Consolatione Philosophiae*, e vi consegue l'abilitazione nel '23, con un lavoro su Prudenzio⁸. Nell'autunno dello stesso anno fa ritorno a Berlino. Qui lavora come assistente e bibliotecario all'Institut für Altertumskunde e all'Università come *Privatdozent*. Entra in contatto con il circolo di Werner Jaeger, l'allievo di Wilamowitz che nel 1921 ne erediterà la cattedra e il futuro promotore del cosiddetto Terzo umanesimo⁹, stringendo amicizia in particolare con Otto Regenbogen, anche quest'ultimo, come Friedländer, di famiglia ebraica¹⁰. Il 1° ottobre del 1925 è ordinato professore nella neonata Università di Amburgo, rilevando la cattedra di filologia

⁶ Quello sulle descrizioni letterarie di opere d'arte, per le quali oggi adoperiamo la parola 'ekphrasis' (non sempre nella coscienza di adottare questo *terminus technicus* della retorica antica in una accezione moderna, la quale ignora il riferimento originario della parola all'effetto di evidenza, cioè alla conversione dell'ascoltatore-lettore in spettatore). Le p. 16s. di questo studio sono dedicate al carme 64 di Catullo.

⁷ Friedländer stesso era un membro del cosiddetto George Kreis (il gruppo di intellettuali e poeti, di tendenza estetizzante, fautori di un nuovo umanesimo, il cui organo di espressione fu, tra il 1892 e il 1919, la rivista *Blätter für die Kunst*). Ad esso si avvicinò anche Klingner negli anni berlinesi: cf. Zinn 1964, 732, Conte 1966, 492, n. 23; e in generale sui rapporti dell'antichistica ufficiale con il Kreis, Goldsmith 1985.

⁸ Molto di questo studio, rimasto inedito, conflui nel saggio *Rom als Idee*, del 1927, particolarmente apprezzato da Wilamowitz. La tesi dottorale fu invece pubblicata, incidendo notevolmente nel dibattito scientifico sul tema trattato.

⁹ Cf. in part. Mensching 1987-2004, II (1989), 60-91 e IV (1991), 25-75, Calder (1992) 2002. Sul Terzo umanesimo vd. *infra* XLV-XLVIII.

¹⁰ Solmsen 1989, 126ss. ci dà una testimonianza interessante sul ruolo di Regenbogen nel Terzo umanesimo.

classica che la morte di Otto Plasberg aveva lasciata vacante. Ad Amburgo, dove era stato anche Karl Reinhardt tra il 1919 e il 1923, concludendovi il suo *Poseidonios* (1921), Klingner rimane per cinque anni. Sono di questo periodo i suoi studi su Livio e Sallustio, l'importante saggio *Rom als Idee*, e i primi lavori su Virgilio e Orazio¹¹.

Dal 1930 al 1947 è a Lipsia, dove ricopre la cattedra che per 23 anni era stata di Richard Heinze (1865-1928). Qui prende vigore il suo interesse per i due augustei maggiori, ma soprattutto per Orazio, del cui testo Klingner dà una esemplare edizione nel 1939 (1950², 1959³). Più graduale è la sua maturazione come virgilianista. Negli anni di Lipsia, mentre va assimilando in profondità la lezione di Heinze¹², pubblica su Virgilio alcuni saggi di tenore divulgativo, concentrando il lavoro critico sul solo testo delle *Georgiche*. Nel 1931 esce su *Hermes*, la rivista diretta per tanto tempo proprio da Heinze, un suo contributo dedicato al finale del II libro, in cui il metodo di analisi adottato già nella dissertazione su Boezio, poi perfezionatosi nello studio del 1927 sulla prima ecloga virgiliana, giunge a definitiva maturazione¹³. Ne dà una descrizione efficace Gian Biagio Conte¹⁴:

L'idea poetica dell'autore [...] viene compresa perché nuovamente intuita, «rivissuta» (*nacherlebt*) nelle forme sue proprie [...] La lettura di Klingner [...] tien dietro al *Gedankengang*, lo rivela in ogni suo punto; ma nel *Gefüge*, nella compagine, sta lo scopo dell'interpretazione [...] L'intento è di cogliere, nella composizione, non tanto il rapporto tra le parti quanto l'impressione che deriva al lettore dal ritmo interno delle sequenze, l'integrazione o addirittura la variazione di significato che, per esempio, una parte seguente apporta a quella precedente, e come le due diventino una cosa sola nel *Gefüge*.

¹¹ Una bibliografia completa di Klingner fino al 1963 è raccolta in Klingner 1964, 739-745.

¹² Di cui compone il necrologio nel 1930. Sull'eredità di Heinze nell'opera di Klingner, vd. *infra*, XXIX-XXXI.

¹³ Cf. rispettivamente Klingner (1931) 1964 e (1927) 1964.

¹⁴ Conte 1966, 491 e 493 (ma cf. anche 484-486); di particolare interesse 492s., n. 23, dove è messo in luce l'influsso degli studi platonici di Friedländer (in part. l'analisi del corso di pensiero nel *Fedro*) sul metodo critico di Klingner.

Come pochi Klingner ha avuto «Gefühl für ein ästhetisches Ganze»¹⁵; e la perfetta combinazione, nella sua tecnica di analisi, tra la sensibilità di lettura¹⁶ e il senso dell'«intero estetico» è all'origine di tutti i risultati duraturi del lavoro di questo studioso, anche di quelli più tecnici.

Nel novembre del 1933 Klingner firma la Dichiarazione di lealtà dei professori delle università e scuole superiori tedesche ad Adolf Hitler e allo Stato Nazionale-socialista. Gli allievi Karl Büchner, nella sua voce per la *Deutsche Biographie*, e Hermann Tränkle, nel suo necrologio del maestro, non danno notizia di questa sottoscrizione, ma Tränkle mette in luce il fatto che Klingner mai aderì spiritualmente al nazismo¹⁷. Il clima di costrizione totalitaria – egli osserva – finì per avvicinare, nelle università tedesche, le persone che dentro di sé e nel loro lavoro reale, come studiosi e docenti, non facevano concessioni alla barbarie.

Klingner, che sempre coltivò con sollecitudine e intimo beneficio i rapporti di amicizia, si legò particolarmente, negli anni di Lipsia, allo storico dell'arte Theodor Hetzer e a Karl Reinhardt. Reinhardt, proveniente dall'Università di Francoforte, fu a Lipsia tra il 1942 e il 1946¹⁸. Come Klingner, del quale era di alcuni anni più anziano, era stato allievo di Wilamowitz a Berlino, aveva

¹⁵ Così Tränkle 1968, 430, citando Goethe.

¹⁶ Notevole la testimonianza di Solmsen 1989, 128 sul giovane Klingner: «He had his following among the students, which is not astonishing in view of the originality evident in his analysis of Boethius' *Consolatio philosophiae* and his brilliant Antrittsvorlesung, "Rom als Idee". He was commonly described as a "feinsinniger Interpret"» (corsivo mio).

¹⁷ Certamente lo angosciò profondamente la sorte di persone a lui vicine: nel 1935 Paul Friedländer fu costretto a lasciare la cattedra di Halle e tre anni dopo finì internato in un campo di concentramento. Peter Lebrecht Schmidt (2001, 292, 299s.), un allievo di Karl Büchner, annovera Klingner tra gli 'innere Emigranten' e sottolinea la scelta dello studioso di intitolare la sua raccolta di saggi nel 1943 *Römische Geisteswelt* evitando così la parola *Römertum*, evocativa dell'ideologia nazionale romana e dei *Römerwerte* esaltati dal regime; questo studio raccoglie (cf. spec. 287, n. 1) e discute con efficacia la bibl. sul tema *Nationalsozialismus und Antike* (per cui cf. anche Bandelli 1991, 369-374 e 387-390).

¹⁸ Per le informazioni relative a Reinhardt (1886-1958) mi sono basato su Reinhardt (1947) 1989, 380-401, Pfeiffer 1959, Becker 1960 e (1960) 1989, Hölscher 1965, Pöschl 1975, Magris 1979, Lloyd-Jones 1982, 238-250 e sugli interventi tenuti da Momigliano, Isnardi Parente, Rossi, Di Benedetto, Paduano, Montanari nel seminario pisano dedicato allo studioso nel 1975 e raccolti in «ASNP» V, 1307-1441.

intrattenuto relazioni con l'ambiente di George e con Jaeger e la sua cerchia, ma nei confronti di tutti questi soggetti aveva assunto posizioni meglio definite, e intellettualmente più significative, rispetto al futuro collega¹⁹. Lo stesso era stato nei confronti del nazismo, almeno in un primo momento. Si è conservata la lettera che Reinhardt diresse al Ministero per la Scienza, l'Arte e l'Educazione pubblica il 5 maggio 1933:

Con la presente informo il Ministero per la Scienza, l'Arte e la Pubblica Educazione di non essere in grado, nella situazione presente, di continuare il mio insegnamento. Ho l'onore di aggiungere le seguenti ragioni:

Poiché ho sempre aderito alla tradizione dell'umanesimo tedesco; e poiché queste tradizioni, nelle università prussiane, sono ora state abbandonate in una misura e in un modo prima sconosciuti; e poiché l'università e le istituzioni ad essa affiliate hanno cessato di operare come presidi dei loro propri ideali; e poiché mi è stato chiesto di fare, nell'esercizio dei miei compiti, sacrifici di coscienza che non considero giusti alla luce delle tradizioni tedesche, mi considero attualmente privato della possibilità di operare in modo positivo come docente.

Auspico di rappresentare in modo più dettagliato il mio pensiero in altra occasione.

Su invito del Ministero, in verità, Reinhardt ritirò quasi subito le proprie dimissioni²⁰. Ma la sua autorità intellettuale e l'intensità della persona, in cui si combinavano un singolare fascino del parlare e del tacere²¹,

¹⁹ Hölscher 1965, 44 e 88s., n. 6 esclude che il suo maestro, il quale mai incontrò personalmente il poeta, abbia fatto parte del George Kreis. Sui rapporti di Reinhardt con la cultura dei *Blätter für die Kunst*, si vedano anche Rossi 1975, 1343-1345, Di Benedetto 1975, 1368s. e soprattutto Magris 1979, 259-262.

²⁰ Di questo episodio e di ciò che accadde dopo ci dà notizia Reinhardt stesso ([1947] 1989, 388-401); cf. anche Hölscher 1965, 38, Rossi 1975, 1351-1353, Magris 1979, 263-265. Egli conservò la sua posizione e rimase in Germania (per senso del dovere, esigenze familiari, mancanza di relazioni all'estero, e comunque nella convinzione che tutto si sarebbe risolto presto); si limitò a lasciare Francoforte, università di tradizione liberale e perciò presa subito di mira dal regime nazista.

²¹ Cf. Pfeiffer 1959: «egli sapeva anche così bene tacere, pensosamente»; e Hölscher 1965, 42-49, Rossi 1975, 1341, Di Benedetto 1975, 1372: «risulta che questo preferire alla definizione il silenzio fosse usato da R. anche nella sua attività di insegnante».

stimolarono intorno a lui gli atteggiamenti liberi²². Quando giunse a Lipsia, Reinhardt aveva già pubblicato i suoi lavori su Parmenide (1916), su Posidonio (1921-1928)²³, sui miti di Platone (1927) e la sua opera più importante, il *Sophokles* (1933)²⁴; del gennaio del 1941 è la conferenza *Die klassische Philologie und das Klassische*, su cui capiterà di ritornare²⁵. Nel 1942, l'anno in cui prende servizio nella nuova sede, esce l'ampio studio *Die Abenteuer der Odyssee*, il suo secondo contributo di tema omerico dopo *Das Parisurteil*, del 1938. Dunque i suoi temi, la sua tecnica di ricerca, la sua visione della cultura erano compiutamente definiti negli anni in cui Klingner gli fu collega; e a Reinhardt egli si legò, ci informa ancora Tränkle, più che a chiunque altro.

Conviene allora mettere in evidenza – sempre tenendo conto delle diverse personalità e dei diversi interessi scientifici dei due studiosi (Reinhardt non si occupò di letteratura latina, Klingner solo limitatamente di letteratura greca) – alcuni caratteri del lavoro di Reinhardt che potevano offrire a Klingner spunti per ampliare l'orizzonte della sua ricerca o occasioni per affinare la coscienza di sé come filologo e come intellettuale.

Un primo elemento importante, radicato nella formazione di Reinhardt quale studioso di filosofia presocratica, è il procedere nell'analisi a partire dall'individuazione del tema o del problema centrale di un autore o della cultura che questi rappresenta²⁶. L'identificazione del tema – come nel caso del 'tema' di Parmenide, la relazione tra i contrari nella struttura dell'essere – comporta il risalire all'interiorità e alla *Weltanschauung* che in esso trovano espressione. Una volta afferrate e comprese nella loro coerenza reciproca e con il tema, esse possono fare da termine di riferimento, quasi da pietra angolare per le operazioni della filologia che mirano a ricostruire un tutto, cioè un compiuto organismo verbale e di pensiero: come è stato ben detto, si ha l'impressione, leggendo Reinhardt,

Pöschl 1975, 970 lo ritrae come scettico e ironico e gli attribuisce uno «charme satirico» estraneo alla natura tedesca.

²² Reinhardt fu in grado di distogliere dall'adesione al nazismo un intellettuale della levatura di Max Kommerell.

²³ A eccezione della voce *Poseidonios* nella *Realencyclopädie*, del 1953. Klingner si era occupato di Posidonio nel suo studio sui prologhi delle *Storie* di Sallustio, pubblicato durante la sua permanenza ad Amburgo nel 1928.

²⁴ Su cui cf. in part. Paduano 1975. Il *Sophokles*, che io sappia, è l'unica opera di Reinhardt tradotta in italiano (*Sofocle*, Genova 1989).

²⁵ Reinhardt (1942) 1989; cf. Di Benedetto 1975, 1362; e *infra*, LIIs.

²⁶ Su questo punto cf. in part. Magris 1979, 248-251.

che «l'essenziale, il problema centrale di un autore o il nucleo di una *Weltanschauung*, di un'epoca del mondo, venga colto in qualche modo già all'origine e che la documentazione critica non serva tanto da sostegno, quanto [...] da *conferma a posteriori*»²⁷.

Il *Parmenide* d'altra parte, in quel lontano 1916, aveva posto il suo tema nell'illuminare il tema del filosofo, la logica dei contrari²⁸; e aveva incominciato ad applicare quel criterio ermeneutico della *innere Form* che sarebbe stato successivamente definito, come metodo di ricerca filologica, una prima volta all'inizio del *Poseidonios* (1921)²⁹ e una seconda, per noi più interessante, nella voce dedicata al filosofo stoico nella *Realencyclopädie* (1953)³⁰:

Mi serviva un antidoto contro il 'topos'. Lo trovai nell'analisi letteraria e nella 'forma interna'. Così il mio libro venne a far parte dei cosiddetti 'libri interpretativi' secondo il modello di Gundolf o di Bertram³¹ [...]

²⁷ Magris 1979, 267 (corsivo mio).

²⁸ La relazione tra i contrari, declinantesi sotto lo sguardo di Reinhardt nelle forme dell'implicazione reciproca, dell'identità, della dialettica, dell'antitesi adialettica, è il tema che questo studioso ha incessantemente ritrovato e 'variato' nel suo *Lebenswerk*, come rileva Hans Georg Gadamer (1958, 165), amico e collega degli anni di Lipsia.

²⁹ Cf. p.1s.: ciò che noi chiamiamo forma interna non consiste nella nostra identità psicologica e nelle sue inclinazioni (*Belieben*); «per noi in essa risiede una forza impersonale e generale. Una tale forza, là dove si rivela, conduce alla scienza. Così la forma interna diverrà necessariamente e in modo appropriato un oggetto di scienza. Farsene coscienti comporta la speranza di riconciliare scienza e vita»; e più avanti: «C'è un solo modo per comprendere Posidonio: la conoscenza della sua forma interna a partire dai frammenti e la conoscenza dei frammenti a partire dalla forma interna». Le definizioni reinhardtiane della forma interna hanno un che di provocatorio e non aiutano troppo il lettore; altrove (1953, vd. *infra*) lo studioso rimanda alle sue fonti senza avanzare formulazioni proprie. Per chiarire questo concetto ermeneutico, mi sembra particolarmente utile il seguente commento di Magris 1979, 254: «Per Reinhardt un autore e la sua opera costituiscono una specie di unità organica e vivente. Ogni autore ha la sua *innere Form*, il suo vero orizzonte di interessi e il suo vero problema che lo spinge a cercare e a produrre. Ecco perché ogni fonte, assimilando il testo [*scil.* di Posidonio], necessariamente lo de-forma, ossia sovrappone alla "forma" del testo la sua propria, anche quando ne riporti pure le "testuali" parole».

³⁰ Reinhardt 1953, 612.

³¹ Friedrich Gundolf (1880-1931) era stato l'iniziatore di un tipo di monografia che mirava a evocare e restituire una 'figura' significativa della cultura letteraria (il *Goethe*

La 'forma interna', τὸ ἐνδὸν εἶδος, è di origine plotiniana (*Enn.* I 63 [in realtà 6,3]). Da Plotino arrivò a Shaftesbury, «the inward form», e da qui per vie traverse a Goethe [...]³². Grazie a ciò Plotino divenne «il pioniere dell'estetica organica». «La forma interna definisce il momento dell'ideale che condiziona la forma esterna», Walzel. Nell'estetica dell'Ottocento essa venne impiegata in vari modi. Per quanto mi riguarda, arrivò a me tramite Georg Misch, la cui *Storia dell'autobiografia* I (1907) ho avuto ragione di ammirare da studente a Berlino, dove ero allievo di Wilamowitz³³. Misch

del 1916 fu il suo capolavoro), partendo dall'interpretazione della sua opera, alla ricerca del nucleo spirituale (sintesi di *Urerlebnis* e *Bildungserlebnis*) che in essa *necessariamente* si era estrinsecato. Su questo solco si poneva anche il lavoro di Ernst Bertram (1884-1957), il quale si era in particolare appropriato, nel suo *Nietzsche* (1918), il principio gundolfiano per cui la storiografia può e deve creare la *legghenda di un uomo* («La legghenda di una persona è la sua effettiva immagine vivente, rinnovata per ogni nuovo oggi», scriveva Bertram). Gundolf fu un membro di spicco della cerchia di George (cf. *supra*, XII), cui anche Bertram fu vicino ma senza mai farne parte. Su questi due intellettuali e sulla notevole fortuna immediata delle loro opere (ecco perché Reinhardt può riferirsi ad esse in modo così laconico), decisamente innovative, cf. Wellek (1991) 1995, 31-49.

³² L'idea della 'forma interna', acquisita da Goethe alla sua teoria morfologica, si fa poi produttiva nell'autobiografia. Cf. Bertolini 2012, 216s.: «Applicando la nozione di *forma interna* (termine decisivo anche per la teoria del linguaggio di Humboldt e la ricerca storico-artistica di Wölfflin) alla propria e personale storia individuale, Goethe nel progetto autobiografico di *Poesia e Verità* costruisce e insieme scopre, nel legame e nell'intimo intreccio dei singoli momenti di vita, la forma del proprio io, l'io stesso come forma unitaria, “come costante divenire che scaturisce da un unico punto d'origine e ad esso torna sempre di nuovo”». Importante sottolineare come da Goethe, anche attraverso la mediazione di Dilthey, l'idea qui esposta pervenga a Heinrich Wölfflin, la cui influenza sul metodo di ricerca di alcuni grandi classicisti (tra cui Heinze e Klingner) è stata acclarata: «A questa forma di una vita individuale è possibile assegnare il nome di un soggetto, la cifra di un carattere che si esprime in tutte le sue manifestazioni particolari. A partire da questo paradigma [*i.e.* il modello biografico goethiano] Wölfflin svilupperà la sua idea di una storia dell'arte il cui sviluppo interno risponde a una necessità organica, autonoma, indipendente dalle condizioni sociali, politiche, culturali che viceversa influenzano e investono la storia delle forme artistiche esteriori».

³³ Misch, a sua volta allievo di Wilamowitz, era il genero di Dilthey, di cui sentì fortemente l'influenza. La sua storia dell'autobiografia antica è in realtà una «storia dell'autocoscienza umana» (*Selbstbewusstsein*), come egli dichiara introducendo l'opera

parla per esempio della forma interna di Eraclito [...] La mia intenzione era infine di riproporre la vecchia esigenza romantica di F. Schlegel: mettere in luce l'intero a partire da tre, quattro frammenti. La ricerca poteva aver luogo solo al di là dei luoghi comuni e delle forme letterarie. Come potevano testi così diversi fra loro, come ad esempio Cic. *Tusc.* I o Verg. *Aen.* VI, permetterci di riconoscere - ammesso che esista - un terzo, in cui entrambi siano inclusi in una sorta di 'nascita preliminare'?

Nelle sue ricerche posidoniane Reinhardt era partito da un luogo di Strabone di cui aveva riconosciuto la fonte in Posidonio; si era interrogato sulla possibilità di ricostruire Posidonio seguendone le tracce in testi che ne rappresentavano la tradizione pur senza nominarlo; e si era risolto per un procedimento scientificamente rischioso che necessariamente doveva passare per uno stadio intuitivo, quasi divinatorio: si trattava, dopo aver determinato la *innere Form* del testo 'ospitante', di sottrarne, per così dire, il materiale estraneo, 'ospitato', e di verificarne la provenienza posidoniana secondo la congruità alla (ricostruita) *innere Form* dell'originale³⁴. La forma interiore, l'identità spirituale di Posidonio risulta, secondo Reinhardt, anzitutto dalla sua disposizione versatile, attiva, rivolta alla vita e alla sua varietà: egli è un *Augendenker*, un filosofo viaggiatore che osserva il mondo e mira alla comprensione scientifica della realtà; è anche un ingegno sistematico, portato a ricercare i nessi che legano, nel dominio dell'essere, ciò che appare distinto e opposto (materia e spirito, macrocosmo e microcosmo, razionale e irrazionale). Il suo tema pro-

([1907] 1950, 8). Poco più avanti (p. 11) si incontra una concisa esposizione di ciò che l'autore intende con 'forma interna': «in generale lo spirito che informa il materiale raccolto è l'elemento più vero e reale in una autobiografia. Questo spirito lascia visibilmente la sua impronta sull'aspetto degli accadimenti e delle persone di cui l'autore scrive; si può toccare nel modo in cui concepisce la propria vita come insieme e ne costruisce il racconto, nei particolari scelti per dare enfasi a qualcosa e nel peso che egli conferisce a ciò che è più o meno importante - in breve, in ciò che noi potremmo chiamare lo "stile", nel senso più ampio della parola o, per usare un termine meno logoro, la "forma interna", la forma imposta o emergente dall'interno, distinta dalle forme letterarie imposte dall'esterno, dal contesto, come quelle del documento storico, dell'apologia, delle lettere, del soliloquio, della confessione e così via. Alla famosa frase di Buffon *Le style c'est l'homme* si potrebbe attribuire un simile ampio significato».

³⁴ Cf. *supra*, n. 29.

fondo è la *συμπάθεια*, il principio che conferisce organicità al reale e destinazione alla vita³⁵. Nonostante l'aleatorietà del metodo e le stroncature che una simile ricerca si attirò³⁶, c'è un Posidonio prima e dopo Reinhardt, come presto si cominciò ad ammettere e tuttora si ritiene. Il monismo vitalistico di questo filosofo, perfezionatore di tendenze rimaste allo stadio iniziale nella Stoa antica, ebbe poi un ruolo nella storia del platonismo, mediandone lo sviluppo nella direzione dell'emanatismo di Plotino³⁷.

Nella prospettiva di Reinhardt, dunque, Plotino si trova alla fine (di un certo processo storico-culturale, che include Posidonio) e alle origini (del suo metodo di studio, che presuppone e ricerca la 'forma interna'). Per Plotino τὸ ἔνδον εἶδος è il modello interiore – memore e partecipe della forma intelligibile –, cui si commisura l'operare dell'uomo, dell'artista in particolare³⁸. Le essenze platoniche si immanentizzano nello spirito dell'artista³⁹; questi imprime alla materia una forma che non era in essa presente e che precede dunque, quale modello interiore, il risultato materiale dell'arte; similmente opera la natura in modo spontaneo, nel suo inesauribile svilupparsi e differenziarsi, progredendo dall'informe al formato (di qui in particolare l'interesse di Goethe per questa teoria)⁴⁰. Ma nel capitolo plotiniano che Reinhardt cita, la forma interna compare in tre accezioni diverse, a proposito dell'artefice, dell'artefatto e di chi ne fa esperienza⁴¹. La forma è tramite tra esterno (l'oggetto formato) e interno

³⁵ Cf. Magris 1979, 251-256.

³⁶ Cf. Magris 1979, 255s.

³⁷ Cf. Isnardi Parente 1975, 1325, 1329s.

³⁸ Plot. I 6,3,6-9: «In che modo l'architetto può giudicare bella la casa esteriore avendola fatta corrispondere all'idea interiore (τὸ ἔνδον εἶδος) di casa? La ragione è che, se si tolgono le pietre, la forma esteriore non è altro che l'idea interiore divisa dalla massa esterna della materia, un'unità indivisa che appare in una molteplicità di parti» (trad. Susanetti 1995).

³⁹ Cf. Panofsky (1924) 1952, 12ss.

⁴⁰ Cf. Koch 1925.

⁴¹ Plot. I 6,3,9-16: «Quando dunque anche la percezione (αἴσθησις) scorge l'idea (εἶδος) che è nei corpi incatenare e vincere la natura opposta che è informe, vede una forma (μορφή) stagliarsi nettamente sulle altre forme, essa raccoglie insieme quell'idea dispersa in molteplici parti, la riporta e la introduce ormai indivisa all'interno dell'anima, e la affida, come qualcosa di concorde, corrispondente ed amico, all'idea interiore (τὸ ἔνδον); così come un uomo virtuoso si rallegra nel veder affiorare in un giovane

(il modello interiore), e tra profondo (l'anima) e alto (l'idea intelligibile); in essa deve essere colto il principio di concordanza che costituisce il mondo come universo organico. La *innere Form* di Reinhardt, la sua stessa identità spirituale è definita altrettanto dall'interesse per la dialettica dei contrari quanto per l'intuizione del somigliante o del concordante (*συμπάθεια* in Posidonio, *σύμφωνον καὶ συνάρμοστος καὶ φίλον* in Plotino): la somiglianza che, una volta riconosciuta da chi contempla le forme del mondo, lo rivela come organismo, sembra avere un corrispettivo nella continuità profonda della storia spirituale, cui allude lo stesso stemma tracciato da Reinhardt per rappresentare il suo metodo. Sappiamo che proprio Plotino fu un autore cui Klingner si dedicò negli incontri della 'Graeca' di Wilamowitz⁴².

Un ultimo punto riguarda le ricerche omeriche di Reinhardt. I poemi omerici rappresentavano il terreno su cui si era consumata la scissione della cultura classica tedesca, divisa per sempre, dopo che Goethe aveva prese le distanze da Wolf⁴³, in un atteggiamento 'scientifico' verso l'*Antike* e in uno 'umanistico', di cui il modo winckelmanniano, schilleriano, goethiano di fare esperienza del classico, immediato e direttamente produttivo, era rimasto il modello. Gli interessi omerici di Reinhardt rimontavano almeno al corso sull'*Iliade* tenuto da Wilamowitz nel 1912 (*Die Ilias und Homer* uscirà nel 1916). Questi riteneva che Omero fosse un poeta situato all'interno della cosiddetta tradizione omerica, con predecessori (di cui aveva modificato il testo, con aggiunte o altre forme di cambiamento) e successori (che avevano modificato il suo). Ora, negli anni lipsiensis di Reinhardt e Klingner si andava affermando la neoanalisi, una teoria unitarista (l'*Iliade* è opera di un singolo poeta) che poté imporsi anche grazie ai progressi registrati dalla filologia tedesca nel campo della *Quellenforschung*,

una traccia di virtù concorde con la propria vera ed interiore virtù». Altrove (V 8,2): «Il bello, sino a quando è esterno, noi non lo percepiamo ancora, ma quando ci entra dentro allora ci commuove. Ora, attraverso gli occhi passa la sola forma; la massa come potrebbe penetrare attraverso uno spazio così piccolo?» (trad. Susanetti 1995).

⁴² Cioè negli incontri di studio che il grande filologo tenne in casa propria, ogni due sabati, dal 1919 per 12 anni. Sulla 'Graeca' ('Graeca societas' o 'Graecitas') cf. in part. Solmsen 1979, 90-93 e 1989, 127s., Calder (1989) 2002, Lehnus (2011) 2012, spec. 658s.

⁴³ Splendide le pagine di Nietzsche (1869) 1993, spec. 222-230, su questo argomento.

dove «si era passati a una fase in cui lo studio delle fonti era finalizzato principalmente a cogliere le invenzioni e le innovazioni di materia e di stile apportate dal poeta, a sceverare gli elementi dovuti alle fonti dal *proprium* qualificante dell'autore studiato»⁴⁴. La neoanalisi si giovò di questa evoluzione e insieme contribuì ad articolarne e affinarne lo sviluppo, essendo basata sull'esercizio della critica interna, ossia sulla ricerca e sulla ricostruzione, condotta con metodo filologico, di un 'piano poetico', di un modo di comporre, di una specificità dello stile. Dove i pluralisti vedevano pezzi cuciti insieme, l'unitarista neoanalitico riconosceva *die organische Aufbau*, una struttura coesa con mirate anticipazioni e riprese, dilazioni, amplificazioni, antitesi. L'approfondimento della conoscenza interna del testo diveniva il *presupposto* per il riconoscimento della sua fonte o delle sue fonti. Anche in questo campo l'intervento di Reinhardt produsse un mutamento di prospettiva: i materiali rielaborati dal poeta dell'*Iliade* non sono neutri (anche il contenuto, non solo la forma, rappresenta l'individualità), ma sempre, all'origine, selezionati e improntati a un certo *Geist*; l'autore dell'*Iliade* aveva convertito ciò che nei *Cypria* aveva carattere favolistico o novellistico in *situazione epica*; la sua opera rappresentava un processo (al suo stesso interno si riconosce una 'crescita') e si ritrovava all'interno di un processo, ma non nei termini intesi da Wilamowitz né semplicemente come stadio culminante di una certa evoluzione poetica, come volevano i neoanalisti, bensì in quanto interna al flusso della tradizione (la tradizione di un genere, costituito non solo da contenuti, ma anche da forma, tecnica, stile) e della storia spirituale, cui essa dà il proprio determinante apporto. Il metodo di Reinhardt nel suo primo lavoro omerico ([1938] 1960) può essere così descritto⁴⁵:

Leggere e rileggere l'opera finché il suo mondo, il suo significato, il suo spirito si presentano con evidenza agli occhi e alla mente del critico: allora ogni particolare mostra il suo significato per il tutto (*das Ganze*) e il tutto conferisce ad ogni particolare il suo senso reale e globale. Il tutto è poi la forma interna dell'opera sentita e vista come totalità solida e organica; forma che è la manifestazione del *Geist* che ha creato e rappresentato.

⁴⁴ Montanari 1975, 1415. Anche l'unitarista Wolfgang Schadewaldt si trovava a Lipsia in quegli anni.

⁴⁵ Montanari 1975, 1431.

L'*Iliade*, insieme con altri testi, diviene poi fonte del poeta dell'*Odissea*, situato a sua volta in un punto diverso della *Geistesgeschichte*. Tutto il lavoro dedicato da Reinhardt a Omero in questi anni confluirà, nel 1951, in un articolo dal titolo significativo, *Tradition und Geist im homerischen Epos*, sintesi preparatoria alla monografia che doveva intitolarsi *Die Ilias und ihr Dichter* e che fu pubblicata postuma, nel 1961, a cura di Uvo Hölscher.

A detta dei rispettivi allievi, ciò che vi era di più sicuro e affascinante nella tecnica di ricerca di Reinhardt e di Klingner, non essendo stato appreso, nemmeno poteva essere insegnato. Tuttavia è evidente che, vicino a Reinhardt, gli interessi si arricchivano e il pensiero si precisava; e ciò anche a causa di una certa disponibilità, da parte sua, a dichiarare il proprio metodo – per quanto attraverso formulazioni lapidarie o suggestive. Tutti i temi che per Reinhardt avevano importanza scientifica ed esistenziale – i contrari, la totalità organica, il significato spirituale della forma artistica – trovano riscontro nell'opera di Klingner. Questi compose nel '44 il suo primo lavoro sull'*Odissea* – una lettura mirante a dimostrare la composizione unitaria della Telemachia, poi divenuta classica negli studi omerici –, cioè due anni dopo l'arrivo di Reinhardt a Lipsia⁴⁶. Con felice intuizione Conte sottolinea il ruolo di questo studio nella preparazione di *Catulls Peleus-Epos*, dal momento che lo stesso carme 64 aveva avuto i suoi *χωρίζοντες* e che la comprensione della sua struttura rappresentava il problema più arduo per l'interprete⁴⁷. Nell'introduzione alla sua monografia, perciò, Klingner ricorda i soli nomi di Wilamowitz (che per primo si era opposto alla tesi della 'rapsodia', rivendicando a Catullo l'ideazione e la stesura del poema così com'è) e di Friedländer (cui si doveva la prima interpretazione della struttura del carme in termini di composizione dei contrari)⁴⁸.

Reinhardt e Klingner, inoltre, erano accomunati – e ciò poteva aver favorito l'intesa tra loro – da una certa autonomia rispetto al determinarsi delle correnti critiche e allo stesso svolgersi del dibattito scientifico. Entrambi assecondavano le proprie idiosincrasie e d'altra parte coltivavano l'affinità spirituale con certi autori, dei quali, nell'esercizio della ricerca, erano portati ad assumere il punto di

⁴⁶ Questi aveva scritto un breve saggio sulla Telemachia pochi anni prima ([1938] 1960a).

⁴⁷ Conte 1966, 491s., n. 22.

⁴⁸ Cf. *infra*, rispettivamente, LXV e LXXV.

vista⁴⁹. Di qui la capacità di Reinhardt di ricostruire Posidonio o di riconoscere la visione unitaria in cui si radicano tutte le antinomie dell'*Iliade*; di qui la puntualità con cui Klingner coglie e riflette nel suo discorso la linea di pensiero di un libro delle *Georgiche* o di un'epistola di Orazio; di qui anche, una volta intuita la matrice spirituale del carne 64, la scoperta della struttura cui il labirinto del racconto fa velo. Entrambi sono dotati di una particolare sensibilità nell'individuare e nel seguire ciò che è *in sviluppo* nel testo o addirittura nell'opera intera di un autore. Entrambi – anche in quanto allievi di Wilamowitz – amano la forma dell'*interpretatio perpetua* e la parafrasi critica che riflette il 'leggere e rileggere' come atto qualificante dello studio⁵⁰. Per entrambi il lavoro interpretativo si compie nella ricostruzione di una grande personalità (*Poseidonios, Sophokles, Virgil* si intitolano i loro libri più importanti): il significato dell'opera, sempre scelta a causa di una sua riconosciuta importanza culturale, si afferra solo nel coincidente apparire dell'individuo vivo e unico e dell'ampliamento spirituale che questi, traducendo o trasfigurando nell'opera la propria esperienza di vita, o l'idea di essa, ha reso possibile nel suo tempo. Questa interdipendenza tra l'opera originale, capace di riplasmare la tradizione, e la particolarità della coscienza e della vita che in essa si sono espresse, rappresenta lo specifico interesse umanistico delle ricerche di Reinhardt e Klingner. L'elemento ideale-esempolare o normativo che ogni umanesimo riconosce in una certa costellazione di opere si ritrova, nella loro concezione, in qualcosa di non direttamente paradigmatico, in una concordanza profonda tra certi autori e testi che, una volta intuita e verificata, si rivela ai loro occhi come il nesso vitale della cultura, dall'antichità al presente⁵¹.

L'illuminazione di questo nesso è un compito che si presenta con forza alla coscienza di chi è testimone dello sfacelo dell'Europa e che pur resta sicuro – in una maniera che può anche sconcertare – dell'autonomia della storia spirituale e della puntualità delle risposte che i valori del passato, interrogati con sempre miglior cognizione di causa (ma questo riguarda specialmente Klingner), possono dare ai bisogni del presente.

⁴⁹ Tränkle 1968, 431 ricorda che Klingner studiava solo autori a lui spiritualmente congeniali: di qui il suo tenersi alla larga da Ovidio. Whitaker 2007 racconta di come Klingner, impegnatosi con Oxford Clarendon Press per editare le *Metamorfosi*, in un secondo momento fece cadere la cosa, evidentemente non entusiasta di doversi dedicare a lungo e in profondità a questo testo.

⁵⁰ Cf. Pasquali (1932) 1968, 75-77, Montanari 1975, 1440.

⁵¹ Né il latinista Klingner né l'ellenista Reinhardt (sulla cui posizione particolare cf. *infra*, LII-LIV) aderirono al cosiddetto Terzo umanesimo (*infra* XLV-XLVIII).

Dopo il ritorno di Reinhardt a Francoforte, Klingner rimane a Lipsia ancora per un anno. I suoi lavori del 1947 – la conferenza *Dichter und Dichtkunst im alten Rom*, il vasto saggio *Humanität und Humanismus* e il discorso per Theodor Hetzer⁵² – trattano temi generali e valori di cui farsi più profondamente coscienti, come comunità civile e come studiosi. Di particolare interesse è il suo *Gedenkrede* per Hetzer, in cui il consenso tradisce il rispecchiarsi dell'amico nell'amico, e il ritratto, dunque, è in parte autoritratto⁵³. Questo discorso ufficiale prepara anche il personale congedo di Klingner da un'esperienza, quella di Lipsia, che aveva perfezionato la sua formazione intellettuale soprattutto attraverso le relazioni umane, in anni terribili. Sviluppandosi su uno sfondo di idee sensibilmente concordanti col plotinismo goethiano-reinhardtiano, esso pone l'accento sulla duplice intelligenza di Hetzer come studioso dell'opera d'arte: «intelligenza ordinatrice» dello sguardo fermo, che aderisce al suo oggetto riconoscendone misure e rapporti, e «intelligenza della distanza», che *nulla vuole* dalla cosa a cui si applica, così facendole giustizia. Proprio

⁵² Cf. Klingner 1947 e *supra*, n. 2. Il collega storico dell'arte era morto l'anno prima. Hetzer era arrivato all'Università di Lipsia nel 1923, conseguendovi l'ordinariato nel '35. Allievo di Wölfflin a Berlino (dove in realtà aveva compiuto studi filosofici, come del resto Wölfflin stesso, sotto la guida di Dilthey) e di Rintelen a Basilea, aveva ereditato dal primo la visione storico-formale del fenomeno artistico, dal secondo l'interesse per l'arte italiana del tardo Medioevo e del Rinascimento, da entrambi l'eccezionale capacità didattica. Anche il suo lavoro di ricerca, come quello di Klingner, ma in maniera più accentuata, ricadeva nel quadro della *Geistesgeschichte*, come appare con particolare chiarezza nel suo lavoro più incisivo, il saggio *Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800*, del 1932.

⁵³ Zinn 1964, 734. Questo senso di unanimità si manifesta, nel discorso di Klingner, specialmente attraverso la descrizione di Hetzer come studioso *amore doctus* (cf. *supra*, X) e attraverso la condivisa fiducia nella forza civilizzatrice della scienza, di cui lo stile è espressione e strumento: «Theodor Hetzer appartiene agli *amore docti*, ovvero a coloro che l'amore guida verso la conoscenza. Le conoscenze che nutrono la vita hanno principio nell'amore. Se rivolto all'arte, esso ci pone in un rapporto vitale con le opere e con gli uomini che le hanno prodotte, come se ci degnassero della loro amicizia [...] I libri di Hetzer osservano una certa misura; ma l'armonia che deriva da questa moderazione contiene nel suo ordine a misura d'uomo una forza più potente della violenza barbarica. Ne è espressione la lingua: controllata eppure incisiva, illuminante, vivificante. Senza dubbio i suoi ultimi libri possono essere posti accanto a quelli dei grandi maestri della nostra prosa».

questa ben orchestrata combinazione di sensibilità per le forme della rappresentazione figurativa e di *Klugheit des Abstandes*, aveva reso possibile l'effetto specifico del lavoro di Hetzer, che era stato quello di trasportare «i quadri analizzati in un'altra forma dell'essere», in una dimensione di esistenza, cioè, dove i testi si aprono al comprendere moderno, attualizzando più largamente il proprio significato:

Al regno delle forme è seguito il regno del pensiero e della conoscenza ed è qui che per l'uomo di oggi risiedono le possibilità più fruttuose. Ciò che i tempi passati hanno prodotto in quanto a opere è ora importante ritrovare spiritualmente in una forma dell'essere nuova, prima ignota [*in einer früher nicht gekannten neuen Form des Seins*]. Ed è possibile, come mai in precedenza, osservare la forma dell'essere attuale facendosene consapevoli.

Queste parole precedono di poco il passaggio di Klingner a Monaco, dove egli resterà fino alla fine della sua carriera. Tränkle ricorda con quale soddisfazione lo studioso accolse la chiamata in Baviera, anche per la vicinanza della nuova sede all'Italia, che per lui, come per Virgilio, era *das Land der Mitte*, un paese in cui, più che in ogni altro, era possibile vivere una vita a misura d'uomo. A Monaco Klingner fu molto attivo come docente e, nonostante una certa reticenza caratteriale, anche come organizzatore. Nel 1956 divenne decano della Facoltà di Filosofia e nel 1957 Rettore dell'Università. Tra il 1951 e il 1957 ebbe per collega Rudolf Pfeiffer, rientrato da Oxford, con cui si legò d'amicizia e intesse un fecondo scambio intellettuale, che si estrinsecò, tra l'altro, in seminari comuni rimasti leggendari. Il suo lavoro di ricerca procedeva tenendo all'orizzonte l'opera di Virgilio e provandosi intanto nell'interpretazione di forme poetiche sempre più complesse come l'elegia I 7 di Tibullo (1951), l'*Epistola ad Augusto* di Orazio, il finale del II libro di Lucrezio (entrambi questi studi sono del 1952) e il carme 64 di Catullo (1956), la cui analisi preparò la strada alla monografia sulle *Georgiche* (1963). Il *Virgil* del 1967, come osserva ancora Tränkle, non sarà semplicemente l'ultimo libro di Klingner, ma il coronamento del lavoro di una vita⁵⁴.

⁵⁴ Vd. *infra*, LVII. Klingner morì pochi mesi dopo la pubblicazione del *Virgil*, nel 1968.

II. Antichità reale e ideale

Il proprio della filologia non è soltanto raccogliere i singoli fatti e le parziali notizie, ma è di cogliere e percepire la personalità del singolo scrittore (poeta, oratore, uomo d'azione). In tal senso la filologia esige l'unione colla storia. Il compito del filologo non si adempie senza intuizione artistica e individuatrice. Sta qui la *Kulturmission*, la funzione moralmente educatrice della scuola. Non basta «allogare tutto al suo posto», come fa l'erudito, ma si deve distinguere tra gli elementi eruditi diversi della cultura storica ciò che è esemplare del passato. Occorre scegliere, nello studio, le personalità eroiche che esigono un grado particolare di intuizione sentimentale o artistica, per produrre in noi una partecipazione soggettiva e la simpatia. Sorge per tali personalità l'amore, il rispetto e l'ammirazione, senza che sia compromessa la serietà della ricerca obbiettiva. Bisogna conciliare e integrare, cioè, lo storicismo con l'umanesimo⁵⁵.

⁵⁵ È questa la partecipata esposizione, che si legge nell'ultima storia della filologia classica in italiano (Righi 1962, 274s.), di quanto Otto Immisch osservava sul maggior dilemma della cultura classica tedesca nel saggio *Das Nachleben der Antike*, pubblicato una prima volta nel 1919 e in seconda edizione nel 1933. Le due date inquadrano più o meno la parabola del Terzo umanesimo (e precisamente quella della Germania repubblicana). Strenuo difensore del Ginnasio classico, il cui ruolo e la cui stessa sussistenza cominciavano a essere messi in questione negli anni di Weimar, le sue parole non potevano non trovare ascolto nell'altro paese dell'Europa dove l'educazione classica era più radicata. Immisch rileva che il compito autenticamente scientifico del filologo, cioè quello di restituire piena individualità al suo oggetto di studio, non può attuarsi senza il preliminare ampliamento e l'affinamento etico-estetico che compete, come risultato spirituale, all'educazione umanistica. Per la quale d'altra parte la scienza ha reso affidabili gli oggetti di interesse (cioè i grandi testi e le grandi personalità). L'ipotesi conciliativa che si esprime nella formula dell'«umanesimo storicamente appurato (*geläutert*)» è frutto di una messa a fuoco del problema che privilegia chiaramente la preoccupazione pedagogico-culturale (il timore dell'imbarbarimento di una nazione non abbastanza 'protetta' dall'educazione cristiana) rispetto a quella scientifica; ma di fatto, come si vedrà, anche nei più decisi assertori delle ragioni della scienza, a partire da Wilamowitz, il *valore* dell'antichità si pone come *causa finalis* della ricerca. La coscienza di una necessaria mediazione tra storicismo e classicismo restò viva nella filologia tedesca, in realtà, fin tanto che si sentì l'esigenza di cogliere un significato educativo specifico negli studi classici. Ancora le storie della filologia di Haffter (1963) e della Hentschke e Muhlack (1972) prenderanno le mosse da questo problema.

Schematicamente si può affermare, con Reinhardt, che la storia della filologia classica tedesca si articola in quattro fasi: neoumanesimo; storicismo; storicismo in crisi; rinascita dell'umanesimo e tentativo di conciliare l'umanesimo con lo storicismo⁵⁶. Dal punto di vista della prassi critica nella quarta fase prevale l'interpretazione letteraria. Si è riconosciuto alle origini di questo esito il lavoro di Georg Kaibel, il quale fu, con il commentatore di Orazio Adolf Kiessling, figura di riferimento di Richard Heinze nel suo periodo strasburghese, tra il 1893 e il 1900⁵⁷. Nella prefazione al suo commento all'*Elettra* di Sofocle, del 1897, Kaibel tracciava una apologia del suo metodo, mirante a fare del lavoro filologico uno strumento rivolto alla comprensione profonda del testo antico, inteso come prodotto artistico e intellettuale. Frutto della nuova concezione dell'esegesi filologica fu una serie di volumi dedicati a testi poetici latini – il commento di Heinze al III libro di Lucrezio (1897), quello di Sudhaus all'*Aetna* (1898), quello di Norden al VI dell'*Eneide* (1903) – in cui l'illustrazione del testo si basava sul corretto intendimento del rapporto tra il particolare e il tutto. Ciò comportava un'attenta analisi dello stile e della struttura compositiva sullo sfondo del genere, della tradizione letteraria o filosofica, della cultura del tempo in cui l'opera era stata prodotta. Ma il libro che veramente fece epoca, imponendo i nuovi interessi della ricerca e il suo metodo, e insieme offrendo il contributo decisivo alla riabilitazione della letteratura latina, fu la *Virgils epische Technik*, che uscì in prima edizione nel 1903 (1908², 1915³), con una dedica alla memoria del suo lontano ispiratore, appunto Georg Kaibel⁵⁸.

⁵⁶ Cf. Reinhardt (1942) 1989, 345-348.

⁵⁷ Sulla formazione scientifica e intellettuale di Heinze cf. in part. Körte 1929, Klingner 1930, Norden 1930, Perutelli 1973 e 1977, il quale ultimo mette bene in evidenza (p. 54) l'interesse di Heinze per la filosofia delle *Lebensformen* di Eduard Spranger, un sostenitore del 'Terzo umanesimo' (e addirittura il probabile ideatore dello slogan: cf. *infra*, XLVII). Kaibel fu collega tra i più stimati di Wilamowitz e il suo più caro amico.

⁵⁸ La portata rivoluzionaria di questo lavoro fu immediatamente colta da Friedrich Leo, che lo recensì calorosamente nell'anno stesso della sua uscita (in «Deutsche Literaturzeitung» X, 594-596). La rivalutazione della letteratura latina, e in particolare la rivendicazione dell'originalità dei suoi classici, è il punto di convergenza dell'attività di ricerca di Heinze (più concentrato sulla personalità artistica degli autori) e di Leo (in cui è più vivo l'interesse per il ruolo delle opere nell'evoluzione dei generi), sul quale fa luce molto bene Perutelli 1973, 311-313; cf. poi, oltre agli altri lavori indicati nella nota precedente, Burck (1938) 1960, Fuchs 1947 e Schmidt 1995 (entrambi con pano-

Negli anni trascorsi a Lipsia, dove aveva ricoperto la cattedra che era stata di Heinze, come si è detto, Klingner meditò la lezione del grande studioso in un clima particolare, segnato dalla contiguità con Hetzer e soprattutto con Reinhardt, le cui idee sulla forma interna dovevano stimolare e arricchire la sua intelligenza della *Virgils epische Technik*⁵⁹.

In quello studio Heinze si sforzava di ricostruire le intenzioni che avevano presieduto alla composizione dell'*Eneide*, deducendo dal testo stesso il metodo della sua creazione⁶⁰. Nella *Technik* Heinze aveva trasportato su una più ampia scala e perfezionato nelle modalità di applicazione una tecnica di ricerca elaborata precedentemente, la quale prevedeva di intrecciare, all'accu-

ramica sulla storia della latinistica tedesca), Serpa 1987, 10-22, Wlosok 1993 (concisa ma bene informata), Gian Biagio Conte nel suo saggio *Defensor Vergilii: considerazioni su Richard Heinze*, introduttivo a Heinze (1903) 1996, 9-23. Sulla distanza di Heinze dal programma antichistico di Wilamowitz fa bene il punto Schmidt 1985, 394ss.; cf. anche Schmidt 1995.

⁵⁹ Klingner adopera raramente l'espressione *innere Form* (per esempio non dove fa il massimo uso di questo principio interpretativo, come in *Kunst und Kunstgesinnung des Horaz*, del 1951: cf. Conte 1966, 496): essa però ricorre a proposito del libro di Heinze in Klingner 1931, 135 (la «forma interna moderna del poema» è per Heinze la sua «teleologia»; cf. anche [1942], 1965, 256ss.). L'apprezzamento di Klingner per la *Technik* indusse alcuni a considerarlo un allievo di Heinze. In realtà i due, come ricorda Tränkle 1968, 429, si incontrarono una sola volta.

⁶⁰ Così Heinze (1903) 1996, 27, nella sua brevissima prefazione: «Questo libro non vuole esprimere un giudizio di valore, bensì accertare dati di fatto concreti. Non si chiede che cosa Virgilio avrebbe dovuto o potuto fare, bensì che cosa egli ha voluto fare; il suo scopo è comprendere l'*Eneide* nel suo divenire, nei limiti in cui tale divenire è riconducibile a uno sforzo artistico del poeta, consapevole e guidato da ben precise tendenze [...] Lingua e metro dell'*Eneide* li ho del tutto trascurati; l'una e l'altro sono della massima importanza per l'impatto che hanno sul lettore, non altrettanto per la comprensione del poema in quanto opera di tecnica epica. Ciò che mi stava a cuore era soprattutto ampliare questa comprensione; se sono riuscito nel mio intento allora ne avrà tratto guadagno anche la storia della tecnica poetica [...] Dal canto mio ho potuto colmare questa lacuna [*i.e.* quella relativa alla critica postaristotelica sull'arte del racconto] solo in minima parte; il mio obiettivo primario doveva essere quello di desumere le tendenze artistiche dell'*Eneide* dal suo interno». Perutelli 1973, 304s., 309s. coglie bene l'atteggiamento apologetico di queste parole, presaghe di critiche che effettivamente furono mosse alla *Technik* da parte della filologia più conservatrice.

rata analisi strutturale e culturale del testo, un atteggiamento immedesimativo che giungesse quasi a ripercorrere (*nachdenken, nachfühlen*) il processo della composizione poetica⁶¹. Il nuovo oggetto di studio, tuttavia, e la coscienza del clima intellettuale positivista in cui la sua ricerca sarebbe stata accolta, indussero un distanziamento dell'operazione critica: Heinze, soprattutto nella prima parte del libro, si pone effettivamente i problemi che l'autore aveva via via incontrato nel trasfigurare la leggenda di Enea in un poema epico moderno, ma li ritrova e ne ricostruisce la soluzione appunto sul piano della 'tecnica', del *modus operandi* del poeta. Alla tecnica, nella visione di Heinze, appartiene tutto ciò che collega l'*Eneide* al suo genere così come ciò che la rende unica sullo sfondo di esso – e dunque anche quei tratti ideali, etici, affettivi che manifestamente contrastano con la conduzione 'impersonale' del racconto nell'epos omerico. *Virgils epische Technik* dunque è un titolo che pone in luce il consapevole e autonomo operare del poeta latino e annuncia il superamento sia dei giudizi vigenti su Virgilio poeta-letterato, povero di vena, sia di una concezione angusta dei compiti del filologo⁶². Esso d'altra parte è programmaticamente restrittivo, e non solo nel senso dichiarato nelle prime parole della Prefazione («Questo libro non vuole esprimere un giudizio di valore, bensì accertare dati di fatto concreti»)⁶³: esclude che questo libro sull'elemento virgiliano in Virgilio tratti della forma poetica come forma di un contenuto spirituale.

Nel memorabile discorso di inaugurazione dell'anno accademico pronunciato a Lipsia il 24 ottobre del 1906 (*Die gegenwärtigen Aufgaben der römischen Literaturgeschichte*) e pubblicato l'anno dopo⁶⁴, compaiono però alcune novità. Le parole dello studioso prospettano i nuovi compiti che attendono la filologia del XX secolo: compiti che rappresentano, in fondo, un completamento e un approfondimento della ricerca da lui condotta nella monografia virgiliana. L'analisi dello stile, cioè della lingua propria di ciascun autore, doveva occupare il primo posto nello studio dei testi; in secondo luogo era necessario esaminare la tecnica, intesa largamente, come metodo della creazione letteraria; ma tutto il processo dell'indagine doveva culminare in un risultato

⁶¹ Cf. Perutelli 1973, 301, 305.

⁶² Cf. Perutelli 1973, 303ss., Wlosok 1993, X.

⁶³ Cf. *supra*, n. 60.

⁶⁴ Non era ancora uscita la II ed. della monografia su Virgilio: cf. Perutelli 1973, 314.

critico profondo, e cioè nella determinazione dell'*innere Gehalt* dell'opera, di quel contenuto intimo o significato spirituale che proprio il *suo* libro rivoluzionario sull'*Eneide* aveva lasciato indeterminato.

Klingner, che sempre si era pronunciato sull'opera di Heinze con grande apprezzamento⁶⁵, prudentemente, nella sua recensione al libro di Pöschl sull'*Eneide* (*Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, 1950) svolse qualche commento su ciò che la *Technik* aveva lasciato in sospeso⁶⁶. Infine egli assunse su di sé, in un certo senso, il compito di 'continuare' quel lavoro di significato epocale⁶⁷:

Heinze [...] aveva concentrato la sua indagine sul concepimento esterno, formale dell'*Eneide*, rigorosamente astenendosi dall'indagare il rapporto tra forma letteraria (*Form*, dunque forma artificiale, non *Gestalt*, forma unitaria ed organica), e contenuti spirituali. Questo, appunto, è ciò che fa Klingner, il cui libro è il completamento ideale, e degno, di quello di Heinze. Per Klingner, infatti, la forma, l'arte di Virgilio sono espressione ed immagine del suo modo di essere, del suo carattere morale (sono *Wesensgestalt*, come dice nella *Römische Geisteswelt*, p. 245 [= Klingner [1942] 1965]). Insomma per Klingner l'esterna configurazione dell'arte, la forma poetica e la sua unità si spiegano con la coerenza delle idee e dei sentimenti e con la loro energia ordinatrice e non, o non principalmente, con la sapienza tecnica. L'interpretazione condotta sul sentimento della vita e sulle idee religiose nella poesia [...] era [un metodo] nuovo nella critica virgiliana, che in questo caso felicemente l'accoglie da una ricca tradizione tedesca, quella delle filosofie della vita, così storiciste come individualiste e intuizioniste [...] Questo *Vergil* di Klingner è il primo e l'ultimo, forse, saggio «umanistico» che un filologo (non un filosofo, né un letterato) abbia scritto su Virgilio: perché esso propone, oltre all'apprezzamento della bellezza poetica, cioè del valore estetico dell'arte [...] la scoperta e il commento di valori spirituali universali, primo fra tutti il valore della vita come idea di completezza e totalità, come energia religiosa assoluta che trascende i limiti di ogni epoca storica.

⁶⁵ Cf. in part. Klingner 1930 e 1931, 131.

⁶⁶ Cf. Klingner 1952; e *infra*, n. 158.

⁶⁷ La citazione che segue è tratta da Serpa 1987, 32s.

In verità la connessione tra storicismo e umanesimo stabilita nel quadro della filosofia della vita poteva risultare problematica nella prospettiva del filologo.

Quando si dice 'storicismo' e 'filosofia della vita' la mente va innanzitutto all'opera di Wilhelm Dilthey. Klingner non entrò mai in contatto diretto con Dilthey, che era morto nel 1911 dopo essere stato a lungo collega di Wilamowitz a Berlino e membro del cenacolo di George⁶⁸, ma gli effetti del suo lavoro e del suo insegnamento erano ancora vivissimi negli anni in cui il giovane filologo andava formandosi⁶⁹:

La filosofia della vita è l'ideologia dominante in Germania durante tutto il periodo dell'imperialismo. Per poter valutare in modo esatto l'ampiezza e la profondità della sua influenza, ci si deve rendere ben conto [...] che essa, come tale, non fu una scuola o anche solo un indirizzo chiaramente delimitato, come per esempio il kantismo o la fenomenologia, ma piuttosto una tendenza generale che si diffonde o almeno fa sentire il proprio influsso in quasi tutte le scuole [...] Se si vuol determinare in modo completo il campo a cui si estende l'influsso dei filosofi della vita, bisogna andare oltre i confini della filosofia in senso stretto [...] sotto tale influsso si trovano tutte le scienze sociali, dalla psicologia alla sociologia, e specialmente la storiografia, la storia della letteratura e dell'arte.

Una ragione non secondaria di questo successo è data dal fatto che nella fase di crisi del positivismo lo spostamento del criterio della certezza dal documento allo spirito confortò coloro che rifiutavano ogni deriva relativistica e soggettivistica. Gli aspetti del pensiero di Dilthey che più evidentemente influirono sulla generazione di Wilamowitz (e così pure su quella dei suoi allievi Jaeger, Reinhardt, Pfeiffer e Klingner) si possono riassumere in quattro punti: 1) lo scopo delle scienze dello spirito, che hanno per oggetto il mondo della storia, è «quello di raggiungere *il singolare e l'individuale* nella realtà storico-sociale»⁷⁰; 2) compito delle scienze dello spirito è di «unire in un sistema la constatazione

⁶⁸ Le relazioni di Dilthey con l'ambiente degli studi classici dell'epoca si strinsero anche attraverso il matrimonio di Hermann Usener con sua sorella e, come detto (*supra*, n. 33), di Georg Misch con sua figlia; solidi erano anche i suoi rapporti con Jaeger.

⁶⁹ La citazione che segue è tratta da Lukács (1954) 1959, 403.

⁷⁰ Cf. Rossi (1956) 1971, 53.

dell'*elemento comune* in un certo campo con l'*individuazione* che in esso si realizza», vale a dire che l'individualità si comprende a partire dall'uniformità sulla quale essa si staglia⁷¹; 3) l'atteggiamento conoscitivo delle scienze dello spirito riflette la connessione tra loro di *Erleben*⁷², espressione e intendere, la cui sequenza rappresenta sempre una 'ricerca' tendente verso il sapere sistematico: come la comprensione di sé (cioè il fine dell'introspezione) muove dall'*Erleben*, ma deve coglierlo, per superarne l'immediatezza, attraverso la sua espressione, così la comprensione degli altri e delle loro espressioni (cioè la comprensione storica) richiede, in chi conduce la ricerca, un riferimento retrospettivo al proprio *Erleben*: esso solo, una volta richiamato alla coscienza, consente di penetrare l'espressione altrui. Ovvero: l'intendere attinge l'interiorità altrui, che si manifesta nell'espressione, attraverso «un processo in cui da segni, dati esternamente, riconosciamo qualcosa di interno», qualcosa di singolare che intendiamo nei termini di un «ritrovamento dell'io nel tu»⁷³. Il processo di ricerca delle scienze dello spirito è dunque un ciclo in cui muovendo dall'*Erleben* si tende, in vista di una concettualizzazione, verso l'intendere, il quale a sua volta può realizzarsi e convalidarsi, nel comprendere ciò che è singolare, solo riattingendo l'*Erleben*; l'espressione rappresenta il termine medio attraverso cui l'*Erleben* e l'intendere

⁷¹ Cf. Rossi (1956) 1971, 51s.

⁷² Negli scritti della maturità di Dilthey l'*Erleben* è inteso come la presenza *immediata* di uno stato cosciente all'io, mentre l'*Erlebnis* è il singolo momento, puntualmente determinato, dell'*Erleben*. L'*Erleben*, dunque, è costituito dalla successione degli *Erlebnisse*, i quali sono le unità minime dell'esperienza: cf. Rossi (1956), 1971, 60s.

⁷³ Cf. Dilthey (1914-1936) 1954, 293; Rossi (1956) 1971, 68-72 e 73 (le integrazioni in parentesi quadra sono di chi scrive): «L'intendere è appunto uno sforzo di 'trasferimento interiore' (*Sich-Hineinversetzen*) nell'ambito di una persona, che implica un rivivere [*Nacherleben*] e un riprodurre [*Nachbilden*]: esso implica non solo un 'consentimento' (*Mitfühlen*) ma anche una capacità di 'penetrazione simpatetica' (*Einfühlen*) che rende possibile la trasposizione dell'io entro la personalità a cui la comprensione si dirige». Nello sviluppo dell'opera di Dilthey «si vede [...] il sempre più deciso prevalere della mediazione sull'immediatezza: e questo orientamento è alla base della determinazione della validità conoscitiva delle scienze dello spirito, a cui Dilthey approda in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* e soprattutto nel relativo *Plan der Fortsetzung* [= Dilthey (1914-1936) 1954]. Questa determinazione si collega infatti strettamente all'affermazione del nesso di *Erleben*, espressione e intendere come base dell'atteggiamento fondamentale delle scienze dello spirito».

stanno in relazione. Ma l'espressione è il modo specifico di manifestarsi della sostanza spirituale (di un individuo, di una comunità culturale, di un'epoca): ritroviamo così, nel sistema di pensiero e nel linguaggio della filosofia della vita, quel concetto della *innere Form* di cui si è precedentemente trattato come di un concetto ermeneutico. Né va dimenticato che Reinhardt lo aveva attinto da un testo diltheyano come la storia dell'autobiografia antica di Misch, per sua stessa dichiarazione⁷⁴. 4) Un ultimo punto, di particolare importanza per valutare l'apporto della filosofia della vita al lavoro critico di Klingner, è la nozione di 'significato'⁷⁵. La ragione storica – lo *Historismus* – si esercita sul suo oggetto per mezzo di categorie (raggruppate in due insiemi) che rappresentano traduzioni in concetto delle forme strutturali del mondo umano. La vita, intesa come 'corso vitale', attinto immediatamente nell'*Erlebnis* e costituentesi nell'*Erleben*, e come connessione delle azioni reciproche tra persone, è la prima determinazione categoriale, fondamento di tutte le altre; il secondo gruppo di categorie comprende il valore, lo scopo, il significato, quest'ultimo essendo «la categoria più comprensiva sotto cui si può cogliere la vita»⁷⁶. E il significato si dà quando la vita – lo si vede nell'autobiografia e nella biografia – appare come una totalità in rapporto alla quale le parti, determinandosi come tali, nella loro funzione specifica, si rendono significative⁷⁷. *Ogni espressione del mondo umano, allorché si manifesta come una totalità formata da parti, ha un significato*: esso sorge come effetto di uno sforzo di interpretazione che «muove dall'apprendimento delle parti indeterminate-determinate al tentativo di cogliere il senso della totalità, alternandolo col tentativo di determinare ulteriormente le parti in base a questo senso»⁷⁸. In certi momenti, davanti al pensiero rammemorante, il corso della vita appare costituito di parti che si sono connesse tra loro secondo una certa, profonda, finalità, come in un racconto. Il pensiero va alle riflessioni di Wilamowitz sul valore della autobiografia e della biografia (vd. *infra*) e al suo dichiarato apprezzamento per l'opera di Misch, la cui base teorica era data proprio dalle speculazioni di Dilthey sul sorgere del significato. Nello studio di

⁷⁴ Cf. *supra*, XVIIIIs.

⁷⁵ La migliore analisi sulla categoria del 'significato' in Dilthey si legge sempre in Misch (1930) 1931, 103-173; cf. anche Rossi (1956) 1971, 78-80.

⁷⁶ Dilthey (1914-1936) 1954, 337; cf. anche *infra*, LXVIII-LXXI.

⁷⁷ Dilthey (1914-1936) 1954, 302-307.

⁷⁸ Rossi (1956) 1971, 79.

Klingner sul *Peleus-Epos* il massimo sforzo è dedicato a individuare le parti del poema e a comprenderne il rapporto – sforzo contrastato dalla fluidità dello sviluppo narrativo, dall'incessante cangianza di oggetti e situazioni⁷⁹. Ma l'apparire della struttura – cioè del modo in cui le parti determinate si saldano a formare un tutto – si dà insieme alla comprensione del significato.

Similmente – come connessione significativa di parti – la vita personale e la tradizione dell'Occidente si erano rivelate in un momento critico a Boezio, maestro di Dante nell'arte di interpretarsi e di rappresentarsi. Studiando la *Consolatio* di Boezio sotto la guida di Dante, come si è visto, il giovane Klingner aveva imparato a riconoscere la connessione significativa *nell'opera e tra le opere*, secondo lo spirito di chi si sente ancora *interno* alla tradizione che va interpretando⁸⁰; e ciò anche se (o forse proprio perché) questa tradizione, questa continuità spirituale, appariva seriamente in pericolo agli intellettuali tedeschi degli anni '20.

Ma in genere lo storicismo filosofico di Dilthey resta sullo sfondo (o lavora come substrato intellettuale) dello storicismo filologico, che si proponeva anzitutto la distinzione di «antichità reale e antichità ideale»⁸¹, cioè dell'antichità come mondo storico da ricostruire in tutte le sue componenti e della 'antichità classica', con il suo valore etico-estetico esemplare, sovrastorico. Da una parte l'oggetto della *Altertumswissenschaft*, dall'altra quello degli *studia humanitatis*. Da una parte il rischio di perdere, attraverso la relativizzazione storica e la ricostruzione del quotidiano, il movente stesso – pedagogico ed estetico *in primis* – dello studio dell'antichità; dall'altro il rischio di alienarsi il valore dell'oggetto venerato semplicemente per non averlo conosciuto.

Il noto passo dei *Quaderni di filologia*, in cui Friedrich Schlegel (1772-1829) esprimeva il proprio 'entusiasmo della distanza' in rapporto all'antichità («Win-

⁷⁹ Cf. *infra*, LXVIII-LXXI.

⁸⁰ Cf. *supra*, XI.

⁸¹ L'antitesi è tratta dalla prolusione di Nietzsche su *Omero e la filologia classica* pronunciata all'Università di Basilea il 28 maggio del 1869: cf. Nietzsche (1969) 1993, 225; anche *infra*, XLV. Sullo storicismo dei filologi può essere utile la lettura, in sequenza, di Horstmann 1978, Muhlack 1979, Caianiello 2005, spec. cap. 5, Degani 1999, Pasquali (1932) 1968 (che, alla p. 74, rappresenta la posizione più radicale: «negli studi di antichità filologo e storico si distinguono appena per una sfumatura e [...] non si può essere filologo grande senza essere storico, e viceversa»: nello storico prevale l'interesse per la vita statale, nel filologo quello per l'interpretazione); vd. anche Timpanaro 1973; lucida sintesi sulla questione in Momigliano (1958) 1984.

ckelmann [...] il mio maestro. Lui ha visto l'incommensurabile differenza, la natura del tutto peculiare dell'antichità») testimoniava la scoperta fondativa della filologia classica tedesca⁸². Essa ripresentava, in un clima spirituale diverso e con diverse possibilità di sviluppo, l'intuizione dell'umanesimo italiano secondo cui l'antichità, che un abisso separava dal presente, andava concepita come *epoca storica*, accessibile solo attraverso la considerazione storica: cioè attraverso il ritrovamento e lo studio delle testimonianze del passato, attraverso l'emancipazione critica della conoscenza del passato dall'autorità della 'tradizione'⁸³. Riconoscere nitidamente la distanza dall'antico portava a intuire la natura e i compiti della cultura moderna, ma anche a comprendere che proprio la certa lontananza e alterità di quel mondo, inteso come epoca in sé conchiusa e ricostruito nella sua particolarità, era condizione del suo riprender vita. A partire da Heyne (1729-1812), e dal suo ampliamento del concetto di fonte storica (fonte è qualsiasi resto interpretabile come 'segno' di un insieme culturale organico, dunque non solo le testimonianze scritte)⁸⁴, si avvia quel percorso che conduce dapprima, con il suo allievo Wolf (1759-1824), alla riformulazione della filologia come scienza dell'antichità (costituita addirittura da 24 discipline, volte a conoscere le manifestazioni della vita di un popolo nella loro totalità)⁸⁵; e quindi, attraverso Boeckh (1785-1867), a propria volta allievo di Wolf e primo professore di greco all'Università di Berlino (1810), ad un ampliamento

⁸² Cf. Caianiello 2005, cap. 2 e 3 (ma anche p. 234s.), Gilodi 2013, 35ss.

⁸³ Cf. Arendt (1968) 1991, 51: «La scoperta dell'antichità classica durante il rinascimento fu il primo tentativo di spezzare i ceppi della tradizione, di risalire alle fonti per determinare un passato libero dall'influenza della tradizione stessa»; Muhlack 1979, spec. 55.

⁸⁴ Klingner (1937) 1964, 701s. è tra coloro che sottolineano il ruolo di Heyne nella nascita di una scienza organica dell'antichità, comprensiva di più discipline, contro la tesi 'classica' di Bursian 1883 che vede in Wolf, insieme con l'emancipatore definitivo della filologia dal suo ruolo strumentale e ancillare, il fondatore a tutti gli effetti della *Altertumswissenschaft*: cf. anche Funaioli (1946) 2007, 146s., Bernardini - Righi 1947, 239-279, Horstmann 1978, Muhlack 1979, Lanza (1981) 2013, Caianiello 2005, 132-136.

⁸⁵ Cf. Horstmann 1978, Lanza (1981) 2013, Caianiello 2005, 219-238, spec. 222. L'espressione 'filologia classica' fu coniata da Karl Morgenstern (1770-1852) ai primi dell'Ottocento, cioè quando il concetto di *Altertumswissenschaft* si era già affermato da tempo: cf. Lehnus 2012, 13.

ulteriore del concetto della filologia, ora intesa come ‘scienza storica’, disancorata da un oggetto specifico (l’antichità), non più condizionata da presupposti neoumanistici (l’umanità integrale, compiuta, esemplare dei Greci)⁸⁶ e caratterizzata dall’essere «la conoscenza di ciò che è prodotto dallo spirito umano, la conoscenza del conosciuto»⁸⁷. Per Heyne, come per Wolf, come per Boeckh il

⁸⁶ Per Wolf l’elevamento dello studio dell’antichità a scienza, cioè a conoscenza sistematica fondata filosoficamente (*i.e.* secondo una concezione *idealistica* della scienza), è reso possibile dal carattere particolare del suo oggetto - l’antichità appunto, o meglio la greicità classica -, dato da un mondo *divenuto, chiuso in sé*, in cui è superata la condizione dell’aggregato contingente e diveniente, inclusivo del punto di vista che pretende di osservarlo: la *Hellenentum*, anzi, con la sua separatezza dal presente e la sua compiutezza strutturale e qualitativa (perfetto organismo l’uomo che si trova al centro di quell’epoca conoscibile come un intero distinto) fa da modello alla scienza - un sapere organico - che se ne propone lo studio: cf. in part. Bernardini - Righi 1947, 328-340, 453-459, Caianiello 2005, 221-228, 238-250, spec. 246.: per Boeckh la conoscenza diviene scientifica solo nel momento in cui tutti i particolari vengono ricondotti all’unità, ma questa ‘unità’ da *ricostruire* (poiché si tratta di una unità in senso storico) non è più «l’Epoca per antonomasia, ma la rispettiva totalità sincronica, costitutiva dello spirito del popolo, che informa ogni singola epoca della storia universale [...] In Boeckh [...] l’abbandono dell’idea neoclassicistica nella versione wolfiana, che conferisce solo alla greicità lo statuto di “epoca” storica nel senso pieno di totalità organica, porta a conciliare l’esigenza metodologica di riferire [la scienza] ad un intero [...] con una prospettiva di filosofia della storia basata sul succedersi nel tempo di unità culturali organiche. Ne consegue una definizione più limitativa ed estremamente concreta di filologia [...]: “la filologia è, in relazione a un determinato popolo in un’epoca relativamente in sé conclusa, la conoscenza storicamente scientifica di tutta l’attività, dell’intera vita di un popolo”».

⁸⁷ Cf. Boeckh (1877) 1987, 44. Il passo donde la citazione è tratta recita poco più avanti (p. 45): «Se si guarda all’essenza dell’attività filologica in sé, rimuovendo tutte le delimitazioni poste arbitrariamente e empiricamente e considerando la disciplina nella sua piena totalità, allora la filologia - o che è lo stesso, la storia - è conoscenza del conosciuto» (corsivo mio). Utili sull’argomento Bernardini - Righi 1947, 470-477, la prefazione di Garzya all’opera di Boeckh, Degani 1999, 283-285 e Caianiello 2005, 242-246, spec. 246, la quale osserva tra l’altro che l’espressione di Boeckh *Erkenntnis des Erkanntes* varia la formula hegeliana per cui il lavoro dello spirito è conoscenza di quel noto - *Bekanntes* - che, appunto perché tale, non è conosciuto - *Erkanntes* -, non è stato cioè sottoposto alla appropriazione interiore, alla *Erinnerung*. Tuttavia la filologia approda al ‘conosciuto’ attraverso un processo di conoscenza induttivo e metodicamente

restauro dell'antico, operato anche con i mezzi della *Sachphilologie* (cioè con il sussidio di tutti i 'segni' lasciatici da quel mondo, inclusi quelli materiali), rende possibile o necessaria all'interprete una esperienza di immedesimazione, l'acquisto di un punto di vista interno all'oggetto o al contesto da ricostruire⁸⁸: è il momento *produttivo* del lavoro filologico, che in Boeckh riceve la sua più forte accentuazione. Esso si avvale dell'immaginazione e di un sentire sorto da «lungo esercizio», ma anche della forza e della penetrazione critica di domande che provengono dal presente⁸⁹:

«anche in filologia la capacità produttiva è il momento essenziale, senza il quale non si può tecnicamente riprodurre» [...] «l'antico può essere conosciuto correttamente solo nel suo rapporto con il moderno»⁹⁰[...] A fronte del potere dell'origine, che Boeckh ancora riconosce nel mondo antico, come contrassegnata da una peculiare pienezza di senso, agisce in lui la consapevolezza propria dell'ermeneutica del *besser verstehen*, ossia che l'interprete successivo coglie di più - e altro - di quanto non sia contenuto letteralmente nell'originale: la sua prospettiva 'moderna' sull'antico rappresenta dunque una conoscenza più alta e completa di quella che era retaggio del passato che egli ricostruisce.

Tra coloro che attentamente studiano la relazione tra filologia e storia in questi anni, Barthold Georg Niebuhr (1776-1831), amico di Boeckh e ispiratore della grande impresa del *Corpus Inscriptionum Graecarum*, è la figura che più strettamente lega il proprio nome all'ideale della *Verlebendigung* («die

regolato, non partendo dall'intuizione di un concetto: Boeckh «rivendica alla filologia, che Hegel [criticando Wolf] bollava come "mero aggregato di conoscenze empirico e accidentale", proprio l'empirico ed accidentale come suo proprio oggetto [cioè i prodotti storici dello spirito] - e, soprattutto, come legittimo oggetto di *scienza*».

⁸⁸ Cf. e.g. Heyne (1778) 1963, 20: «La prima regola nell'ermeneutica dell'antichità dovrebbe essere proprio questa: ogni opera d'arte antica va considerata e giudicata con i concetti e nello spirito con i quali l'artista antico la eseguì. Bisogna dunque trasporre nella sua epoca, tra i suoi contemporanei, cercare di attingere quelle stesse conoscenze e concetti dai quali prese le mosse l'artista» (trad. S.Caianello), per elevarsi alla fine al suo *Standtpunkt*. Sul *sich versetzen* in Wolf cf. Pasquali (1920) 1967, 70s.

⁸⁹ La citazione che segue è tratta da Caianiello 2005, 252s., n. 194.

⁹⁰ Cf. Boeckh (1877) 1987, 48 e 304.

Antike wieder lebendig zu machen», nella futura formulazione di Wilamowitz)⁹¹. Niebuhr concepisce la ricostruzione storica come il superamento positivo della ‘negatività’ filologica (cioè della mera *Wiederherstellung* dell’originale liberato dalle falsificazioni del tempo), per quanto il *racconto* richiesto dalla *Rekonstruktion* debba avvalersi della congettura ovunque le fonti risultino lacunose⁹²:

Colui che richiama in vita epoche lontane gode di un’estasi simile a quella che dà il creare: sarebbe una gran cosa se io potessi diradare la nebbia che avvolge questa parte davvero eccellente della storia antica e potessi diffondervi sopra una chiara luce: se così sarà, i Romani staranno davanti agli occhi dei miei lettori, nitidi, comprensibili, familiari come fossero dei contemporanei, con le loro istituzioni e le vicissitudini del loro destino, vivi, in movimento.

Droysen (1808-1884) è infine l’allievo di Boeckh cui si deve il superamento dell’idea di epoca come totalità sincronica condizionante il metodo stesso della conoscenza storica⁹³. Ciò sembrò comportare la definitiva rimozione dall’orizzonte della scienza dell’esemplarità classica, che aveva ispirato il progetto educativo dei neumanisti e l’istituzione stessa del sistema educativo su cui lo stato prussiano contava per la formazione della sua classe dirigente⁹⁴.

Di questa filologia totalizzante e anticlassicista, orientata «a riconquistare storicamente la vita antica in tutta la sua ampiezza»⁹⁵, Wilamowitz fu il più autorevole erede, in particolare attraverso la mediazione di Welcker («che dappertutto scorgeva un insieme nelle rovine») e di Otto Jahn, del quale era stato un allievo diretto⁹⁶. Si può forse più precisamente osservare che nel lavoro di Wilamowitz

⁹¹ Per lui valeva l’assioma che l’antico greco era «ein Mensch wie Du und Ich»: su Wilamowitz come erede di Niebuhr nell’aspirazione alla *Verlebendigung* dell’antichità si veda Calder (1990/1991) 2002, 173; sui tratti superficiali di questa visione Rossi 1975, 1346s.; cf. anche Lehnus (1981) 2012, spec. 94s.; e *infra*, XLIVs.

⁹² Cf. l’introduzione alla sua *Römische Geschichte* (1811-1832) e Caianiello 2005, 237.

⁹³ Cf. Caianiello 2005, 269-281.

⁹⁴ Sull’argomento cf. in part. Lanza (1974) 2013, van Bommel 2015; cenni anche in Solmsen 1989, 117s.

⁹⁵ Wilamowitz (1921) 1967, 151.

⁹⁶ Wilamowitz (1921) 1967, 113. Per Wilamowitz Welcker (1784-1868) era il più completo continuatore di Winckelmann e «l’indimenticabile dimenticato» dai cui

culminò lo sviluppo della filologia intesa alla maniera di Wolf (più che di Boeckh, probabilmente), cosa di cui egli era ben consapevole, verso la fine della sua vita⁹⁷;

libri aveva appreso il *Totalitätsideal*, cioè quella visione secondo la quale il particolare poteva essere compreso solo nel quadro dell'insieme storico-culturale (e materiale) cui apparteneva. Di Welcker Jahn (1813-1869, cf. Müller 1990) era stato collega a Bonn. Un aspetto molto importante della sua attività come scienziato e insegnante fu il metodico temperamento, in quel tipo di filologia che prese il nome di 'monumentale', della *sachliche Philologie* (Jahn era stato allievo di Boeckh a Berlino) e della *Wortphilologie* (Gottfried Hermann, 1772-1848, era stato suo maestro a Lipsia), cioè di quella filologia che, considerando la lingua di un popolo come «il vivente ritratto del suo spirito», privilegiava nello studio dell'antichità, sempre considerata come 'classica', la conoscenza del greco e del latino («l'oggetto principale della filologia»), le testimonianze scritte e la critica del testo. La buona mediazione di queste visioni metodologiche è un problema sempre vivo negli studi classici, ben messo a fuoco da La Penna 1982, 441-443, Degani 1999 e Timpanaro 1978, 699 (citato dal precedente, a p. 302): «per il filologo di tipo hermanniano [...] la più ampia preparazione storica è necessaria per far convergere tutta la luce possibile su *quel* passo di autore antico, per interpretarlo fin nei minimi particolari non solo di significato, ma di stile. Per il filologo di tipo boeckhiano, viceversa, il restauro e l'interpretazione puntuale del testo (di molti testi, documenti e monumenti figurati) servono a ricostruire tutto un periodo storico o un complesso d'istituzioni o una personalità del passato. Entrambe sono attività storiografiche di pieno diritto: soltanto, si dovrà distinguere una 'microstoria' da una storia di più ampio raggio». Jahn mediò fra le posizioni dei suoi maestri ma fu antagonista di Friedrich Ritschl in una contesa accademica quasi altrettanto spettacolare, un riflesso della quale è la polemica sull'arte tragica sollevata nel 1872 da Wilamowitz contro Nietzsche (che era stato allievo di Ritschl). Sull'importanza dell'insegnamento di Jahn per Wilamowitz e sulla legazione antispecialistica di quest'ultimo, cf. in sintesi Fraenkel (1921) 1964, spec. 556-558 e (1948) 1964, spec. 567; e Calder (1990/1991) 2002, 169-171; su Hermann utile il profilo di Schmidt 1990.

⁹⁷ I cinquant'anni di storia della filologia classica che Wilamowitz compendia alla fine della sua panoramica (1921), parlandone come di un periodo unitario, segnato dal costante progresso della scienza, coincidono in effetti con lo svolgersi della sua attività di scienziato, il cui debutto pubblico è segnato dalla polemica contro Nietzsche del 1872 (la carriera accademica di Wilamowitz si iniziò invece nel 1876, a Greifswald). La tendenza di Wilamowitz fu sempre quella di operare entro i confini della cultura antica (a parte per quanto richiesto dalle sue ricerche sulla storia dei testi), poiché quell'oggetto di studio, dandosi come unitario (secondo una concezione ancora wolfiana dell'epoca chiusa: cf. Wilamowitz [1901] 1913, 105ss., [1921] 1967, 1 e 19; e *supra*, XXXVIs.),

così come era consapevole dei compiti che attendevano le nuove generazioni⁹⁸:

Ora si guarda al contenuto e allo stile, non si resta più legati alla singola parola. Si impara a considerare la particolarità individuale invece di pretendere un ideale assoluto, e se la pretesa della perfezione assoluta, derivante dal valore canonico che si attribuiva all'antichità, cede il posto alla visione storica che investe tutto, si arriva a capire molto che forse non si loderà ma che si deve giustificare. Anche chi ritiene che per la critica del testo non ci sia più molto da fare, *se guarda bene ammetterà*

preveniva di per sé la deriva di specialismo e frammentazione del sapere che interessava allora le scienze della natura; ma anche perché solo a quell'oggetto storico era intrinseco un valore etico-politico ed estetico - un carattere di idealità - che seguiva a motivare la ricerca anche quando esso era dichiarato indifferente o controproducente per il lavoro scientifico: su questa contraddizione nell'atteggiamento intellettuale di Wilamowitz cf. in part. Momigliano 1973, 113-117, Lanza (1974) 2013. Aperture in senso boeckhiano si ritrovano tuttavia come alla p. 138 della sua *Storia della filologia classica*: «La scienza dell'antichità non è più classicistica, non ha più la pretesa di essere classica, ma è ciò che dev'essere, un tutto vivente, e anche questo *nell'ambito di una scienza storico-filologica onnicomprensiva, con la quale essa non è solo marginalmente a contatto, ma dalla quale è influenzata anche nel suo metodo*. L'archeologia è in pari tempo una parte della scienza generale dell'arte. Il diritto greco riceve luce da quello germanico; dappertutto cerchiamo analogie. *E anche nello studio delle tragedie greche la comprensione è stimolata da quelle moderne*» (corsivi miei). Una pagina notevole (ma cf. anche Wilamowitz [1928] 1986, 138: «com'è stupida la presunzione di certi storici che pensano che la filologia, l'archeologia etc. sarebbero *ancillae historiae*»), in cui in parte si può intravedere la presa di distanza da posizioni come quella di Usener ([1907] 1914, 14-16: nell'accezione boeckhiana «la filologia [...] non è una scienza ma un ambito di studi» e nel suo uso reale una tecnica, al servizio della conoscenza storica); e in parte, forse, la contestualizzazione di una tendenza personale ad attualizzare, oltre che a storicizzare, il lavoro critico (vd. anche *infra*, XLIVs.). A questa tendenza si riconduce, come notato da Perrotta (1931) 1972, anche quel passaggio dello studio sul carme 64 in cui Wilamowitz ([1924] 2012, 518) lascia intravedere, dietro la propria lettura del canto delle Parche («la predizione di un figlio [*i.e.* Achille] che si acquista la santità eroica con una morte precoce»), la commozione per la perdita del figlio Tycho caduto a Deblin nel primo anno della guerra mondiale.

⁹⁸ Cf. Wilamowitz (1921) 1967, 148 (corsivi miei). Sullo stato e le prospettive degli studi classici tedeschi a quel tempo, cf. anche Hentschke - Muhlack 1972, 115ss., Latacz 1995.

che nella comprensione individuale e storica si è sempre agli inizi, anche per i poeti più letti. E se la forma esteriore degli scritti può essere passabilmente stabilita, *pochissimi finora si sono posti il compito d'intendere la forma interna.* È sempre necessario capire a fondo il fatto singolo, ma in considerazione del tutto, e la piena luce della comprensione del tutto si riverbera sul fatto singolo.

In queste ultime parole si ripresenta, applicato a un tema della più ampia portata, quel metodo che presuppone il suo oggetto come un intero formato da parti e che a suo tempo era stato applicato, nel quadro del lavoro condiviso da Wilamowitz con Georg Kaibel, all'interpretazione dell'opera singola: ne era derivata – come si è visto – una nuova generazione di commenti e studi, tra i quali i lavori di Heinze sul III di Lucrezio e sull'*Eneide*. Il compito ultimo dello scienziato, il più raffinato e arduo, è tuttavia anche quello che appare meno sostenuto dalla tecnica e dall'insegnamento disciplinare: è il compito di 'far parlare i libri' o meglio di restituire la voce ai loro autori nel contesto di vita che la filologia totale è riuscita a ricostruire. Ciò deve avvenire secondo la regola del «tenersi ai Greci e pensare greco sui Greci» (cioè mai introdurre criteri e valori *ab extra* nell'interpretazione dei testi antichi)⁹⁹ e attraverso un atto di immedesimazione¹⁰⁰:

⁹⁹ Famose queste parole della sua introduzione all'edizione della *Lisistrata*, del 1927: «Alla fine il testo, composto per una precisa occasione, ha da esser compreso secondo ciò che intendeva essere appunto in quella occasione. Solo a questo punto lo si può apprezzare nel suo valore assoluto». Il che comporta, naturalmente, mettersi nei panni del pubblico originario, con le sue conoscenze, esperienze e attese culturali, e poi avere negli occhi il teatro, i costumi, gli oggetti scenici che quegli spettatori vedevano.

¹⁰⁰ Tra quelle che seguono, la prima citazione è riportata da una lettera del 1930 allo studioso di filosofia greca Julius Stenzel (cf. Calder [1990/1991] 2002, 172); la seconda da Wilamowitz (1889) 1895, 257; la terza da Wilamowitz 1919, 4. Sull'interesse del grande filologo per la biografia è notevole Rossi 1973, 119-138; cf. anche Pasquali (1932) 1968, 74, Lanza (1974) 2013, 72-75, il quale mette in luce il rapporto tra i libri wilamowitziani sulle grandi personalità, in cui lo spirito di un'epoca o una cultura si rivela al meglio, e la sua autobiografia (che si ferma al 1914). Verso la fine delle *Memorie* ([1928] 1986, 372), in un passo in cui Dilthey non sembra meno presente di Goethe (cf. *supra*, XXXIV), Wilamowitz scrive: «La vita è un tutto unico e l'opera d'arte più perfetta così come la più forte individualità viene colta scientificamente soltanto se si parte dalla totalità della vita nella quale era inserita».

Ma i pensatori erano uomini di carne e sangue con le loro interne contraddizioni, così come noi le abbiamo [...] E così pure i poeti [...] Se storicismo significa volersi rappresentare gli uomini come individui del loro tempo, allora confesso di appartenere alla supposta *victa causa* [cioè la causa dello storicismo in crisi].

È molto più appropriato che sia il poeta antico a parlare, non qualche professore moderno. Noi svolgiamo il nostro compito correttamente solo quando non introduciamo a forza la nostra mente in ogni libro antico che ci capita tra le mani; e se piuttosto ne traiamo, leggendolo, ciò che già è lì. Questo è precisamente il compito filologico, specificamente filologico, di comprendere un individuo diverso. Si tratta di immergersi in un'altra anima, che sia di un individuo o di un popolo. Nel sacrificio della nostra individualità risiede la nostra forza. Noi filologi come tali non abbiamo nulla del poeta o del profeta, mentre qualcosa di entrambi dovrebbe avere lo storico. D'altra parte noi dovremmo recare in noi stessi qualcosa dell'attore, ma non del virtuoso che distribuisce sull'insieme i suoi tocchi idiosincratici, bensì del vero artista, che infonde vita a parole morte attraverso il sangue pulsato dal suo cuore.

Lo studioso di discipline classiche è fondamentalmente un interprete, ma non delle sole parole, che mai comprenderà del tutto senza comprendere la mente donde esse provengono [...] Dunque la biografia, che è interamente basata sull'interpretazione, è essenzialmente lavoro per un filologo, solo elevato a una più alta potenza. Il suo compito risulterà essere, dopo tutto, nient'altro che la comprensione dello sviluppo, dell'intenzione, del pensiero e dell'influenza di un dato autore.

Per Wilamowitz il metodo filologico, garanzia della scientificità di ogni ricostruzione storica, aveva nella critica del testo il suo riferimento privilegiato. Gli capitò di definirsi hermanniano e poi addirittura «lachmanniano ortodosso»¹⁰¹, ma la sua disposizione intuitiva e la sua vocazione di interprete si esprimevano al meglio nell'attività congetturale. Qui più che mai era necessaria, come osservava Giorgio Pasquali, la capacità del filologo di immedesimarsi nell'autore studiato¹⁰²:

¹⁰¹ In un discorso del 1897 (cf. Wilamowitz [1901] 1913, 127).

¹⁰² Cf. Pasquali (1932) 1968, 71 (corsivi miei).

Il Wilamowitz suppliva prima franco, poi, se lo credeva necessario, riscontrava lessici e indici particolari [... che] gli davano quasi sempre ragione. Per emendare un testo corrotto sono state date spesso ricette, le quali tuttavia valgono poco; a insegnare a integrare nessuno ha ancora provato: *l'integrazione, sì, è un atto unitario creativo originale. Essa suppone un'adeguazione perfetta del critico al suo testo, un'identificazione dello spirito del filologo con lo spirito del suo autore.*

Il filologo deve compiere un'azione simile a quella che Odisseo compie nel mondo dei morti: nutrire gli spiriti con un'offerta di sangue – il proprio sangue – perché essi possano parlargli, rivelerli i loro segreti¹⁰³. Concreto, però, il rischio di colorar di sé la mente in cui ci si immerge, la parola cui si ridà voce. Si è spesso osservato che il Pindaro e soprattutto il Platone che Wilamowitz 'riportò nel mondo' (Jaeger)¹⁰⁴ rappresentano sensibilmente un autoritratto dello studioso¹⁰⁵. Wilamowitz era disgustato dall'idea e dalla formula dell'«antichità classica»¹⁰⁶ su cui si fondava il progetto del Terzo umanesimo – per quanto 'umanesimo di filologi' – del suo allievo ed erede Werner Jaeger (vd. *infra*); e tuttavia si dedicò per lo più allo studio della letteratura grande, dei grandi autori, assumendo su larga scala l'atteggiamento umanistico del rivivere l'esperienza altrui, del veder compiuta la ricerca nell'incontro con la grande personalità singola, ribadendo incessantemente che il fine ultimo della scienza è l'interpretazione, cioè la comprensione critica – non la semplice conoscenza – del conosciuto¹⁰⁷. Ma nella sua volontà di interpretare, molto concesse all'attualizzazione di ciò che interpretava mentre

¹⁰³ Il paragone fu proposto da Wilamowitz in una conferenza tenuta a Oxford nel 1908: cf. Lloyd-Jones 1982, 177s., 200, Calder (1990/1991) 2002, 168s.

¹⁰⁴ Cf. Calder (1990/1991) 2002, 171.

¹⁰⁵ Cf. in part. Rossi 1973, 119-138, Isnardi Parente 1973, 153-156; e in generale sulle tendenze attualizzanti di Wilamowitz, Hentschke - Muhlack 1972, 100-106, Momigliano 1973, 116: «È impossibile separare l'interpretazione wilamowitziana dei testi di Omero, Eschilo, Pindaro, Platone dal valore etico-politico che loro si attribuisce. Il Pindaro di Wilamowitz è un Pindaro della Prussia Orientale, e vale per questo. E forse anche il suo Eracle del 1889 è più prussiano che dorico. Certo il suo Platone anticipa quello degli allievi di Stefan George (che lo trovarono troppo borghese) nell'essere un Führer».

¹⁰⁶ Così in una lettera della fine '30 o degli inizi del '31 a Schadewaldt: cf. Calder (1990) 2002, 137; e *supra*, XLIs.

¹⁰⁷ Cf. Snell (1932) 1991, 126s.

mai smise di presupporre, nelle sue valutazioni, il carattere di idealità attribuito una volta per sempre al mondo antico, o meglio alla *Hellenentum*¹⁰⁸, da chi lo aveva interrogato – Winkelman, Goethe, Schiller, Humboldt *in primis* – sotto la spinta di esigenze vive dell'arte, del pensiero sociale, della pedagogia. Wilamowitz non era un teorico; era un cultore della *Altertumswissenschaft*, che tuttavia nemmeno sul piano della prassi operò una sistemazione razionale del rapporto tra scienza e ideale.

Il movimento che prese il nome di 'Terzo umanesimo', qui già più volte citato, rappresentò un imponente tentativo di operare una mediazione tra la visione scientifica e umanistica degli studi classici. Esso è terzo dopo quelli delle età di Erasmo e di Winckelmann. Il progetto di rinnovare il ruolo degli studi classici nell'educazione e nella cultura contemporanee fu presentato da Werner Jaeger (1888-1961) già nella conferenza *Philologie und Historie* con cui, nel 1914, egli inaugurò il proprio insegnamento all'Università di Basilea, parlando dalla cattedra che era stata di Nietzsche¹⁰⁹. Questo discorso, con il suo richiamarsi a forme di umanesimo attualizzanti, rivolte allo studio dei classici *non scholae sed uitae*, esprimeva una preoccupazione di fronte alla possibilità che lo storicismo esasperato, «senza limiti e senza meta», come ebbe a scrivere più tardi, finisse per estromettere lo studio dell'antichità dalla formazione dei giovani e dalla cultura comune. Dopo il 1918, inoltre, il governo di Weimar si mostrò diffidente nei confronti del Ginnasio umanistico, uno dei simboli del vecchio ordine politico¹¹⁰. Jaeger era alla ricerca di un punto di equilibrio tra interessi della vita

¹⁰⁸ Cf. Momigliano 1973, 114: «La caratteristica del procedere di Wilamowitz stava nell'importanza assoluta attribuita all'interpretazione dei singoli testi [...] partiva sempre da un testo, lungo o breve - e lo seguiva dove conduceva [...] Così come l'interpretazione del primo testo era inaspettata, inaspettata era la combinazione con altri testi; ed è impreveduto insomma tutto il cammino che da testo a testo conduce alla meta extra-mondana: all'Uno dell'Ellade».

¹⁰⁹ Nietzsche aveva preso servizio a Basilea il 13 febbraio del 1869. Nel testo di *Noi filologi*, composto nel 1874 e rimasto incompiuto, aveva annotato (nr. 143): «L'umano che l'antichità ci mostra non va confuso con l'umanistico. Questo contrasto va messo in forte rilievo: la filologia soffre di voler interpolare l'umanistico, si conducono a lei i giovani perché diventino umanisti [...] l'umano si mostra [...] presso i greci con una mancanza di maschera e con una mancanza di umanesimo che non può far a meno di conoscere colui che vuole istruirsi. Inoltre, i greci crearono la maggior quantità di individui - perciò sono tanto istruttivi in merito all'uomo; un cuoco greco è più cuoco di un altro».

¹¹⁰ Cf. Solmsen 1989, 117s.

e pretese della scienza. A Marburgo, dove era stato per un semestre da diciottenne, aveva fatto la sua prima esperienza del ‘vivere l’antichità’ rapito dalla lettura neokantiana di Platone, che era al centro degli interessi intellettuali di quella università. Ma presto questo Platone inteso come guida per la vita, attualizzato filosoficamente, incominciò a collidere con il suo senso storico-filologico. La *Geistesgeschichte* offriva una via di uscita al suo dilemma e decisiva in questo senso fu l’esperienza della Rivoluzione di novembre a Kiel, dove Jaeger vide *in nuce* il crollo di un mondo di durata millenaria¹¹¹:

La continuità spirituale, nelle sue varie forme, era per lui ciò che effettivamente costituiva la storia e così pure ciò che convertiva i cambiamenti della storia in cambiamenti razionali [...] Per Werner Jaeger il fatto che nel trascorrere del tempo ci fosse una qualche forma di continuità era motivo di meraviglia. Fin da ragazzo aveva avvertito un profondo interesse per la tradizione. La Rivoluzione di novembre trasformò in ossessione questa tendenza.

Negli anni del suo ordinariato a Kiel fu concepito il progetto di *Paideia* e incominciato il lavoro su Gregorio di Nissa. Fondamentale per comprendere il ruolo di Jaeger nello svilupparsi del Terzo umanesimo è il suo concepire *Paideia* come ‘una strada verso Platone’ e la cristianità come la culminazione della cultura greca (e non come antitesi a essa). Nell’opera di Platone si incontra la parola (πλάττειν, ‘plasmare’) che esprime la piena consapevolezza dell’essenza e del processo della παιδεία (azione educativa che attua l’idea nella forma, dunque *Bildung*); se l’immagine dell’uomo che si rivela nei prodotti dello spirito greco è quella dell’uomo politico, Platone ne offre la rappresentazione più compiuta e consapevole. Egli portò a maturazione, nella maturità della storia politica di Atene, cioè dello Stato cui apparteneva, la nuova valutazione dell’uomo nata con la cultura greca. Essa era stata cominciamento nel senso di ἀρχή, di ‘origine spirituale’; e divenne la premessa per l’idea, elaborata poi dal Cristianesimo, del valore infinito delle singole anime e per quella, rivendicata poi dal Rinascimento e sviluppata dall’età moderna, dell’autonomia spirituale dell’individuo. Ciò che va capito ora – afferma Jaeger –, nell’epoca che impone una revisione dei fondamenti della nostra civiltà, è come essere storici nei confronti di quella

¹¹¹ Le parole che seguono, citate da Calder (1998) 2002, 134, sono di un allievo di Jaeger, Wolfgang Schadewaldt.

vicenda storica che è per noi, oggettivamente, origine spirituale; essa va colta come viva esperienza, sempre rinnovantesi nella sua posizione di valori, e non come idolo extratemporale (alla maniera del classicismo e dell'umanismo antistorico), né come tratto di storia metodicamente svuotato della sua possibile efficacia immediata (alla maniera dello storicismo radicale)¹¹².

Jaeger dichiarò in più occasioni di non aver coniato e anzi di non aver mai usato la formula 'Terzo umanesimo'. Essa fu adottata per la prima volta, in riferimento al tentativo di Jaeger stesso e di altri di rivitalizzare gli studi umanistici, dal filosofo di formazione diltheyana Eduard Spranger in una relazione sugli studi umanistici e la scuola pronunciata al 53° Congresso dei Filologi tedeschi, che si tenne a Jena nel settembre del 1921 (lo stesso anno in cui Jaeger ereditò la cattedra berlinese di Wilamowitz). Nel 1925, dopo averlo a lungo preparato, Jaeger tenne un corso semestrale di notevole successo sul tema: *Humanismus: Idee und Geschichte*¹¹³. Le riviste *Gnomon* e *Die Antike* sono un effetto del lavoro che si formò intorno a lui e che ottenne particolare riscontro pubblico con il colloquio di Naumburg del 1930 sul tema: *Das Problem des Klassischen und die Antike*. All'evento presero parte come relatori Johannes Stroux, Wolfgang Schadewaldt, Paul Friedländer, Eduard Fraenkel, lo storico Matthias Gelzer, Eduard Schmidt, l'archeologo Bernhard Schweitzer e Helmut Kuhn.

Nel 1933, l'anno della presa del potere da parte di Hitler, Jaeger lavorò a *Paideia*, il cui primo volume, con la sua importante introduzione (intitolata *Il posto dei Greci nella storia dell'educazione dell'umanità*), uscì l'anno successivo. Per molti fu difficile non associare il Terzo umanesimo al Terzo Reich, anche per il singolare rispetto con cui Hitler trattò Jaeger nel momento in cui, due anni dopo la pubblicazione del suo lavoro, egli decise di trasferirsi negli Stati Uniti¹¹⁴. Si suole considerare conclusa l'esperienza del Terzo umanesimo, dopo 14 anni, con la recensione demolitoria che nel 1935 Bruno Snell, molto coraggiosamente, dedicò a *Paideia* I¹¹⁵. Demolizione operata con spirito scientifico e appuntata su certi abusi storici (e.g. la funzione educativa della poesia è scoperta dei sofisti, non di Omero) e su certe accentuazioni ideologicamente motivate («pericoli dell'umanesimo jaegeriano», p. 51: l'esemplarità delle istituzioni politiche greche, il valore dell'eroismo

¹¹² Cf. Jaeger (1934) 1978, 9, 17, 21s.

¹¹³ Su cui si veda la testimonianza di Solmsen 1989, 130s.

¹¹⁴ Cf. Calder 1983, 102s., (1998) 2002, 138.

¹¹⁵ Ma cf. anche Pfeiffer 1935.

aristocratico e dell'autoritarismo platonico), a dimostrazione che la vaghezza di questo umanesimo si prestava a fare gli interessi di qualunque politica¹¹⁶. All'esterno dell'ambito accademico il discorso sull'umanesimo si sviluppò soprattutto grazie al saggio *Das dritte Humanismus* (1932) di Wolfgang Frommel, giornalista e poeta vicino per un periodo al circolo di George, il quale poneva l'accento sull'importanza della cultura greca per la Germania del tempo, nel senso di un'utopia aristocratica e reazionaria. Nel dibattito intervennero alcune personalità eminenti, tra cui Ernst Robert Curtius (*Deutscher Geist in Gefahr*, 1932) e Thomas Mann (*Humaniora und Humanismus*, 1936), difendendo la romanità quale vera custode dei valori umanistici di contro allo sterile entusiasmo dei filellenici. Questa posizione, che poté anche avvalersi degli studi condotti negli anni '20 da Heinze (appassionato sostenitore del Terzo umanesimo) sui *Wertbegriffe* romani¹¹⁷, fu acquisita dalla propaganda del Reich con il sostegno di alcuni classicisti (tra questi un ruolo di spicco ebbe Hans Drexler, che attaccò l'umanesimo filellenico in un saggio del 1942)¹¹⁸.

Nel 1932, pochi mesi dopo la morte di Wilamowitz, in una fase ormai avanzata di crisi dello storicismo e tre anni prima di muovere il suo attacco al Terzo umanesimo, Bruno Snell (1896-1986) tenne a Amersfoort in Olanda una conferenza intitolata *Filologia classica nella Germania degli anni Venti*, in cui il dilemma 'antichità reale o ideale', 'scienza storica o umanesimo' è affrontato in termini culturali e con particolare lucidità, nella coscienza di parlare davanti a una platea non specialistica e non tedesca¹¹⁹. Verso l'inizio è tratteggiata la situazione degli studi filologici all'aprirsi del nuovo decennio¹²⁰:

¹¹⁶ Sulla questione cf. anche *infra*, n. 121.

¹¹⁷ Cf. Burck (1938) 1960, Fuchs 1947, Perutelli 1977.

¹¹⁸ Cf. Drexler 1942. Per ulteriori notizie sul Terzo umanesimo, sui suoi critici, sulle sue degenerazioni cf. Bernardini - Righi 1947, 656-658, Lanza (1970) 2013, 176-181, Hentschke - Muhlack 1972, 128-142, Irmscher 1978, Calder 1983, spec. 105-111, Mensching 1987-2004, II (1989), 60-91, Landfester 1995, Marchand 1996, 302ss., Schmidt 2001, spec. 297-300; e *infra*, LII-LIV.

¹¹⁹ Un ritratto intellettuale di Snell, ben collegato con i temi qui trattati, si legge in Lanza (1970) 2013. Snell si abilitò con Pfeiffer ad Amburgo e nella medesima università succedette a Klingner dopo che questi si trasferì a Lipsia.

¹²⁰ Snell (1932) 1991, 127.

L'infinità del compito scientifico non dipende più dalla quantità di ciò che va affrontato con metodo, ma dalla profondità che richiede la comprensione. L'interpretazione conduce dalla spiegazione della parola e della proposizione alla comprensione della singola opera e dell'uomo intero e forse oltre allo 'spirito dei tempi'. Questo è il compito superiore, ma anche più problematico della scienza dell'antichità [...] Col distacco dal positivismo il fervore dell'indagine sulle cose poco appariscenti della vita antica è stato notevolmente ridotto, e anche nella filologia classica si è tornati a riflettere con più forza su oggetti che fossero grandi, pieni di valore ed esemplari. Da allora si è discusso spesso come queste esigenze 'umanistiche' si concilino con i compiti di cui ho parlato finora e con la necessità di conservare alla scienza le sue sicure basi metodologiche e il suo ampio orizzonte. Indubbiamente la scienza non solo si impoverirebbe, ma metterebbe in questione la propria ragione d'essere, se indagasse esclusivamente sul senso e sul significato dei fenomeni; malgrado questi compiti superiori, il lavoro sui piccoli particolari non deve fermarsi.

Per andare alle radici di questa situazione e così illuminarne meglio i problemi e le possibilità di sviluppo, Snell descriveva il peculiare atteggiamento tedesco di fronte all'*Antike*, caratterizzato dal senso di distanza (i popoli neolatini, invece, sanno di essere eredi diretti di una tradizione viva, anzitutto come parlanti) e da un filellenismo inteso come volontà di appropriarsi origini elette, per meglio comprendersi¹²¹. Su queste due basi si erano sviluppati

¹²¹ Cf. Snell (1932) 1991, 129: «la ricerca della vera indole tedesca ci ha ricondotto sempre ai Greci. Dal periodo di Herder e Goethe, attraverso Humboldt e Hölderlin, fino agli sforzi della cerchia di Stefan George e del cosiddetto Terzo umanesimo, questo è un tratto comune delle tendenze culturali in Germania. Questo rapporto particolare spiega i nostri sforzi storici per il recupero dell'antichità». Questo aspetto della 'vera indole tedesca' è particolarmente ben tratteggiato in Birska 1977-1978; cf. anche Fuhrmann 1977, 120-126, Rüegg 1985, 273-282. Eduard Schwartz ne dava una rappresentazione originale nel suo scritto *Gymnasium und Weltkultur*, del 1917: alla linea latina del classicismo europeo, che aveva condotto all'Illuminismo e alla Rivoluzione si era opposta la linea greca, cui si era affidato il superamento tedesco, idealistico, della cultura dei lumi. Idealistico era poi rimasto il principio secondo il quale «l'*antiker Geist* diviene vivente solo nel presente», ma un forte accento doveva porsi sulla *Spannung*, sul senso di tensione tra presente e passato: sempre l'autoconoscenza dipende dal confronto con l'altro; il tedesco ha scelto la civiltà più lontana per autocomprendersi; e

sia l'atteggiamento storicistico sia la ricerca della forma interna come metodo di indagine¹²²:

già dai tempi di Winckelmann e Herder ci è apparso sempre importante innanzi tutto comprendere l'arte e la poesia, la filosofia e le scienze antiche nel loro divenire [...] Visti così, sotto l'aspetto della loro temporalità, i fenomeni perdono la pretesa della perfezione. La comprensione storica finisce col contrapporsi alle esigenze classicistiche; in un certo senso essa prescinde per principio da ogni assoluto, sia il bello nell'arte o la verità nella filosofia e nella scienza. In compenso essa scopre ovunque il vivente. Wilamowitz ha sempre insegnato a badare alle imperfezioni nelle opere antiche, alle contraddizioni e agli scandali, ma [...] questi difetti non vengono rilevati per una predilezione classicistica per ciò che è perfetto, bensì, viceversa, essi vengono accolti addirittura con favore, in quanto punti di partenza per la comprensione della genesi di un'opera, della dipendenza da modelli ecc., in breve per la comprensione del suo condizionamento temporale. Qui in modo non classicistico è l'imperfetto a diventare attraente; l'errore rende viva l'opera, vale a dire storicamente comprensibile.

Ma una volta fissata concettualmente la distanza dall'antico, e in particolare dall'antichità greca, la ricerca del 'vivente' ha una duplice implicazione. Da una parte ciò che vive deve essere colto come espressione di esperienza e di pensiero o sentimento vivi, e ciò secondo Snell è possibile anzitutto nello studio della lingua: proprio quando nelle nostre lingue moderne non riusciamo a descrivere adeguatamente ciò che le parole antiche significano, un autentico, antico modo di esperire, di pensare e di sentire incomincia a delinearsi davanti alla nostra ricerca:

si autocomprende nella consapevolezza di ciò che dalla *Antike* eredita come «integrazione di sé» ma anche di ciò in cui a essa si oppone. Perdere la coscienza di questa opposizione significa indebolire la *Deutschtum*. Il classicismo così concepito - cioè sia come integrazione sia come tensione - è dunque il vero strumento di autoconoscenza del popolo tedesco. La posizione di Schwartz, particolarmente consapevole della svolta antipositivistica degli studi classici in Germania e delle ragioni di essa, è ben discussa in Canfora 1980, 31-38.

¹²² Le citazioni che seguono in intertesto sono tratte rispettivamente da Snell (1932) 1991, 130s.; 134s.; 135s.

Attraverso questo metodo negativo riusciamo a comprendere l'estraneità della lingua greca, e poi a superarla, vedendo che appare continuamente qualcosa di nuovo che ci dovrebbe poi diventare naturale.

D'altra parte questa prospettiva humboldtiana, secondo cui la lingua riflette lo spirito di una nazione o di una comunità culturale¹²³, porta ancora con sé l'idea che nell'autenticamente greco si riveli l'autenticamente umano («appare continuamente qualcosa di nuovo che ci dovrebbe poi diventare naturale»); inoltre essa convalida il metodo di indagine rivolto alla forma interna in particolare nei casi in cui ci si trova di fronte ai problemi tipici della scienza filologica (ricostruzione di tradizioni lacunose, ricerca delle fonti, analisi dello stile), ora posti in una nuova luce:

Da tutte le indagini sulle dipendenze letterarie oggi ci si aspetta che esse mirino alla «forma interna», alla peculiare fisionomia spirituale, sia dell'autore utilizzato, sia dell'autore che utilizza. E questo metodo è diventato fertile non soltanto per le «fonti», ma viceversa anche per gli autori che dipendono da altri: si è imparato a determinare «ciò che è proprio» di tali autori con molta maggior precisione.

Snell si richiama anzitutto ai lavori di Reinhardt su Posidonio; ma poi cita una serie di studi latini, come il libro di Fraenkel sull'elemento plautino in Plauto, quello di Harder (allievo di Jaeger) sul *Somnium Scipionis* e le ricerche di Klingner su Virgilio. Per le analisi sullo stile inteso come espressione di particolari situazioni spirituali, ottimi esempi sono per lui Hermann Fränkel (sullo 'stile allineante' arcaico), Wolfgang Schadewaldt (sul monologo drammatico) e chi sa 'far parlare i monumenti muti' come lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin e l'archeologo Ernst Buschor¹²⁴.

In definitiva la mediazione tra storicismo e umanesimo è ritrovata, da Snell, nel quadro della *Bildung* che l'età di Goethe aveva delineato come ideale e metodo formativo, poiché in fondo il superamento della distanza dall'antico si dà, nell'interprete e nei suoi lettori, come ampliata coscienza della natura umana («che cos'altro può esserci di estraneo e contemporaneamente grandioso, così facilmente comprensibile per noi, se non il naturale?»)¹²⁵.

¹²³ Cf. Lloyd-Jones 1982, 73s.

¹²⁴ Cf. Snell (1932) 1991, 135-137; e *supra*, n. 32.

¹²⁵ Cf. Snell (1932) 1991, 141s.

Simile, entro certi limiti, la posizione di Reinhardt: *das Spontane, das Menschliches*. Nella già citata conferenza pronunciata nel 1941, *Die Klassische Philologie und das Klassische*, egli prendeva le mosse dalla *Tagung* organizzata a Naumburg da Jaeger¹²⁶, donde era ben emerso il mutamento del modo tedesco di guardare all'antichità tra il 1800 circa e il 1930¹²⁷; e osservava che per risolvere l'aporia in cui si erano ritrovati gli studi classici alla fine del secolo si erano delineate tre possibilità: 1) rinunciare all'ideale classico elaborato dal secondo umanesimo e dalla *Deutsche Klassik* a vantaggio della scienza, cioè rinunciare all'umanesimo in nome dello storicismo (la strada dichiaratamente presa da Wilamowitz); 2) rinunciare alla scienza a vantaggio dell'ideale classico (George e i suoi seguaci); 3) tentare la conciliazione tra scienza e ideale classico (alla maniera del Terzo umanesimo di Jaeger). Il riaffiorare in età moderna di problemi antichi, come per esempio il riproporsi, nel *Tasso* di Goethe e nel *Demetrio* di Schiller, della dialettica sofoclea di essere e apparire, non è effetto della tradizione o dello studio di modelli: *spontaneamente* un grande tema classico 'riappare' nei testi moderni, in quanto *tema umano*. Esiste, accanto a un «classico della tradizione» un «classico come epifania»¹²⁸. D'altra parte, come già si è visto, il ricorrere dei temi nello sviluppo della cultura testimonia una intima affinità dei soggetti che li ripropongono e li reinterpretano. Tutto il lavoro di questo filologo – come si è visto – insiste su polarità fondamentali che, a partire da un episodio originario (lo studio su Parmenide del 1916), riscontrano, in una serie sempre meglio differenziata, il nucleo spirituale dell'interprete, di Reinhardt stesso¹²⁹. Ciò che è identico o somigliante in termini generali (*i.e.* l'opposizione *Sein-Schein* in Sofocle e in Goethe) può essere conosciuto più profondamente quando un interprete, che sente una affinità intima con l'oggetto del suo interesse, è per ciò stesso in grado di accostare il testo direttamente, di comprenderlo dall'interno, di riviverne il processo formativo addirittura: grazie a questa mediazione individuale essa

¹²⁶ Su cui cf. in part. Landfester 1995; e *supra*, XLVII.

¹²⁷ Cf. Reinhardt (1942) 1989, in part. 342ss. Sono di grande utilità i commenti di Rossi 1975, 1335ss. al testo di questa conferenza.

¹²⁸ Cf. Reinhardt (1942) 1989, 351-360; e le osservazioni di Pöschl 1975 e Rossi 1975, 1338-1340, 1349.

¹²⁹ Pöschl 1975, 973s. nota come il ritratto reinhardtiano di Posidonio sia ampiamente tratto dall'interno, sia cioè in buona parte un autoritratto. Sull'opposizione come principio informatore dello stile di Reinhardt, cf. Rossi 1975, 1342.

si apre all'intendimento e al godimento individuali del lettore moderno. Questa è certamente una posizione umanistica, in cui si esprime una visione scettica dell'umanesimo alla Jaeger, che Reinhardt chiamava *Programmhumanismus* e Snell umanesimo per accademici¹³⁰. Come osservava Luigi Enrico Rossi¹³¹:

È inutile [...] rilevare quanto di irrazionalistico vi sia in tale posizione [cioè nella pretesa di un rapporto immediato con l'antico e nell'idea di una 'epifania' del classico] e come essa si ricollegli ai georgeani, come essa sia in realtà base per un nuovo umanesimo: diverso dal secondo, colle sue austere premesse di formazione e di adesione spirituale (Humboldt etc.); nonché dal terzo (Jaeger) che faceva del rapporto coll'antico una riconquista e un fatto di cultura, di paideia (diremmo più precisamente un fatto di filologia, posta al servizio della reviviscenza umanistica). Ma anche il terzo umanesimo, l'umanesimo dei filologi, era per lui un'impresa da respingere [...] Reinhardt non intende negare al filologo la possibilità di 'vivere' l'antico: essa è, più veramente, appannaggio di spiriti magni, di poeti, di filosofi, ma è *premesse necessaria* alla *pur necessaria* attività filologica. Per il terzo umanesimo, in altre parole, punto di partenza è la filologia; per Reinhardt punto di partenza è una adesione di tipo umanistico. La quale ultima sarebbe [...] una classicità spontanea, *sans peine*, il riaffiorare di una qualità umana costante in individui a ciò predisposti, ovviamente in un ristretto gruppo di aristocratici dello spirito.

In lui Rossi vede, in definitiva, «un filologo classico alla ricerca di un umanesimo (non trovato)»¹³². Per Reinhardt, in effetti, solo Nietzsche tra i filologi (ma al prezzo del sacrificio della filologia) si era opposto allo storicismo riuscendo tuttavia nell'esperienza di rivivere l'antico, e ciò senza concedere nulla alla 'antichità ideale'. Nella sua parabola vitale Nietzsche aveva percorso quella della storia culturale europea: egli era l'esempio del trovar se stessi attraverso la ricerca storica¹³³. In ciò Reinhardt riconosceva una conseguenza del rapporto diretto con il classico che vediamo realizzarsi nella *Nascita della tragedia*. Pertanto¹³⁴:

¹³⁰ Cf. Snell 1935; e *supra*, XLV-XLVIII.

¹³¹ Rossi 1975, 1339s.

¹³² Rossi 1975, 1350.

¹³³ Magris 1979, 274s.

¹³⁴ Magris 1979, 275.

Mentre l'obiettivismo storicistico scinde lo studioso dalla sua materia, sì che «il riconoscere la scarsa importanza dell'autore che si pubblica già quasi qualifica il rispetto di sé dello scienziato», l'ermeneutica reinhardtiana esige che l'oggetto della ricerca sia qualcosa in cui la personalità dello studioso possa arricchirsi per meglio comprendersi.

Reinhardt è certo che la filologia, disciplina storicamente vocata all'auto-coscienza, e a pensarsi – in particolare – come *ars nesciendi*¹³⁵, debba ora ri-concepire il proprio limite quale premessa per un 'salto nell'altro', debba cioè avvertire l'esigenza di una integrazione intuitiva-creativa di ciò che la scienza non può conoscere con i suoi soli mezzi, ma che può essere attinto nei 'ritorni' garantiti dalla continuità profonda della storia spirituale (opposta all'esteriorità della 'tradizione')¹³⁶.

Questa visione appartiene sotto certi aspetti anche a un altro studioso vicino a Klingner come Rudolf Pfeiffer, scettico al pari di Reinhardt e di Snell nei confronti della tentata mediazione jaegeriana¹³⁷. La sua posizione ha tuttavia un'impronta e una determinazione peculiari. Dei maggiori filologi viventi, scriveva Pasquali nel 1953, «Rodolfo Pfeiffer è il più umanista, il più rinascimentale»¹³⁸. Prima di trasferirsi a Berlino per entrare nella cerchia di Wilamowitz, Pfeiffer era stato, a Monaco, allievo di Otto Crusius, uno studioso di simpatie nietzscheane, biografo di Erwin Rohde e direttore di *Philologus* – quel direttore che nel 1912 aveva fatto aggiungere al sottotitolo «Zeitschrift für das

¹³⁵ Formula adottata da Hermann 1827, 288 (ma lo scritto donde essa è tratta, *De musis fluvialibus Epicharmi et Eumeli*, è del 1819) per indicare la metodica prudenza del critico del testo («*Est quaedam nesciendi ars et scientia. Nam si turpe est nescire, quae possunt sciri, non minus turpe est, scire se putare, quae sciri nequeunt [...]* Posita est autem haec, quam dico, ars in eo, ut quis cognito, quousque progredi sciendo liceat, quod citra est, strenue persequatur; quod autem ultra est, ab eo sese absteineat»). Corsivo mio). La dichiarazione precede l'inizio della polemica con Boeckh (1825): cf. Degani 1999, spec. 28s.

¹³⁶ Cf. Reinhardt (1948) 1960; e Rossi 1975, 1347-1351.

¹³⁷ Cf. *supra*, n. 115.

¹³⁸ Pasquali 1953, 15. Sulla carriera e la personalità intellettuale di Pfeiffer cf. in part. Lloyd-Jones 1982, 261-270, Gigante 1989, 70-75, 79s., Rossi 1976, Lehnus (1981) 2012, 97s. e (2004) 2012. Importante anche Lausberg 1996, volume miscelaneo dedicato al lascito scientifico-culturale di Pfeiffer.

klassische Altertum» le parole «und sein Nachleben». Nel suo scritto *Humanitas Erasmiana* del 1926, Pfeiffer aveva parlato di «una resistenza profondamente radicata nell'animo tedesco al principio dell'*humanitas*», con ciò stabilendo le premesse per quella presa di distanza che lo avrebbe portato, nel 1937, a lasciare la cattedra di Monaco e a trasferirsi in Inghilterra, presso l'«erasmiano» Corpus Christi College di Oxford, dove lo attendeva un vecchio collega di Marburgo, Eduard Fraenkel¹³⁹. Nella sua condizione di esiliato, un anno dopo, Pfeiffer pubblicò un saggio intitolato *Von den geschichtlichen Begegnungen der kritischen Philologie mit dem Humanismus*¹⁴⁰, dove sono esposte le sue idee fondamentali sul tema, poi riprese e sviluppate in una nota *Festrede* del 1960, dal titolo *Philologia perennis*, e nei due volumi della *History of Classical Scholarship*, rispettivamente usciti nel 1968 e nel 1976. I capisaldi del suo pensiero sono i seguenti. In primo luogo la critica degli eccessi dello *Historismus*: la visione storicista di Winckelmann aveva dato origine a una fase della filologia specificamente tedesca, un *deutsche Neobellenismus*¹⁴¹, che in età postromantica aveva stabilito la svalutazione dell'antichità romana e cristiana, e – progressivamente – l'esautoramento del rapporto immediato delle coscienze con i classici; sebbene il più autorevole sostenitore contemporaneo della *Altertumswissenschaft*, cioè Wilamowitz, fosse anche il migliore interprete dei testi e ancora non rinunciasse a sentirsi «messaggero dell'antica grandezza esemplare»¹⁴², il processo di assorbimento della filologia nella storia appariva irreversibile, e inevitabile, di conseguenza, il concorso della scienza filologica nel relativizzare i valori, nell'instaurare, attraverso la messa in prospettiva storica, la negazione metodica dell'esemplarità classica. Il relativismo etico ed estetico è implicito nel relativismo storicistico, se quest'ultimo è professato in modo radicale, fino alla riduzione di tutte le opere antiche a testimonianze («documenti di un'epoca e di una società») e al ripensamento di ciò che è apparso unico ed esemplare in termini di caratteristico, contingente, condizionato¹⁴³.

¹³⁹ Fraenkel si era trasferito a Oxford nel 1934: cf. Lloyd-Jones 1982, 251-260, spec. 254.

¹⁴⁰ Pfeiffer (1938) 1960.

¹⁴¹ Su cui cf. in part. la IV sezione di Pfeiffer 1976.

¹⁴² Pfeiffer 1961, 19. Sulla dialettica tra gli umanissimi di Pfeiffer e Wilamowitz, Henrichs 1995, 440-446. Sulla mancata adesione di Pfeiffer al programma umanistico jaegeriano, Latacz 1995a; e *supra*, n. 115.

¹⁴³ Cf. Pfeiffer 1961, 18s.

Pfeiffer vedeva nel metodo filologico e nella filologia storicista, di cui era maestro, lo strumento necessario di una ricerca volta a ritrovare il carattere originario e i nessi profondi di valori divenuti inerti o convenzionali, perché non più capiti. Nella sua visione la filologia era nata e rinata, storicamente, dalla volontà di una cultura di comprendersi a fondo, di verificare i propri valori e interessi alla luce della loro origine, nella coscienza che l'origine appartenesse a un tempo ormai esaurito¹⁴⁴. I fari di Pfeiffer sono Callimaco ed Erasmo; e con essi Petrarca, poeta come Callimaco, cristiano e ciceroniano come Erasmo¹⁴⁵:

Petrarca e Erasmo hanno entrambi accettato la sapienza pagana a integrazione e interpretazione del cristianesimo. Entrambi si sono riconosciuti ciceroniani, in quanto Cicerone è il modello di una «humanitas» formatasi sui greci. L'umanesimo di Cicerone rappresenta per Pfeiffer il punto di transizione dalla filologia ellenistica, che è in essenza interpretazione di testi, in specie poetici, alla filologia umanistica, che è chiarimento di valori spirituali, costituzione di uno stile di vita attraverso la retta interpretazione dei testi.

Da Filita, il primo poeta-filologo, e dal suo allievo Callimaco, passando attraverso Cicerone, attraverso Clemente Alessandrino e Origene, che avevano applicato i metodi di Aristarco allo studio della Bibbia, e poi ancora attraverso Petrarca per approdare a Erasmo, l'oggetto e i compiti della filologia si ampliano, in risposta a esigenze spirituali rinnovate. La riconquista erasmiana della autentica *philosophia Christi*, realizzata con gli strumenti critici della filologia, nella distinta coscienza di ciò che le lingue e le culture antiche dovevano dare a questa missione, universalmente necessaria e benefica, rappresentava agli occhi di Pfeiffer il modello della *philologia perennis*, il cui ufficio è sempre il medesimo: «custodire l'antico conosciuto come bello e vero in una disposizione sempre nuova per i vivi della propria epoca, e renderlo comprensibile e fecondo»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Per Pfeiffer 1961, 4, la filologia nacque nel III secolo perché solo allora il passato poteva apparire come concluso. Lo stesso sembrava agli umanisti italiani del '400: cf. *supra*, XXXVI.

¹⁴⁵ La citazione che segue è tratta da Momigliano (1968) 1984, 416.

¹⁴⁶ Pfeiffer 1961, 22; cf. l'introduzione di Gigante in Pfeiffer (1968) 1973, 19.

Philologia perennis è formula valutativa e propositiva insieme¹⁴⁷. Quando rientrò in Germania nel 1951, Pfeiffer portò a Monaco, dove Klingner rappresentava gli studi latini, il suo mestiere di filologo (del 1949 e del 1953 sono i due volumi dell'edizione di Callimaco), il suo ideale umanistico (in *Philologia perennis* la rammemorazione dei momenti creativi della filologia si collega a ciò che di duraturo gli studi classici hanno offerto alla cultura e alla vita degli Europei), la sua esperienza di esiliato in un paese straniero che l'aveva accolto, ne aveva favorito e valorizzato il lavoro, nutrendo la sua aspirazione a operare in una comunità di ricerca libera e sovranazionale, nello spirito di Erasmo.

Il 1968 vede l'uscita del I volume della *History of Classical Scholarship*, come si è detto; esso segue di pochi mesi la pubblicazione di un altro libro di una vita, il *Virgil* di Klingner (1967). Sullo sfondo di queste relazioni e questioni vanno intese le parole con cui Tränkle commenta l'ultimo sforzo del suo maestro¹⁴⁸:

Tale è il contesto in cui egli ha esaminato la forma delle opere. Ciò che gli interessava era *la forma in quanto rappresentazione dell'essenza umana*, e in questo consiste, in fondo, il suo passo decisivo di là dal modo di giudicare che Heinze aveva adoperato nel suo libro sulla tecnica epica di Virgilio. Sapeva bene che, perseguendo questo fine, si correva quasi necessariamente il pericolo di superare i confini di ciò che è dimostrabile in senso stretto. Tanto più, però, era conscio dell'altro aspetto della questione: se si voleva evitare rigorosamente questo pericolo, che cosa restava, allora, se non accontentarsi di aspetti secondari, e quindi rinunciare ad inoltrarsi nell'originario senso umano delle opere d'arte? Questo significava soprattutto mancare al compito dell'interprete, cioè di essere intermediario tra gli uomini. Già i primi lavori di Klingner vanno in questa direzione. Mi sembra, però, che essa emerga sempre di più nel corso degli anni, per esempio nel suo modo di trattare Virgilio. Espressioni come quelle che ha trovato nel suo ultimo lavoro, per lodare, ad esempio, la tragedia di Didone o la discesa di Enea agli Inferi; frasi come: «Dunque Virgilio è [...] sempre il poeta che include nel suo poema difficoltà senza via d'uscita, dolori insolubili, e nondimeno, con la sua fede, sovrappartecipa ad essi»: si cercherebbero invano simili frasi nelle sue prime osservazioni sul poeta [...]. Anche sotto questo aspetto il libro su Virgilio appare come l'apice del lavoro di Klingner.

¹⁴⁷ Pfeiffer la derivò dal motto di Leibniz *philosophia perennis*: cf. Lloyd-Jones 1982, 270.

¹⁴⁸ Cf. Tränkle 1968, 431; corsivi miei.

III. *Catullus Peleus-Epos*

La generazione precedente a quella di Klingner aveva fatto decisivi progressi, su impulso di Wilamowitz, nell'attuare il progetto scientifico della *Alttertumswissenschaft*; sempre Wilamowitz, d'altra parte, aveva decretato che con il 'conoscere il conosciuto' non poteva dirsi esaurito il lavoro filologico, il cui compito ultimo è quello di '*comprendere* il conosciuto', cioè di interpretare i testi¹⁴⁹.

Anche la riabilitazione della letteratura latina era cosa fatta, come si è ricordato, per merito specialmente di Friedrich Leo e di Richard Heinze, allorché Klingner incominciò la sua carriera di studioso¹⁵⁰. La sua generazione, formata scientificamente negli anni della Grande Guerra e del primo dopoguerra, maturata nel clima di crisi dello storicismo, imbevuta in molti casi, come si è visto, di pensiero nitzscheano e georgeano, aveva raffinato i metodi di lettura e ampliato la portata intellettuale del lavoro filologico. Il principio ermeneutico della forma interna comportava il superamento dell'analisi nel sistematico temperamento di analisi e sintesi, ma condotto in modo tale per cui il rapporto tra particolare e insieme emergente dall'esame dell'opera (il risultato di *Virgils epische Technik*, per esempio) non costituiva se non la base per l'intendimento di un altro rapporto, di ordine più profondo, quello tra forma e contenuto spirituale o tra forma e «essenza umana» (per esprimerci con le parole di Tränkle). Questo risultato dell'interpretazione, e questo soltanto, consentiva di definire il posto di un autore nella *Geistesgeschichte*. L'opera compresa nella sua struttura e apprezzata nella sua particolarità sullo sfondo della storia del genere, si fa riconoscere nel suo valore quando il nesso di novità e durata che le dà un posto nella tradizione è ricondotto con chiarezza a una personalità individuata e rappresentativa, a un soggetto che attraverso la propria *Wesensgestalt* ha ampliato o approfondito la coscienza dell'umano.

Quando uno sviluppo artistico si mostra in termini di rivelazione spirituale, l'interesse tende a spostarsi dall'opera all'autore, e dal dato di fatto storico al suo valore sovrastorico. Per Klingner 'Catullo' non è una metonimia, cioè il nome che diamo a un corpus di carmi: capire un autore della tradizione, per lui, va al

¹⁴⁹ L'adattamento della sentenza di Boeckh (cf. *supra*, XXXVII) è in realtà di un allievo di Wilamowitz, Werner Jaeger.

¹⁵⁰ Cf. *supra*, n. 58.

di là di capirne i testi, in quanto gli consente di comprendere meglio se stesso, la sua cultura, il suo presente. Mentre infatti la storia dei generi è un oggetto assoluto, che si indaga dall'esterno, l'oggetto della *Geistesgeschichte* è sempre interno a una storia in cui anche il soggetto che lo studia si sente compreso. Questo senso di coappartenenza e complicazione del soggetto (l'interprete) con l'oggetto (i testi antichi, fondativi della continuità spirituale) si rafforzò come contenuto di coscienza, fino a farsi contenuto di una volontà, negli anni in cui Jaeger tentò di dare avvio a un nuovo umanesimo (1921-1935). Ciò accadde nell'atmosfera di una civiltà morente, mentre prendevano forza, in Germania, le filosofie anti-umaniste e lo stesso governo di Weimar faceva scelte sintomatiche di una perdita di fiducia nell'educazione classica quale progetto di formazione dell'élite intellettuale. Crebbe allora la consapevolezza – incrementata dagli eventi successivi e talora spinta oltre i limiti della razionalità – che, al di fuori della *Geistesgeschichte*, non si dava una vera possibilità di mediare tra l'esigenza scientifica di restituire il passato, per conoscerlo prospetticamente, in modo disincantato, e l'atteggiamento umanistico che pretende un rapporto diretto con il passato, nella presupposizione del suo valore – valore garantito dalla tradizione che lo ha custodito e dalla perenne attualità dei temi umani, anticamente trovati grazie a domande originarie, che non possiamo (o non sappiamo) più porre tali e quali. La cultura umanistica non può concepirsi dissociata dalla sua esigenza di valore e dalla propria espressione nella *Bildung*, cioè dal sistematico riferimento del passato al presente e viceversa; ma il passato deve essere conosciuto in modo rigoroso perché ne emerga l'autentico valore; l'arricchimento della coscienza che sa collocarsi entro l'orizzonte dell'opera antica, colta nella sua individualità storica, è il primo vero risultato umanistico del lavoro interpretativo. L'ultimo, nella prospettiva di Klingner, è invece rappresentato dal momento in cui l'interprete si fa «intermediario tra gli uomini», mediatore di testi ricchi di valore umano e culturale (solo a opere rappresentative della 'grande tradizione' egli dedicò i suoi studi, come sappiamo), testi il cui grado di assimilazione ben si sente nella civiltà dello stile di questo studioso, onnipresente negli scritti così come – a detta dei suoi allievi – nell'insegnamento.

Si è visto che il *Virgil* doveva adempiere al compito che egli si era dato; una tappa importante sulla strada di questo adempimento è rappresentata dalla monografia sul carme 64 di Catullo, probabilmente il suo lavoro più dotto, pubblicato nel 1956 e in seconda edizione, con soli ritocchi di forma e correzioni materiali, nel 1964.

Dopo una brevissima introduzione nella quale si afferma che «[l']epos di Peleo è una delle poesie dell'antichità latina in assoluto meno comprese», il saggio si articola in quattro capitoli (I. «L'inizio del carme»; II. «Peleo»; III. «Arianna»; IV. «Unità»; V. «Ποικιλία») seguiti da quattro *excursus* (sui vv. 86-90, 154-156, 269-277 e sull'uso poetico di *quandoquidem*). La struttura poetica, che si presenta all'interprete come il carattere più originale e problematico del carme, getta un riflesso sul titolo e sulla struttura stessa dello studio che la analizza. Nel I capitolo («L'inizio del carme»), Klingner esamina il prologo del poemetto mostrando come in questi versi il carattere di preludio prevalga su quello di introduzione. Ben più che ricapitolare e annunciare un complesso di *res*, infatti, questo prologo predispone il lettore a un certo modo di leggere. Ciò accade con studiata gradualità. Klingner fa notare come i tratti stilistici che connotano questo inizio – in particolare lo sfarzo della dizione epica arcaizzante, l'amplificazione, attraverso perifrasi, di certi passaggi descrittivi, la preziosità dell'espressione – finiscono per distinguere il testo catulliano dai modelli (Euripide, Ennio tragico ed epico, Apollonio Rodio) che esso ha evocato con questi stessi mezzi. Fin dall'*incipit*, dedicato al viaggio dell'Argo, lo stile è coerente con quella che sarà l'epifania del vero tema (il 'tema di Peleo'), il quale si presenta in una atmosfera di meraviglia – meraviglia di fronte a qualcosa di prodigioso visto *per la prima volta* (stupiscono le Nereidi alla vista della nave, stupiscono gli Argonauti alla vista delle dee). Ciò annuncia un evento di significato epocale, l'amore a prima vista tra Peleo e Teti, preludio alle nozze tra il mortale e la dea (p. 4 della traduzione italiana [158-159 dell'originale]):

Se non si tiene conto soltanto dell'origine e dell'accumulo dei mezzi espressivi, come finora è stato fatto, ma anche del loro significato, ben presto si comprende che in questi versi ogni elemento è motivato da una particolare visione poetica.

Quando il tema vero del carme si impone, quello apparente – l'impresa degli Argonauti – viene meno, insieme con il modo di presentazione narrativo, cui subentra la lode, il modo lirico (6s. [161]):

Nonostante Catullo [...] faccia propri tanti elementi della poesia sugli Argonauti, tutto è segretamente rivolto al grande tema del carme: la lode della felicità di Peleo, l'amore soddisfatto dell'uomo per la dea, la prodigiosa unione di sfere separate, quella umana e quella divina.

Mai prima d'ora, osserva Klingner, il mito degli Argonauti e l'episodio delle nozze di Peleo erano stati collegati tra loro in questo modo¹⁵¹; e conclude (7 [161]):

La bizzarria di un passaggio da una saga all'altra così sorprendente e al tempo stesso ben ponderato si accorda bene con il modo in cui l'intero carme è concepito.

Questo primo capitolo del saggio è un'ottima esemplificazione del modo di lavorare di Klingner. Il dato generale che motiva l'indagine («L'epos di Peleo è una delle poesie dell'antichità latina in assoluto meno comprese») è sempre tenuto presente mentre l'analisi si applica ai particolari del testo, poiché essi, per quanto notevoli di per sé, vanno esaminati anche funzionalmente, in rapporto all'insieme di cui fanno parte. Nel prologo del carme 64 i tratti distintivi dello stile, portati a evidenza dall'interprete sullo sfondo della tradizione letteraria, sono intesi come sintomi di una particolare 'visione poetica', la quale ha determinato, naturalmente, anche la particolare struttura del poema. Esso vuole cantare la lode di Peleo, sviluppando il racconto di un episodio (le nozze di Farsàlo) il cui significato (l'unione del mortale con la dea) può sempre imporsi sull'interesse per il fatto. Questa possibilità si attualizza una prima volta nel punto del prologo in cui affiora il vero tema, mentre il modo lirico prende il posto del modo narrativo («Ora non si racconta più [...]»): nessun interprete ha tratto, da questa sorprendente transizione, tanto quanto Klingner, per il quale essa è rivelatrice, come vedremo meglio tra poco, del nesso che lega struttura poetica e forma interiore, *Form e Wesensgestalt*.

Klingner comincia a indagare questo nesso nel suo secondo capitolo («Peleo»). Ancora una volta il ragionamento muove dall'effetto immediato del testo, da quell'impressione di 'labirinto' che si produce durante la lettura. Ma alla mente che lo contempla nella sua interezza, tenendo conto dei grandi temi che in esso sono trattati, questo poema appare costituito da rapporti abbastanza semplici. Si tratta di rapporti non improntati a una logica consequenziale-narrativa, ma di ordine sentimentale e analogico, e ciò in conformità con il carattere del tema

¹⁵¹ In particolare il modello principale di Catullo in questi versi, cioè le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, sincronizzava la partenza degli Argonauti da Pegase con la prima infanzia di Achille (dunque l'incontro tra l'eroe e la dea e le nozze avevano già avuto luogo): una panoramica critica sulla questione in Fernandelli 2012, 23s., n. 86.

centrale, le lodi di Peleo: l'epos di Peleo, nella visione del poeta, non poteva darsi se non nella forma di un poema epico-lirico, largamente aperto all'espressione diretta e al commento del narratore. Come sempre Klingner è accurato nel darci lo sfondo culturale del lavoro di Catullo, mostrando in modo persuasivo come egli abbia ereditato e variato un tema tradizionalmente lirico («Fin da principio non ci si limita a raccontare un fatto, ma si celebra la più alta fortuna umana», 11 [165]) e come l'epos moderno alessandrino gli abbia offerto gli strumenti per trattare all'interno di questo genere la materia prescelta («sarà necessario richiamare alla mente [...] in primo luogo la tendenza dei poeti ellenistici a intervenire personalmente con il proprio io commosso nella narrazione di antiche storie», 12 [166]). Ma già con Euforione questa maniera di narrare era divenuta del tutto artificiale («forme ormai vuote»). Al contrario, nota Klingner, i versi del cosiddetto 'inno agli eroi' (v. 22ss.) e quelli, a questi primi collegati, in cui è rappresentata l'epoca felice che seguì le nozze (v. 384ss.), mostrano come (13 [167])

[le] forme lyricizzanti degli epilli ellenistici, piuttosto che come una comoda maniera tradizionale da adoperare, sono qui interpretate e adottate quali naturali possibilità di esprimere la vita interiore. Certamente esse contribuiscono a mantenere la vitalità dell'antico tema e ad attuar[n]e in modo nuovo l'essenza lirica ed encomiastica [...] Si è tentati di parlare di una armonia prestabilita del tema e delle forme di questo epos lyricizzato.

Ma la forma lyricizzante degli epilli ellenistici si prestava bene, oltre che all'espressione diretta della vita interiore, anche a risolvere un problema artistico, ossia la scarsa propensione della mente romana alla narrazione mimetica, rigorosamente consequenziale e vivacemente rappresentativa. Nel carme 64, come già nell'epica breve di Callimaco, Euforione e altri, la costruzione artistica del testo prevale sulla mimesi del mito, ma con una differenza di grado (nessun epillio ellenistico ha una struttura complessa quanto quella del poemetto latino) e una di qualità (l'epillio ellenistico tratta episodi minori del mito o miti desueti, mentre l'oggetto del carme 64 è un mito illustre, del massimo significato per la memoria degli uomini di tutte le epoche). Klingner sceglie un punto critico del racconto – la visita dei contadini tessali alla reggia –, una situazione che non appartiene alla tradizione letteraria né a quella figurativa del mito ed è debolmente motivata, sul piano logico-pragmatico (v. 34 *Dona ferunt prae se, declarant gaudia voltu*),

in un contesto che prevede la loro ritirata all'arrivo degli dèi. Il motivo, nello svolgersi della lettura, appare dunque non necessario (perfino contraddittorio in un poema che esalta la comunione dell'umano e del divino), sbrigativo e incongruo sul piano della rappresentazione (si tratta di soli 7 versi, ma qualcosa è di troppo; Catullo, inoltre, integra elementi romani nell'ambiente descritto). Esso sembra infine male inserito nella tessitura del racconto: secondo Pasquali proprio questo passaggio offre la prova che Catullo, per comporre il suo testo, 'cucì' tra loro un poemetto ellenistico su Peleo e uno su Arianna¹⁵². Per Klingner, invece, questo brano ci dice qualcosa di diverso sul *modus operandi* del poeta romano (22 [175]):

Rinunciamo alla pretesa di ritrovare, in questo carme, la trama logicamente consequenziale di una poesia greca! Consideriamo che l'immaginazione creativa, che produce e connette tra loro i suoi oggetti, mai è stata il punto forte della poesia romana! Teniamo conto della possibilità che in questo caso sia stato Catullo a inventare, magari con l'ausilio di elementi precostituiti, qualche cosa che fosse capace di condurci gradualmente, con un movimento dal basso verso l'alto allo splendore e alla maestà del palazzo che ospita la festa, e infine alla contemplazione delle immagini [*i.e.* delle figure che decorano la coperta nuziale]!

Qui come altrove, dunque, Klingner affronta un cospicuo problema interpretativo ponendosi nella prospettiva del poeta¹⁵³: l'inserimento dei visitatori mortali nel racconto delle nozze si giustifica nel quadro di un piano compositivo che mira a sviluppare ampiamente la descrizione delle immagini ricamate sulla coperta nuziale, qui trattata appunto come oggetto della contemplazione dei Tessali. L'inconsistenza delle figure del racconto e l'esilità dei nessi causali che lo fanno avanzare è accettabile nell'ottica del poeta romano, il quale ha in mente un sistema di rapporti tra le parti, ovvero un'idea di unità del poema che non corrisponde a quella dell'epos mimetico, del racconto ben concatenato 'alla greca'.

Nel capitolo che segue («Arianna»), diviso in due parti («Arianna abbandonata e salvata: la tradizione e i motivi catulliani» e «Il lamento di Arianna») Klingner incomincia a precisare tale idea di unità approfondendo di concerto le sue osservazioni sulla natura lirica dell'epos catulliano.

¹⁵² Cf. Pasquali 1920, 8-17.

¹⁵³ Cf. *supra*, XI, XIII.

Il poeta, secondo lo studioso, si fonda sulla tradizione artistica del mito di Arianna e in particolare su quella fase iconografica in cui il primo di due momenti raffigurati ('Arianna abbandonata sveglia', 'Sopraggiunge Bacco con il suo corteggio') presenta la fanciulla in lacrime sulla spiaggia mentre la nave di Teseo è ormai lontana (31 [183-184]):

In Catullo tutto mira a portare Arianna nella situazione dell'abbandono, penosa e senza via di uscita [...] Per questo motivo egli ha rinunciato alla fanciulla addormentata, a tutta la regia divina ben attestata nella tradizione, che poteva distrarre l'interesse dalla disperazione dell'abbandono, e ha rinunciato a Teseo come personaggio principale; come ha posto la nave in lontananza, allo stesso modo ha lasciato indefinito il comportamento dell'uomo e i motivi che lo hanno determinato; di fatto questi due elementi non ci sono, vivono soltanto nell'animo della donna sconvolta.

Si riconducono alla struttura lirica di questo epos: il rapporto quantitativo tra racconto principale e inserto (il fatto che il secondo addirittura superi per estensione il primo rappresenta *il piacere* del poeta nel trattare *liberamente*, alla maniera moderna *ma fino alle estreme conseguenze*, le proporzioni delle parti tra loro); e tra le descrizioni dei due quadri (cioè 'Arianna' e 'Bacco': la prima immagine, ricca di pathos, occupa molto più spazio, nell'ecfrasi, della seconda); la riduzione di Teseo – personaggio e azione – a contenuto psichico della *relictæ* (in questa particolare «subordinazione di elementi oggettivi a quelli soggettivi», 40 [191], si vede una versione propositiva della rinuncia romana alla mimesi, ossia l'aprirsi di nuove possibilità poetiche)¹⁵⁴; la scelta paradossale del mito di Arianna come tema della decorazione in rapporto al contesto in cui l'oggetto decorato si colloca (36 [188]):

nella parte del carme dedicata ad Arianna Catullo ha alterato in un modo tanto strano il rapporto fra le due immagini che si corrispondono [*i.e.* quella di Arianna abbandonata e quella di Bacco con il suo tiaso]. Si tratta di qualcosa di più di un vuoto manierismo. Si tratta,

¹⁵⁴ Klingner pone l'accento in particolare sul motivo dell'appello all'assente e sulla sua fortuna nella poesia latina successiva, a partire dall'*Ecloga 2*: per l'importanza di questa sezione, che tiene conto anche di Heinze (1919) 2010, 49, cf. Fernandelli 2012, 213-216.

senza considerare il piacere di trasformare liberamente in qualcosa di completamente diverso temi appena accennati dalla tradizione, di una visione artistica secondo la quale – in un carme di ampio respiro come questo, che esalta ed elogia, nella raffigurazione mitica delle nozze tra una divinità ed un uomo, la massima felicità d'amore – viene dato alla solitudine dell'amore abbandonato, inteso come controsoggetto, un peso pari a quello del tema principale. Non necessita di ulteriori spiegazioni il fatto che questa visione artistica non può essere separata qui dal mondo interiore di Catullo.

Cioè quel mondo interiore che trovava espressione immediata nella sua poesia nugatoria: «pur con tutte le differenze esteriori, si dovrebbe riconoscere *il vero Catullo* anche qui, proprio come nei carmi brevi» (41 [192])¹⁵⁵.

Con ciò si raggiunge l'idea portante del saggio, che è sviluppata nel capitolo IV, intitolato «Unità». L'unità del carme 64 può essere colta e apprezzata nel suo carattere originale e fecondo di sviluppi letterari solo allorché il nesso che lega la forma interna e la struttura poetica si delinea davanti allo sguardo dell'interprete.

Klingner vede la struttura poetica come un saldo *totum* formato dalla connessione di temi contrastanti, i quali esteriormente – e cioè sulla base del loro contenuto oggettivo – non hanno a che vedere l'uno con l'altro¹⁵⁶. Il contrasto principale si stabilisce tra racconto primario e inserto, dove si inverte due volte – come già aveva notato Friedländer¹⁵⁷ – la situazione di partenza, cioè le nozze tra il mortale e la dea (poiché Arianna è stata abbandonata da Teseo; e una donna, Arianna, si unirà a un dio, Bacco). Ma poiché solo al dolore dell'abbandono, e non alla letizia dell'incontro con il dio, è dato sviluppo nell'inserto, la beatitudine amorosa di Peleo e la sofferenza di Arianna abbandonata sono i sentimenti, tra loro contrastanti, che dominano il racconto e riflettono in esso i contenuti essenziali della vita e dell'anima di Catullo, così come essi si danno in genere nella sua poesia personale, e in forma esemplare nel carme 68. Questa

¹⁵⁵ Corsivo mio.

¹⁵⁶ Con buone ragioni Conte 1966, 497s. riporta alla lezione di Wölfflin (ma anche il nome di Hetzer potrebbe essere chiamato in causa: cf. *supra*, n. 2 e XXVs.) l'interesse di Klingner per la funzione dei contrasti nella composizione dell'opera d'arte. Wölfflin era stato importante anche per Heinze: cf. Perutelli 1973, 296, n. 16.

¹⁵⁷ Friedländer 1912, 15. Cf. anche Perrotta (1923) 1978, 49.

verità viene alla luce solo dopo che le transizioni tra le parti – inaspettate o sorprendenti – sono state studiate in rapporto all'insieme; e dopo che l'insieme è stato compreso come organismo grazie alle relazioni tra i particolari che l'analisi rigorosa – specialmente il riconoscimento del nuovo sullo sfondo della tradizione – ha portato alla luce. Il passo che segue è forse il più importante di tutto il saggio (59 [207-208]):

Nella sezione dedicata ad Arianna viene sviluppata soltanto l'urgenza dell'amore abbandonato, disperato, mentre alla gioia, relegata al margine della rappresentazione, si fa cenno brevemente solo alla fine. Pertanto la parte dedicata ad Arianna è divenuta quasi del tutto un termine di contrasto per la letizia amorosa che caratterizza la parte relativa a Peleo. Se si considera che in Catullo proprio tale letizia è stata aggiunta all'antico tema di Peleo, se si considera, inoltre, come in genere il desiderio e il tormento d'amore pervadano e dominino la tematica dei suoi carmi, si riconosceranno allora nelle due parti del poema tra loro connesse i due inscindibili aspetti del tema che più di ogni altro gli stava a cuore. Alla fine, quindi, è senz'altro possibile conciliare con l'intima vita del poeta quel tutto poetico percorso dal contrasto, intendendolo come una rappresentazione eroicizzante [*scil.* della sua esperienza vissuta].

È evidente che le due parti principali del carme si completano tra loro nel senso che abbiamo appena indicato. Il fatto che esse siano state anche *concepite* secondo questa intenzione può essere messo in dubbio soltanto da chi per principio rifiuta di considerare nella compagine di un'opera d'arte, oltre al contesto pragmatico formato da oggetti e azioni e alla cosiddetta 'atmosfera', anche i rapporti analogici che possono collegare una parte all'altra all'interno dell'opera: cioè direttamente le relazioni artistiche essenziali¹⁵⁸.

Il complesso rapporto tra racconto e inserto, sperimentato nel carme personale e poi portato alla sua situazione-limite nel poemetto mitologico, apre

¹⁵⁸ La valorizzazione dei nessi analogici, che legano a distanza certi particolari illuminandone la pregnanza e la funzione verso l'insieme, era già stata messa a punto da Klingner nei suoi lavori virgiliani (cf. in part. [1942] 1965, 1952; Wlosok 1973, 132 sottolinea come dai suoi studi abbia preso avvio «il tipo di analisi su Virgilio [*i.e.* la cosiddetta critica simbolica di Pöschl e degli 'harvardiani'] che è tuttora vitale nella fase presente della critica e che sembra diventato ordinario»): cf. anche *supra*, XXXI.

poi la strada a sviluppi che matureranno nella poesia della prima età augustea. Nell'epillio' con cui si concludono le *Georgiche* di Virgilio, il passaggio narrativo dalla storia di Aristeo (cornice) a quella di Orfeo (centro) è debolmente motivato, mentre come vita e morte le due parti si saldano in una compatta unità che fa prevalere il significato sul fatto¹⁵⁹. Il lettore di questi poemi (63 [211])

deve svincolarsi dal contenuto concreto e distanziarsene tanto da poter osservare e apprezzare l'armonia che internamente si genera dal reciproco riflettersi delle immagini e dai contrasti. In questo modo egli non si sente rinvio a un vuoto gioco di forme. La struttura formale in quanto totalità fa emergere davanti allo sguardo un oggetto di ordine superiore («einen Gegenstand höherer Ordnung»).

Nel testo catulliano, osserva Klingner, riprendendo il filo di un pensiero precedentemente introdotto, la relativa lassità del contesto pragmatico dell'azione e la non rispondenza di oggetti e rapporti al bisogno dei sensi qualifica il modo romano di raccontare il mito in contrasto con il modo greco, così come romana è la profondità simbolica di contenuti narrativi non abbastanza ricchi di dinamismo e di consistenza reale: lo si osserverà anche nell'*Eneide*¹⁶⁰.

Comprendiamo così definitivamente a che cosa Klingner alludesse quando, nella sua introduzione, collegava l'intendimento corretto del carme 64 con «il lavoro interpretativo complessivamente rivolto ai poeti latini». La forma interna del carme 64, cioè la matrice spirituale della sua particolare struttura poetica, sempre fraintesa, è un composto di essenza umana individuale e essenza culturale romana. In questo epos nuovo, più lirico degli epilli ellenistici al cui tipo si riporta (perché intriso di vita personale) e più epico (perché di più ampio orizzonte ideologico), Klingner ha colto il nesso di forma e significato assumendo la prospettiva del poeta, proponendosi i suoi problemi, comprendendone le soluzioni e le invenzioni nel quadro di una visione organica del lavoro artistico.

Il V e ultimo capitolo del saggio, intitolato «Ποικιλία», è il più citato, nonostante la sua brevità e il suo carattere di epilogo. Nella parte centrale e finale esso fa riferimento a una riflessione di Pfeiffer sull'uso della ποικιλία in Callimaco

¹⁵⁹ Su questa conclusione esprime le sue riserve La Penna 1965, 340-346, in part. 344-346, nell'ambito di una recensione (a *Virgils Georgica*, del 1963) molto utile per l'intelligenza del metodo di lavoro di Klingner.

¹⁶⁰ Cf. *supra*, n. 158.

e su questo sfondo tratteggia l'uso catulliano di questa tecnica nel *Peleus-Epos*. Di notevole interesse è però anche l'inizio (65 [213])¹⁶¹:

Nel corso delle riflessioni fin qui svolte il nostro proposito principale è stato quello di mostrare e caratterizzare l'unità interna del poema di Peleo, in effetti difficile da cogliere, e sempre di nuovo negata o revocata in dubbio. Una volta raggiunto questo scopo possiamo dedicarci interamente, e con tanto più chiara coscienza, a godere della molteplicità, della varietà e del cambiamento che determinano la prima impressione del carme sul lettore, rendendogli così difficile il riconoscimento della sua unità.

Se si abbandona al flusso del carme, senza rivolgere il pensiero all'indietro e in avanti, il lettore vive un'esperienza simile a un viaggio attraverso un arcipelago, in cui di là da ogni promontorio si svelano, inaspettati, nuovi passaggi e nuovi spazi. Partendo dal prodigio dell'Argo e del suo viaggio si passa all'amore di Peleo e all'elogio della sua felicità [...].

Queste poche frasi del capitolo finale rivelano al meglio, mi sembra, la congenialità della tecnica di lettura di Klingner con la filosofia di Dilthey, in particolare con la sua gnoseologia. Apprendiamo la vita, secondo Dilthey, primariamente sotto l'aspetto della sua temporalità, donde l'espressione 'corso della vita' (*Lebensverlauf*)¹⁶²:

Il presente è la pienezza reale di un momento nel tempo, è l'*Erlebnis* in antitesi al ricordo o alle rappresentazioni del futuro che sorgono nel desiderio, nell'attesa, nella speranza, nel timore, nel volere. Questa pienezza reale, che costituisce il presente, sussiste sempre, mentre di continuo muta ciò che forma il contenuto dell'*Erleben* [...] *La navicella della nostra vita è quasi trascinata da una continua corrente che la spinge*, e il presente è sempre e ovunque là dove noi siamo su queste onde [...] *Ma noi incessantemente avanziamo su questa corrente, e nello stesso momento in cui il futuro diventa presente, questo si sprofonda già anche nel passato.*

La temporalità, dunque, proprio in quanto modo di apprendere il corso della vita (o la vita come corso), implica il nesso indissolubile del presente con il

¹⁶¹ Cf. *infra*, n. 176.

¹⁶² Dilthey (1914-1936) 1954, 295s.

passato e con il futuro¹⁶³. Ma il presente non è mai allo stato puro, poiché «ciò che noi viviamo immediatamente come presente racchiude sempre in sé il ricordo di ciò che era appunto presente»¹⁶⁴. Il tempo è cioè *connessione dinamica e strutturale* (del presente con il passato e con il futuro), aspetto della connessione presente ovunque nel mondo spirituale, che si dà già nella dimensione dell'*Erlebnis*: «Ciò che costituisce [...] nel fluire del tempo un'unità nella presenza, in quanto possiede un significato unitario, è la minima unità che noi possiamo designare come *Erlebnis*». Ma chiamiamo poi *Erlebnis* anche «ogni più ampia unità delle parti della vita [cioè della successione degli *Erlebnisse*] legate da un significato comune per il suo corso»¹⁶⁵.

Quando poi vogliamo sottoporre a osservazione la nostra esperienza del tempo scopriamo¹⁶⁶

la legge della vita per cui ogni suo momento osservato, anche quando viene a rafforzarsi la coscienza del fluire, è il momento ricordato e non più il fluire [...] La presenza del passato sostituisce l'immediato *Erleben*. Quando vogliamo osservare il tempo, l'osservazione [...] lo fissa mediante l'attenzione: essa trasforma ciò che fluisce in forma stabile e solidifica il divenire. *Ciò che noi viviamo immediatamente sono mutamenti di ciò che appunto era*, e il fatto che si hanno mutamenti di ciò che era; *ma noi non viviamo immediatamente lo stesso fluire*.

Klingner sempre si sottrae all'esplicitazione di un metodo; egli ritiene d'altra parte che caratteristica del sapere moderno è il suo progredire nella

¹⁶³ Cf. anche Dilthey (1914-1936) 1954, 337: «Così il presente è ricco di passato e reca in sé il futuro: questo è il senso del termine "sviluppo" nelle scienze dello spirito».

¹⁶⁴ Dilthey (1914-1936) 1954, 297; il testo citato prosegue poi così: «il procedere del passato come forza nel presente, il suo significato per questo, partecipa a ciò che viene ricordato un carattere di presenza con cui esso viene inserito nel presente stesso». Forza e significato rappresentano *in nuce* il carattere di trascendenza del ricordo rispetto al momento dell'*Erlebnis*, cioè quella tendenza all'oltrepassamento dell'immediatezza nella mediazione, dell'esperire nell'esprimere che rende possibile il passaggio all'intendere (cioè a quel ritrovarsi dello spirito in gradi sempre superiori di connessione - sistemi culturali, epoche storiche - di cui il 'ritrovamento dell'io nel tu' è il primo).

¹⁶⁵ Dilthey (1914-1936) 1954, 297.

¹⁶⁶ Dilthey (1914-1936) 1954, 298 (corsivi miei).

autocoscienza¹⁶⁷; dalla sua prassi, infine, inferiamo che egli ha ereditato la fiducia romantica nella possibilità di ‘continuare’ l’opera d’arte nel lavoro critico, un compito, questo, che si presenta all’interprete in grado di ripercorrere l’operazione creativa, in virtù del proprio acume, della propria dottrina e della propria consonanza spirituale con l’autore studiato¹⁶⁸. Questa consonanza facilita ciò che Dilthey chiama, pensando a Schleiermacher, ‘trasferimento interiore’¹⁶⁹. Un tale ‘trasferimento’ – questo consentire, rivivere, riprodurre – si era reso necessario a un’ermeneutica che poneva come obiettivo ultimo della sua indagine non più la retta interpretazione dello scritto ma la comprensione compiuta dell’individualità dell’autore. Questa subordinazione della filologia all’ermeneutica, cioè alla filosofia, comportava evidentemente profonde implicazioni umanistiche. L’opera intesa come espressione di una *Weltanschauung* promanante da un *Erlebnis* è ripensata in modo umanistico quando appare come l’estrinsecazione di una forma interna in cui vita e coscienza sono legate in una connessione che illustra, nella sua singolarità o novità, e solo grazie ad essa, la ricchezza spirituale umana.

Nel pensiero di Dilthey vi è una progressione che porta dall’apprendimento del corso della vita nel flusso aperto dell’*Erleben*, ovvero nel presente dell’*Erlebnis*, alla sua interpretazione e comprensione nel ricordo, dove il corso della vita può riconfigurarsi come connessione significativa degli *Erlebnisse*, cioè come sviluppo orientato verso un fine (questo è quanto accade esemplarmente nell’autobiografia)¹⁷⁰. Ai due estremi opposti dell’apprendere ci sono dunque l’esperienza del presente, che è esperienza del cambiamento, e il sorgere del significato nel ricordo. Tre aspetti di quanto qui osservato potevano allora assumere un particolare interesse nella prospettiva di Klingner: 1) nell’*Erleben* oggetto e soggetto non sono distinti, cosicché l’esperienza dell’oggetto (e.g. la lettura di un testo) è sempre anche una esperienza di sé, preparatoria all’osservazione di sé (cioè alla conoscenza di se stessi come lettori); 2) il presente di cui si fa immediata esperienza è pensato come *struttura* (l’*Erlebnis* è connessione strutturale, come si è visto): è l’unità strutturale minima che si autotrascende attraverso il ricordo¹⁷¹, primo rinvio dallo stato di coscienza immediato a una

¹⁶⁷ Cf. *supra*, XXVs.

¹⁶⁸ Cf. *supra*, X, XIII, XXIV.

¹⁶⁹ Dilthey (1914-1936) 1954, 322-326.

¹⁷⁰ Cf. Dilthey (1914-1936) 1954, 304ss., Rossi (1956) 1971, 78-80.

¹⁷¹ Cf. Rossi (1956) 1971, 65-68.

dimensione di ordine superiore, quella del *significato*; 3) il significato che sorge dalla connessione significativa degli *Erlebnisse* si completa quando, davanti alla coscienza di chi interpreta, si manifesta compiutamente *il rapporto delle parti al tutto*: «Nel tempo la vita esiste nel rapporto delle parti con un tutto, che è detto la loro connessione. In egual modo è dato ciò che è rivissuto nell'intendere. La vita e ciò che è rivissuto hanno un particolare rapporto delle parti con il tutto: esso è il rapporto di significato delle parti per il tutto. Ciò appare nella maniera più chiara nella memoria [...] il significato non designa altro che l'appartenenza a una totalità»¹⁷²; e infine: «Se si designa come senso di una totalità della vita la connessione risultante dal significato delle parti, allora l'opera poetica esprime, mediante la libera creazione della connessione significativa, il senso della vita: ciò che accade diviene simbolo della vita»¹⁷³.

In genere – lo si è detto più volte – le letture di Klingner colgono la struttura di una poesia dopo averne distinto e seguito sensibilmente il corso di pensiero¹⁷⁴: l'*Aufbau* è colto cioè come forma interna, identica al significato profondo del testo, solo dopo che il suo 'corso' si è rivelato all'interpretazione come una connessione significativa di parti. Ma il carme 64, con la sua mutevolezza e la sua complessità, sottoponendo a *tour de force* altrettanto l'*Erleben* (del lettore) quanto l'intendere (dell'interprete), fa sì che lo sfondo di pensiero dell'operazione critica appaia con la massima chiarezza. Klingner passa dall'*Erleben* (cioè dal percepire lo sviluppo come mutamento) all'*intendere* (la struttura significativa della poesia, l'unità che appare 'su un piano superiore')¹⁷⁵ rivivendo il processo creativo che ha prodotto l'opera, l'*espressione*; e dall'intendere, che consegue il suo risultato nel capitolo IV («Unità»), ritorna nel V («Ποικιλία») all'*Erleben*¹⁷⁶, riassumendo

¹⁷² Dilthey (1914-1936) 1954, 334; cf. anche *supra*, XXXIVs.

¹⁷³ Dilthey (1914-1936) 1954, 348.

¹⁷⁴ Cf. *supra*, in part. XIII.

¹⁷⁵ Cf. *supra*, LXVII.

¹⁷⁶ Questo ritorno all'immediatezza della lettura appare come una interpretazione sottile e originale di un fondamento della gnoseologia diltheyana, limpidamente rappresentato da Rossi (1956) 1971, 75: «Da un lato Dilthey afferma che l'*Erleben*, in quanto immediata presenza, si rivela fornito di una certezza essa pure immediata, manifestandosi quindi nell'espressione: e il rapporto tra *Erleben* e espressione risulta quindi un rapporto necessario. Dall'altro l'intendere, che nell'*Erleben* ha il suo punto di partenza, mira nel suo processo a riferirsi di nuovo ad esso: tutte le scienze dello spirito sono caratterizzate da un "riferimento retrospettivo" all'*Erleben*, poiché la vita propria

il ruolo del lettore e ripresentando la lettura del carme 64 come un'esperienza che, ora inquadrata criticamente, rimanda a una specie di assoluto dell'immediatezza («Se si abbandona al flusso del carme, senza rivolgere il pensiero all'indietro e in avanti, il lettore vive un'esperienza simile a un viaggio [...]»), possibile appunto nella dimensione estetica.

La totalità formata da parti che l'intendere aveva conquistato sinotticamente nel IV capitolo viene ricostruita dinamicamente nel V in modo tale che la *ποικιλία* 'alla Callimaco', intesa come visione generale della poesia o come tecnica produttiva di una maniera, sia ricondotta, attraverso il rivivere («la forma più alta in cui la totalità della vita psichica agisce nell'intendere»)¹⁷⁷, alla viva creazione individuale, in cui si esplica un tipo di personalità (68 [216])¹⁷⁸:

Qui, poi, è forse manifesto il modo in cui la *ποικιλία* di Catullo si distingue da quella dei suoi modelli ellenistici [...] Per quanto riguarda Catullo [...] la libertà che si esprime nella varietà e nel cambiamento è [...] quella di un'anima che si compiace di un movimento senza fine, che si gode sempre di nuovo l'esperienza della trasformazione, della transizione, del trasgredire la regola in ogni circostanza.

IV. La critica catulliana prima e dopo Klingner

La storia critica novecentesca e recentissima del carme 64 si è sviluppata lungo due linee principali. La prima di esse rappresenta la cosiddetta interpretazione unitarista. Essa è cresciuta sul fondamento delle indagini sull'originalità

come la vita altrui è appresa in rapporto a tale piano immediato. Pertanto le scienze dello spirito trovano la loro garanzia di certezza partendo dall'*Erleben* e implicano sempre un "riferimento retrospettivo" a questo: ma, mentre la certezza dell'*Erleben* è immediata, la certezza delle scienze dello spirito, in quanto si fonda non sul mero *Erleben* ma sul nesso di *Erleben*, espressione e intendere, è invece *mediata*. La certezza delle scienze dello spirito è una certezza che implica un processo di ricerca, e ha come presupposto l'intendere, nel quale l'*Erleben* viene elevato a coscienza distinta». È questo ultimo punto che Klingner sembra dunque aver valorizzato nel suo 'ritorno alla lettura diretta', dove indubbiamente egli illumina un effetto specifico del modo di narrare di Catullo: cf. Fernandelli 2015, 137-144.

¹⁷⁷ Dilthey (1914-1936) 1954, 323.

¹⁷⁸ Cf. *supra*, XI, n. 32, XXVII, XLI-XLIII, LVIII.

del poemetto condotte da Wilamowitz nel 1924 e da Perrotta nel 1931, con il concorso di quel tipo di analisi che oggi definiamo 'biografica' perché incline a leggere il racconto come allegoria mitologica dell'esperienza di vita di Catullo. Perrotta dimostrò in modo definitivo che il piccolo epos catulliano non risultava dalla traduzione e dalla cucitura di due originali ellenistici (un poema sulle nozze e uno su Arianna abbandonata), come aveva sostenuto Pasquali e come egli stesso aveva creduto in un primo tempo¹⁷⁹, ma era una composizione originale che seguiva un piano proprio, con uno stile proprio, e che si rivolgeva bensì a un modello epico principale – le *Argonautiche* di Apollonio – ma in modo libero, critico, e comunque lungo tutto l'arco del proprio sviluppo. Nello studio monografico di Klingner, che si considera come l'espressione paradigmatica della lettura 'unitarista' del carme, il risultato acquisito con i mezzi della filologia fece da premessa a una comprensione più profonda della sua struttura, del suo posto nella tradizione letteraria, dei suoi caratteri romani e anche della sua influenza presso gli autori della generazione successiva. Curiosamente l'«unitarismo» ha fatto l'esperienza di una specie di giustizia poetica che sembra promanare dal cuore stesso del carme, cioè dal motivo della 'smemoratezza'¹⁸⁰. Perrotta quasi dimentica Wilamowitz, Klingner quasi ignora Perrotta, lo stesso libro di Klingner riceve una sola recensione e poi resta presente, nella critica successiva al 1956, solo attraverso il titolo emblematico di un suo capitolo, «Einheit», e attraverso

¹⁷⁹ Cf. Pasquali 1920, Perrotta (1923) 1978, 49-50. In uno studio che esemplificava al meglio la filologia 'universale' apprezzata da Wilamowitz (cf. *supra*, XXXIXss.), Pasquali aveva rielaborato e precisato le tesi di Riese 1866 (il carme 64 è traduzione di un perduto poema di Callimaco) e soprattutto di Reitzenstein 1900, 101-104 (il carme 64 è una traduzione o una parafrasi di una poesia di corte ellenistica composta in occasione di nozze principesche), poi seguito da Kroll nel suo commento (1923) 1968, 142s. e così pure da Heinze (1903) 1996, 174, n. 35. Al ripensamento di Perrotta avevano aperto la strada Wilamowitz (1924) 2012, 515-519 e Lenchantin de Gubernatis (1928) 1933, 139-141. Ma va segnalato che già E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Wiesbaden 1876, 105, n. 2, basandosi in parte su un intervento di Otto Jahn, aveva dubitato della derivazione del carme 64 da un originale ellenistico, sospettando che per la concezione sentimentale di Arianna il poeta romano fosse debitore al Teseo di Euripide. Efficaci argomenti contro la tesi della traduzione avanzava anche Murley 1937, a consolidamento dell'interpretazione di Perrotta. Klingner fa riferimento alla questione alle p. 18ss. [172ss.] e 55, n. 97 [204, n. 1].

¹⁸⁰ *Theseus immemor*: cf. il saggio di Klingner alle p. 49ss. [199ss.]

il contenuto del successivo, «Ποικιλία»¹⁸¹. Klingner è menzionato solo due volte nel successivo studio 'unitarista' di notevole importanza, contenuto nel libro di Perutelli sull'epillio latino. Questi attribuisce al rapporto di contrasto tra il racconto primario e l'inserito, che definisce di 'inversione speculare', una matrice e un significato in parte diversi da quelli che vi aveva riconosciuto Klingner. Egli vede nella struttura del carme 64 lo sviluppo di una tecnica compositiva introdotta nell'epos dall'*Europa* di Mosco (dove nel racconto principale si inverte la situazione rappresentata nell'inserito) e collega questa complessa concezione dell'unità con l'assetto lirico-soggettivo dell'epos catulliano, di cui è espressione vistosa il commento moralistico svolto nella 'cornice' del poema (v. 397-408: condanna del presente corrotto). Il «commento separato», che idealizza l'età eroica ed esecra l'attualità senza dèi, produce un capovolgimento della norma epica romana, secondo la quale il movimento del racconto nel tempo è motivato dalla celebrazione del presente, ma non solo: nel carme 64 è capovolta anche la tendenza dell'epillio ellenistico a umanizzare gli eroi e a quotidianizzare il tema eroico, cosicché si ha «un apparente ritorno all'indietro alla cui base sta una visione originale, maturata nel seno della Roma tardo-repubblicana»¹⁸². Una visione critica, appunto di tono moralistico, che Catullo condivide con il suo contemporaneo Sallustio e che per l'importanza di ciò che sa perduto e rimpiange richiede la forma epica. Il merito maggiore dello studio di Perutelli risiede in quanto egli osserva, in una prospettiva storico-culturale, sulla liricizzazione e l'epicizzazione dello stile dell'epillio nel testo catulliano, e sull'inserimento di un secondo tema nell'alveo del racconto primario quale cifra dell'epillio romano, anche se in tutti e tre i casi la sua riflessione non chiama in causa il lavoro di Klingner. Meno convincente è il punto in cui la sua interpretazione più si divarica da quella di *Catullus Peleus-Epos*. L'«inversione speculare» del tema primario (la cornice) nel tema secondario (l'inserito, l'ecfrasi) è per Perutelli *una tecnica*, mutuata da Mosco (il che è indimostrabile) e posta al servizio, nel testo di Catullo, di una trasfigurazione e assolutizzazione dell'esperienza personale, quella dell'*amore tradito*. Egli accetta l'idea – introdotta

¹⁸¹ Poca circolazione ha avuto la pur interessante monografia dedicata al carme 64, nel 1957 (cioè un anno dopo la prima edizione di *Catullus Peleus-Epos*), da un allievo di Klingner, Charalampos Floratos. Analisi efficaci di parti o passi singoli del poema si leggono anche in Tränkle 1986 e 1997.

¹⁸² Cf. Perutelli 1979, 56s.

da alcuni studiosi americani e in particolare da Michael Putnam¹⁸³ – che i rimandi verbali ai carmi lirici attesterebbero l'immedesimazione di Catullo nella situazione di Arianna e la porta alle estreme conseguenze sostenendo che il materiale nugatorio riutilizzato nell'ecfrasi deve far sentire, nel lamento di Arianna, «l'eco delle effusioni liriche cui si abbandona il poeta di Lesbica». Inteso questo modo, però, il carme 64 ci appare come un'opera a chiave, accessibile, nel suo vero significato, solo alla cerchia degli intimi del poeta. Al confronto con l'interpretazione di Perutelli, partito a sua volta dalla constatazione di Friedländer (duplice è l'inversione che ha luogo nell'inserito)¹⁸⁴, risulta più chiaro, per contrasto, il carattere dell'allegorismo di Klingner: esso offre solo una base storica (l'esperienza personale testimoniata nei carmi brevi) per un procedimento graduale di astrazione e universalizzazione che fa apparire dapprima, nella ricchezza di vita delle forme a contrasto, un tipo psicologico, e poi, nella compiutezza e solidità della struttura trovata dal poeta, l'esprimersi di un'intuizione dell'esistenza con il suo radicamento in una particolare cultura.

Anche le incongruità che Perutelli riconosce nello sviluppo del racconto (ad es. la dissonanza tra l'idealizzazione degli eroi e la loro effettiva caratterizzazione nel testo), intese semplicemente come difetti della composizione («mancanza di un'intima solidarietà tra alcune parti del carme»), non sono considerate alla luce di quanto osservato da Klingner sul modo di narrare romano e sull'occasione che le forme dell'epos moderno offrivano a Catullo per convertire quel limite in una risorsa.

Perutelli, tuttavia, aveva così messo in luce un problema non effettivamente risolto da Klingner né da altri interpreti 'unitaristi' come Wilamowitz e Perrotta.

'Unitarismo' è denominazione adottata *ex post* da studiosi e studiose che attraverso questa etichetta hanno voluto prendere le distanze da Klingner¹⁸⁵, dal suo 'biografismo' e dal suo classicismo umanistico – cioè dal presupposto che critica implichi valutazione, che il valore vada in questo caso ricercato nel nesso tra poesia 'd'arte' e poesia personale (quella del preteso 'vero Catullo'), ma soprattutto nel significato spirituale che l'opera, una volta compresa nella sua unità profonda, aprirebbe alla conoscenza dei lettori contemporanei.

¹⁸³ Cf. Putnam 1961.

¹⁸⁴ Cf. *supra*, LXV.

¹⁸⁵ Cf. in part. Schmale 2004, 22-24. Per una valutazione aggiornata del contributo portato dalle due linee interpretative - quella unitarista e quella scettica - alla comprensione del carme, Fernandelli 2015, 137-213, spec. 203-213.

La presenza dell'irrisolto – cioè di contraddizioni, ambiguità, paradossi e, viceversa, di affermazioni troppo unilaterali – in questo epos così vigilato è il punto di partenza per quel filone interpretativo che vede nel carme 64 una costruzione ironica e nella sistematica messa in questione del valore evocato (le *virtutes heroum*, l'idealità dell'epoca teossonica, l'unità stessa dell'opera poetica) il suo senso autentico. Questo modo di leggere si è inaugurato con Leo Curran (*Catullus and the Heroic Age*, 1969), ha trovato il suo tono apologetico – e dunque il suo manifesto – in un articolo di John Bramble (*Structure and Ambiguity in Catullus LXIV*, 1970), il suo risultato più raffinato in un più ampio studio di Julia Gaisser (*Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, 1995) e si è dotato dei necessari sussidi narratologici nella monografia di Michaela Schmale (*Bilderreigen und Erzählabyrinth: Catullus Carmen 64*, 2004) e nel capitolo che James O'Hara (in *Inconsistency in Roman Epic*, 2007) dedica all'epos catulliano («Catullus 64: variants and the virtues of heroes»). Il meticoloso riconoscimento e la valorizzazione di ambiguità e ironie fa pensare a un'origine 'neocritica' di questo atteggiamento interpretativo. Per i New Critics il valore artistico dell'ironia consiste sostanzialmente in questo: le opere di poesia nelle quali l'autore si affida a un atteggiamento psicologico o a una visione delle cose unilaterali – come l'amore o l'ammirazione o l'idealismo – sono di limitato interesse poiché restano esposte allo scetticismo ironico del lettore; le opere di alto valore poetico, invece, sono invulnerabili all'ironia esterna proprio poiché esse già incorporano la consapevolezza 'ironica' di attitudini psicologiche o di prospettive opposte e complementari. In un primo momento, e cioè in un clima culturale non ancora postmoderno e senza il supporto della scienza narratologica, si dovette considerare ironica, e anzi addirittura sarcastica, l'idealizzazione degli eroi professata dall'*autore* in quei versi del «commento separato» (22ss., 397ss.) che secondo Perutelli recavano una schietta visione romana, tardo-repubblicana della storia. L'ironia di questi passi era confermata dai segnali che il poeta aveva disseminato nel suo poema per *disturbarne* il senso letterale, per rivelarlo come apparenza. Poi all'orizzonte dell'interpretazione si è delineata la poetica segretamente decostruzionista del carme 64, da intendersi come «a work of competing perspectives whose authority is repeatedly called into question» (Gaisser). Una di queste prospettive è quella del narratore che, a causa della sua visione unilaterale del mondo eroico, compulsivamente idealistica, si profila come 'narratore inattendibile'. Alla responsabilità di questo narratore, diverso dall'autore, va allora ascritto *tutto* ciò che nel carme non torna, a

partire dalle sue incongruità di contenuto, come la contraddizione che riguarda il motivo della prima nave (i viaggi per mare di Teseo, da Atene a Creta e viceversa, sono per forza precedenti rispetto al varo dell'Argo)¹⁸⁶:

I am attracted to the notion that the chronological inconsistency of the first-boat problem helps open up a separation or gap between the poet - the creator of the work or the implied author or "hidden author" of the poem - and the unnamed speaker of the poem. The learned poet crafts allusions to variant versions; the romantic speaker of the poem yearns for the heroic age, and remains, to the very end of the poem, blissfully unaware of the problems with his notion of the heroic age.

L'idealizzazione del passato è una tentazione della mente umana che, posta di fronte alla complessità e ai problemi del presente, può reagire in modo sentimentale, evasivo, acritico, come accade appunto al narratore del carme 64. La verità – ecco la conclusione cui pervengono questi studi – è che le cose stanno male ora come allora¹⁸⁷: questo il significato del poema, alla luce del quale il titolo di *Epos su Peleo* può essergli attribuito solo con spirito ironico.

La lettura 'unitarista' e quella analitica e scettica del carme 64 sono entrate in dialogo tra loro in una sola occasione, con il tentativo di confutare l'interpretazione di Bramble operato da Richard Jenkyns in un suo noto intervento del 1982. Per un po' di tempo nelle università inglesi e americane leggere criticamente il carme 64 significò schierarsi con l'uno o l'altro di questi due studiosi.

In ogni caso il lavoro di Klingner non è mai stato preso in considerazione nell'ambito di questo dibattito; si può senz'altro affermare che, nella critica degli ultimi cinquant'anni, il nome di Klingner compare solo per identificare il vecchio modo ingenuo, diligente e deferente di leggere il testo di Catullo.

In effetti quando *Catullus Peleus-Epos* fu pubblicato in seconda edizione, nel 1964, migliorato, aggiornato e inserito in un ampio volume miscelaneo che poteva aspirare a una larga circolazione internazionale, esso apparteneva ormai a un'epoca passata. Negli anni '60 muore l'Autore, inteso in senso umanistico

¹⁸⁶ La citazione che segue è tratta da O'Hara 2007, 43.

¹⁸⁷ «It was never any better» (Curran 1969, 192); «Like the body of the poem, it [*i.e.* the epilogue] seems to imply that the heroic age was not so very different from contemporary times» (Bramble 1970, 41); «The world is an evil place these days, to be sure, but was it ever any better?» (Gaisser 1995, 613).

come soggetto creatore dell'Opera e come interlocutore, attraverso di essa, di un dialogo con il suo simile, con il lettore; è posta in questione la cultura dell'opera come nozione 'intenzionalistica' (implicante articolazioni dell'idea di autore come creazione, studio, selezione, imitazione, allusione) da sostituirsi con l'idea di intertestualità, pertinente a quella di 'funzionamento del testo' (l'autore stesso, in questo quadro oggettivistico, potrà essere recuperato solo come 'funzione'). Del '66 è *Against Interpretation*, il fortunato saggio di Susan Sontag che pone in questione la possibilità stessa di trovare, attraverso lo scavo interpretativo, il vero significato dell'opera d'arte. L'uscita e l'immediata notorietà, in ambito anglosassone, di questo saggio precorrono di un anno l'atto di nascita a Costanza della *Rezeptionsästhetik*, una teoria radicata nella tradizione dell'ermeneutica filosofica tedesca, che però si lascia Dilthey alle spalle e si pone sulla linea segnata da Gadamer, salvo non accoglierne proprio la visione della tradizione e del 'classico'.

Negli anni '50, quando uscì la prima edizione di *Catullus Peleus-Epos*, il testo di Catullo non godeva di particolare interesse e forse per questo non vi furono significative reazioni alla pubblicazione del libro; ma nel 1964 lo stile di ricerca e la problematica culturale che gli faceva da sfondo semplicemente rappresentavano il mondo di ieri, e ciò perfino in Germania, dove lo studio di Klingner non promosse alcuna discussione. Qualcosa di simile, in verità, accadde anche con la sua grande monografia su Virgilio, che uscì tre anni più tardi: un venerato monumento degli studi latini tedeschi, che pochi hanno letto e che nessuno più cita.

Per quale motivo, allora, riproporre in traduzione italiana questo libro invecchiato così presto?

Le ragioni sono più d'una. Oggi si dà per scontata l'importanza decisiva del carme 64 nello svolgimento della poesia latina, ma fu Klingner – che ai tempi in cui lavorava alla sua monografia catulliana poteva beneficiare del dialogo diretto con un ellenista del calibro di Pfeiffer – il primo a capire in che modo questo poema ha realizzato l'adattamento romano e la trasformazione in qualcosa di nuovo delle forme narrative ellenistiche, rendendone possibili gli sviluppi nell'elegia e nell'epos latini. Egli è stato il primo a capirlo ed è rimasto l'unico, mi pare, a darne una spiegazione convincente.

Ciò è stato possibile perché l'ampiezza del suo orizzonte scientifico, costituitosi fin dall'inizio come il campo in cui contemplare – dal presente o da epoche precedenti – lo sviluppo completo della civiltà antica, ha favorito il formarsi in lui di una raffinata coscienza del mutamento culturale, una speciale sensibilità per gli snodi e i momenti fondativi della tradizione; e perché la sua educazione

letteraria gli ha reso accessibile come a nessun altro la qualità soggettiva e sentimentale della poesia latina in particolare nelle sue espressioni narrative. Gli era altrettanto chiaro, perciò, quale fosse il posto del carme 64 nello svolgimento dell'epos antico e nella storia spirituale, cui esso apparteneva al pari della poesia nugatoria come opera del 'vero Catullo'.

Nessuna analisi del poemetto è altrettanto puntuale e metodica nel ricercare il nesso che lega il particolare al tutto, e ciò perché, come negli studi oraziani e virgiliani, eccezionale è la capacità di Klingner di porsi i problemi della composizione: essi gli si manifestano innanzitutto nei punti di transizione tra le parti, che in nessun altro racconto antico si rapportano tra loro in modo così sfuggente (nella connessione diretta) e così complesso (nel dare forma all'insieme) come nell'*Epos su Peleo*. Le sue letture chirurgiche di certe parti del testo – in particolare quella del prologo, dei versi che preparano l'ecfrasi, del monologo di Arianna – restano insuperate e ci appaiono ancora come lezioni di metodo, in particolare là dove l'analisi fa apparire l'elemento nuovo, personale, produttivo di sviluppi, sullo sfondo della tradizione cui lo stile stesso ci riconduce complessivamente o partitamente.

Ma c'è anche un'altra ragione, tutt'altro che secondaria, per rileggere oggi l'opera di Klingner. Si tratta in effetti della ragione stessa che motiva l'esistenza di questa collana. Se, come scriveva Franco Serpa, il *Virgil* è stato l'ultimo studio umanistico su Virgilio, lo stesso può dirsi, in relazione a Catullo, di *Catullus Peleus-Epos*. Questo lavoro del '56 ha però rispetto al maggiore una impostazione più dotta, che richiama le origini del percorso scientifico di Klingner, quello studio wilamowitziano su Boezio in cui egli si affrancò da Wilamowitz. Nella piccola, difficile monografia sul carme 64 dottrina filologica e analisi dei contenuti umani si ritrovano in un rapporto di funzionalità reciproca che lo stile espositivo di Klingner, sempre alieno dallo scientismo come dalle eleganze, porta a una finale fusione. Studiare questo saggio significa anche comprenderlo storicamente, ovvero riportare in vita le domande cui l'interprete ha inteso rispondere, e attraverso di esse la cultura che le ha poste. È nel quadro di tale cultura che si illumina con la massima chiarezza, come si è visto, la problematica moderna degli studi classici, insieme fondata nella coscienza di una separazione dall'antico e presenti nell'educazione degli Europei come modello di qualunque rappresentazione della continuità culturale. Poiché oggi solo in Italia si sono conservati, insieme con lo studio scientifico dell'antichità, curricula scolastici che prevedono obbligatoriamente lo studio del latino o del latino

e del greco, spetta in particolare alla cultura umanistica italiana, che ancora scommette sull'efficacia formativa degli studi classici, il compito di coltivare la coscienza storica e la responsabilità intellettuale di queste scelte.

Marco Fermandelli

Riferimenti bibliografici

Antoni 1973

C.Antoni, *Dallo storicismo alla sociologia*, Firenze 1973.

Arendt (1968) 1991

H.Arendt, *Tradition and the Modern Age*, in Ead., *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York 1968, trad. ital., *La tradizione e l'età moderna*, in *Tra passato e futuro*, Introduzione di A.Dal Lago, Milano 1991, 41-59.

Bandelli 1991

G.Bandelli, *Le letture mirate*, in G.Cavallo – P.Fedeli – A.Giardina (ed.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, 361-397.

Becker 1960

C.Becker, Postfazione a Reinhardt 1960, 431-442.

Becker (1960) 1989

C.Becker, Postfazione a Reinhardt (1960) 1989, 460-472.

Bernardini – Righi 1947

A.Bernardini – G.Righi, *Il concetto di filologia e di cultura classica nel pensiero moderno*, Bari 1947.

Bertolini 2012

M.Bertolini, *Linee per una morfologia della storia: gli orizzonti metodologici e disciplinari della ricerca storica da Heinrich Wölfflin a Ernst Cassirer*, «Itinera» IV (2012), 213-258.

Birsa 1977-1978

R.Birsa, *Wilhelm von Humboldt: tre saggi sull'antichità classica*, tesi di laurea Padova 1977-1978 (non pubblicata).

Boeckh (1877) 1987

A.Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, herausgegeben von E.Bratuschek, Leipzig 1877, von R.Klußmann, ibid. 1886², rist. parziale con il titolo *Encyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, Darmstadt 1966, trad. ital. *La filologia come scienza storica: enciclopedia e metodologia delle scienze filologiche*, a cura e con una introduzione di A.Garzya, Napoli 1987.

Bramble 1970

J.C.Bramble, *Structure and Ambiguity in Catullus LXIV*, «PCPhS» n.s. XVI (1970), 22-41.

Briggs – Calder 1990

W.W.Briggs – W.M.Calder III (ed.), *Classical Scholarship: A Biographical Encyclopedia*, New York 1990.

Büchner 1979

K.Büchner, *Klingner, Friedrich*, in *Neue Deutsche Biographie* XII, 1979, 96-98.
deutsche-biographie.de/pnd 1 18777394.html

Burck (1938) 1960

E.Burck, Prefazione a R.Heinze, *Vom Geist des Römertums*, Leipzig-Berlin 1938, Stuttgart 1960³, 1-8.

Bursian 1883

K.Bursian, *Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München-Leipzig 1883.

Caianiello 2005

S.Caianiello, *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, Napoli 2005.

Calder 1980

W.M.Calder III, *The Credo of a New Generation: Paul Friedländer to Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, «A&A» XXVI (1980), 90-102, poi in U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Selected Correspondence, 1869-1931*, a cura di W.M.Calder III, Napoli 1983, 127-139.

Calder 1983

W.M.Calder III, *Werner Jaeger and Richard Harder: An Erklärung*, «QS» XVII (1983), 99-121, poi in Id., *Studies in the Modern History of Classical Scholarship*, Napoli 1984, 59-81.

Calder 1989

W.M.Calder III, *The Members of Wilamowitz' Graeca*, «QS» XXIX (1989), 133-139, poi in Calder (1998) 2002, 103-107.

Calder (1990) 2002

W.M.Calder III, *Werner Jaeger, 30 July 1888 – 19 October 1961*, in Briggs – Calder 1990, 211-226, poi in Calder (1998) 2002, 129-143.

Calder (1990/1991) 2002

W.M.Calder III, *How Did Ulrich von Wilamowitz Moellendorff Read a Text?*, «CJ» LXXXVI (1990/1991), 344-352, poi in Calder (1998) 2002, 167-176.

Calder (1992) 2002

W.M.Calder III, *12 March 1921: The Berlin Appointment*, in Id. (ed.), *Werner Jaeger Reconsidered*, Atlanta 1992, 1-24, poi in Calder (1998) 2002, 205-227.

Calder (1998) 2002

W.M.Calder III, *Men in Their Books. Studies in the Modern History of Classical Scholarship*, Edited by J.P.Harris and S.Smith, Hildesheim-Zürich-New York 1998, 2002².

Canfora 1980

L.Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980.

Conte 1966

G.B.Conte, *Uno studioso tedesco di letteratura latina: Friedrich Klingner*, «Critica storica» V (1966), 481-503.

Curran 1969

L.Curran, *Catullus 64 and the Heroic Age*, «YCS» XXI (1969), 171-192.

Degani 1999

E.Degani, *Filologia e storia*, «Eikasmos» X (1999), 279-314, poi in Id., *Filologia e storia: scritti di Enzo Degani*, II, a cura di M.G.Albani et al., Hildesheim 2004.

Di Benedetto 1975

V.Di Benedetto, *Il libro di K. Reinhardt su Eschilo*, «ASNP» s. III, vol. 5 (1975), 1355-1372.

Dilthey (1914-1936) 1954

W.Dilthey, *Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, testo lasciato manoscritto e incompiuto, pubblicato in *Gesammelte Schriften*, VII, Leipzig-Berlin 1914-1936, 191-291, trad. ital. parziale in Id., *Critica della ragione storica*, a cura di P.Rossi, Torino 1954, 291-384.

Drexler 1942

H.Drexler, *Der dritte Humanismus: Ein kritischer Epilog*, Frankfurt a. M., 1942.

Fernandelli 2012

M.Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York 2012.

Fernandelli 2015

M.Fernandelli, *Chartae laboriosae. Autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*, Cesena 2015.

Flashar 1995

H.Flashar (ed.), *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: Neue Fragen und Impulse*, Unter Mitarbeit von S.Vogt, Stuttgart 1995.

Floratos 1957

C.S.Floratos, *Über das 64. Gedicht Catulls*, Athen 1957.

Fraenkel (1921) 1964

E.Fraenkel, *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, «Berliner Hochschul – Nachrichten», Mai 1921, 28-31, poi in Id., *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, *Zur römischen Literatur. Zu juristischen Texten. Verschiedenes*, Roma 1964, 555-562.

Fraenkel (1948) 1964

E.Fraenkel, *The Latin Studies of Hermann and Wilamowitz*, «JRS» XXXVIII (1948), 28-34, poi in Id., *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, *Zur römischen Literatur. Zu juristischen Texten. Verschiedenes*, Roma 1964, 563-576.

Friedländer 1912

P.Friedländer, *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912, rist. Hildesheim-New York 1969.

Fuchs 1947

H.Fuchs, *Rückschau und Ausblick im Arbeitsbereich der lateinischen Philologie*, «MH» IV (1947), 147-198.

Fuhrmann 1977

M.Fuhrmann, *Die «Querelle des Ancients et des Modernes», der Nationalismus und die Deutsche Klassik*, in R.R.Bolgar (ed.), *Classical Influences on Western Thought, A.D. 1650-1870*, Atti del Convegno, Cambridge, 17-31 marzo 1977, Cambridge 1977, 107-129.

Funaioli (1946) 2007

G.Funaioli, *Lineamenti di una storia della filologia attraverso i secoli*, Bologna 1946, rist. 2007, con una introduzione di F.Giordano.

Gadamer 1958

H.G.Gadamer, *Karl Reinhardt*, «Die neue Rundschau» LXIX (1958), 161-168.

Gaiser 1995

J.H.Gaiser, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, «AJPh» CXVI (1995), 579-616, poi in Ead. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*, Oxford 2007, 217-258.

Gigante 1989

M.Gigante, *Classico e mediazione: contributi alla storia della filologia antica*, Roma 1989.

Gilodi 2013

R.Gilodi, *Origini della critica letteraria: Herder, Moritz, Fr. Schlegel e Schleiermacher*, Udine 2013.

Goldsmith 1985

U.K.Goldsmith, *Wilamowitz and the «Georgekreis»: New Documents*, in W.M.Calder III – H.Flashar – Th.Lindken (ed.), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Atti del Simposio, Bad Homburg, 22-26 settembre 1981, Darmstadt 1985.

Haffter 1963

H.Haffter, *Geschichte der klassische Philologie*, in F.Wehrli (ed.), *Das Erbe der Antike*, Zürich-Stuttgart 1963, 13-30.

Heinze (1903) 1996

R.Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig 1903, Leipzig-Berlin 1915³, su cui è basata la trad. ital., *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996, con un saggio introduttivo di G.B.Conte, Bologna 1996.

Heinze 1907

R.Heinze, *Die gegenwärtigen Aufgaben der römischen Literaturgeschichte*, «NJbb» XIX (1907), 161-175.

Heinze (1919) 2010

R.Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919, poi in Id., *Vom Geist des Romertums*, a cura di E.Burck, Leipzig-Berlin 1938², 308-402, Stuttgart 1960³, trad. ital. *Il racconto elegiaco di Ovidio*, con una Premessa di F.Serpa, Trieste 2010.

Henrichs 1995

A.Henrichs, *Philologie und Wissenschaftsgeschichte: Zur Krise eines Selbstverständnisses*, in Flashar 1995, 423-457.

Hentschke – Muhlack 1972

A.Hentschke – U.Muhlack, *Einführung in die Geschichte der Klassischen Philologie*, Darmstadt 1972.

Hermann 1827

G.Hermann, *Opuscula*, II, Lipsiae 1827.

Heyne (1778) 1963

C.G.Heyne, *Lobschrift auf Winckelmann*, Leipzig 1778, poi in A.Schulz (ed.), *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, Berlin 1963.

Horstmann 1978

A.Horstmann, *Die «Klassische Philologie» zwischen Humanismus und Historismus: Friedrich August Wolf und die Begründung der moderne Altertumswissenschaft*, «Berichte zur Wissenschaftsgeschichte» I (1978), 51-70.

Hölscher 1965

U.Hölscher, *Die Chance des Unbehagens. Zur Situation der klassischen Studien*, Göttingen 1965.

Immisch (1919) 1933

O.Immisch, *Das Nachleben der Antike*, Leipzig 1919, 1933².

Irmscher 1978

J.Irmscher, *Il Terzo Umanesimo*, «Orpheus» XXIV-XXV (1978), 3-14.

Isnardi Parente 1973

M.Isnardi Parente, *Rileggendo il Platon di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, «ASNP» s. III, vol. 3 (1973), 147-167.

Isnardi Parente 1975

M.Isnardi Parente, *K. Reinhardt storico della filosofia antica*, «ASNP» s. III, vol. 5 (1975), 1319-1332.

Jaeger (1934) 1978

W.Jaeger, *Paideia: die Formung des griechischen Menschen*, I, Leipzig-Berlin 1934, trad. ital. condotta sul testo della II edizione tedesca (1936), con gli aggiornamenti della II edizione americana (Oxford-New York 1945), *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, I, Firenze 1978.

Jenkyns 1982

R.Jenkyns, *Catullus and the Idea of a Masterpiece*, in Id., *Three Classical Poets: Sappho, Catullus, and Juvenal*, Cambridge Mass. 1982, 85-150.

Klingner (1927) 1964

F.Klingner, *Virgils erste Ekloge*, «Hermes» LXII (1927), 576-583, poi in Klingner 1964, 225-246.

Klingner 1930

F.Klingner, *Richard Heinze* †, «Gnomon» VI (1930), 58-62.

Klingner 1931

F.Klingner, *Virgil als Bewahrer und Erneuerer*, «Gymnasium» XLII (1931), 123-136.

Klingner (1931) 1964

F.Klingner, *Über das Lob des Landlebens in Virgils Georgica*, «Hermes» LXVI (1931), 159-189, poi in Klingner 1964, 252-278.

Klingner (1937) 1964

F.Klingner, *Christian Gottlieb Heyne*, Jubiläumsgabe der Vereinigung Göttinger Bücherfreunde zur Zweihundertjahrfeier der Georgia Augusta, 1937, poi in Klingner 1964, 701-718.

Klingner (1942) 1965

F.Klingner, *Wiederentdeckung eines Dichters*, in H.Berve (ed.), *Das neue Bild der Antike*, II, Leipzig 1942, 219-245, poi in F.Klingner, *Römische Geisteswelt*, München 1965, 239-273.

Klingner 1947

F.Klingner (ed.), *Theodor Hetzer: Gedächtnisrede, gehalten in der Universität Leipzig am 15. Januar 1947*, Frankfurt a. M. 1947.

Klingner 1952

F.Klingner, Rec. di V.Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils*, Wiesbaden 1950, «Gnomon» XLII (1952), 138.

Klingner 1960

F.Klingner, Prefazione a Pfeiffer 1960, Vs.

Klingner 1964

F.Klingner, *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, herausgegeben von K.Bartels mit einem Nachwort von E.Zinn, Zürich-Stuttgart 1964.

Klingner 1967

F.Klingner, *Virgil: Bucolica, Georgica, Aeneis. Interpretation der Werke Virgils*, Zürich 1967.

Koch 1925

F.Koch, *Goethe und Plotin*, Leipzig 1925.

Körte 1929

A.Körte, *Worte zum Gedächtnis an Richard Heinze*, «Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse» LXXXI (1929), 11-30.

Kroll (1923) 1968

C. Valerius Catullus, herausgegeben und erklärt von W.Kroll, Leipzig-Berlin 1923, Stuttgart 1968⁵.

Landfester 1995

M.Landfester, *Die Naumburger Tagung, 'Das Problem des Klassischen und die Antike' (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: seine Voraussetzung und seine Wirkung*, in Flashar 1995, 11-40.

Lanza (1970) 2013

D.Lanza, *Snell: filologia e storia dello spirito*, in Id., *Interrogare il passato. Lo studio dell'antico tra Otto e Novecento*, Roma 2013, 171-188, rielaborazione di Bruno Snell: *filologia e storia dello spirito*, «Rivista critica di Storia della Filosofia» XXV (1970), 428-447.

Lanza (1974) 2013

D.Lanza, *Wilamowitz: la filologia all'ombra del potere*, in Id., *Interrogare il passato. Lo studio dell'antico tra Otto e Novecento*, Roma 2013, 43-79, rielaborazione di *Il suddito e la scienza*, «Belfagor» XXIX (1974), 1-32.

Lanza (1981) 2013

D.Lanza, *Wolf: la fondazione della scienza dell'antichità*, in Id., *Interrogare il passato. Lo studio dell'antico tra Otto e Novecento*, Roma 2013, 15-42, rielaborazione di *Friedrich August Wolf: l'antico e il classico*, «Belfagor» XXXVI (1981), 529-553.

La Penna 1965

A.La Penna, *Neoumanesimo, neoclassicismo, neoestetismo in recenti interpretazioni tedesche di Virgilio*, «Maia» XVII (1965), 340-365.

La Penna 1982

A.La Penna, *Sugli inizi della filologia "positivistica" in Germania*, in A.Santucci (ed.), *Scienza e filosofia nella cultura positivista*, Milano 1982, 427-445.

Latacz 1995

J.Latacz, *Reflexionen Klassischer Philologen auf die Altertumswissenschaft der Jahre 1900-1930*, in Flashar 1995, 41-64.

Latacz 1995a

J.Latacz, *Die Gräzistik der Gegenwart. Versuch einer Standortbestimmung*, in Schwinge 1995, 41-89.

Lausberg 1996

M.Lausberg (ed.), *Philologia perennis. Colloquium zu Ehren von Rudolf Pfeiffer*, Augsburg 1996.

Lehnus (1981) 2012

L.Lehnus, *In margine a un libro sulle ideologie del classicismo* [Rec. di Canfora 1980], «Paideia» XXXVI (1981), 25-34, poi in Lehnus 2012, 89-103.

Lehnus (2004) 2012

L.Lehnus, *Wilamowitz a Norden su Rudolf Pfeiffer*, in S.Cerasuolo (ed.), *Mathesis e Mneme. Studi in memoria di Marcello Gigante*, I, 2004, 313-324, poi in Lehnus 2012, 629-643.

Lehnus (2011) 2012

L.Lehnus, *Ippocrate, Prognostico: voci dalla Graeca di Wilamowitz*, in M.P. Bologna – M.Ornaghi (ed.), *Signa Antiquitatis. Atti dei Seminari di Dipartimento 2010*, Milano 2011, 101-120, poi in Lehnus 2012, 655-677.

Lehnus 2012

L.Lehnus, *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012.

Lenchantin de Gubernatis (1928) 1933

Il libro di Catullo, introduzione, testo e commento di M.Lenchantin de Gubernatis, Torino 1928, 1933³.

Lloyd-Jones 1982

H.Lloyd-Jones, *Blood for the Ghosts: Classical Influences in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1982.

Lukács (1954) 1959

G.Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1954, trad. ital., *La distruzione della ragione*, II, Torino 1959.

Magris 1979

A.Magris, *La filologia «esistenziale» di Karl Reinhardt*, in G.Riconda – G.Vattimo – V.Verra (ed.), *Romanticismo, esistenzialismo, ontologia della libertà*, Milano 1979, 247-276.

Marchand 1996

S.L.Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton 1996.

Mensching 1987-2004

E.Mensching, *Nugae zur Philologie-Geschichte*, 12 vol., Berlin 1987-2004.

Misch (1907) 1950

G.Misch, *Geschichte der Autobiographie*, I-II, Leipzig-Berlin 1907, 1931², trad. ingl., *A History of Autobiography in Antiquity*, I-II, London 1950.

Misch (1930) 1931

G.Misch, *Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der dilthey'schen Richtung mit Heidegger und Husserl*, Leipzig 1930, Leipzig-Berlin 1931².

Momigliano (1958) 1984

A.Momigliano, *L'eredità della filologia antica e il metodo storico*, «Rivista storica italiana» LXX (1958), 442-458, poi in Id., *Secondo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1960, 463-480 e *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, 70-88.

Momigliano (1968) 1984

A.Momigliano, Rec. di R.Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginning to the End of the Hellenistic Age*, «Rivista Storica Italiana» LXXX (1968), 376-380, poi in Id., *Quinto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1975, 893-898 e in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, 415-420.

Momigliano 1973

A.Momigliano, *Premesse per una discussione su Wilamowitz*, «ASNP» s. III, vol. 3 (1973), 105-117, poi in Id., *Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, I, Roma 1980, 337-349.

Momigliano 1975

A.Momigliano, *Premesse per una discussione su Karl Reinhardt*, «ASNP» s. III, vol. 5 (1975), 1309-1317, poi in Id., *Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, I, Roma 1980, 351-359.

Montanari 1975

F.Montanari, *Karl Reinhardt studioso di Omero*, «ASNP» s. III, vol. 5 (1975), 1409-1441.

Muhlack 1979

U.Muhlack, *Zum Verhältnis von klassischer Philologie und Geschichtswissenschaft*, in H.Flashar – K.Gründer – A.Horstmann (ed.), *Philologie und Hermeneutik in 19. Jahrhundert*, Göttingen 1979, 225-239.

Müller 1990

C.W.Müller, *Otto Jahn, 16 June 1813 - 9 September 1869*, in Briggs – Calder 1990, 226-247.

Murley 1937

C.Murley, *The Structure and Proportion of Catullus LXIV*, «TAPhA» LXVIII (1937), 305-317.

Nietzsche (1869) 1993

F.Nietzsche, *Homer und die Klassische Philologie*, Basel 1969, poi in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, I, begründet von G.Colli und M.Montinari, Berlin 1982, 247-269, trad. ital. in Id., *Appunti filosofici 1867-1869, Omero e la filologia classica*, a cura di G.Campioni e F.Giarratana, Milano 1993, 217-290.

Norden 1930

E.Norden, *Richard Heinze: ein Gedenkblatt*, «Das humanistische Gymnasium» XLI (1930), 21-24, poi in Id. *Kleine Schriften*, Berlin 1966, 669-673.

O'Hara 2007

J.O'Hara, *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge 2007.

Oppermann 1970

H.Oppermann (ed.), *Humanismus*, Darmstadt 1970.

Paduano 1975

G.Paduano, *In margine al Sophokles di Karl Reinhardt*, «ASNP» s. III, vol. 5 (1975), 1373-1407.

Panofsky (1924) 1952

E.Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924, trad. ital. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, a cura di E.Cione, Firenze 1952.

Pasquali 1920

G.Pasquali, *Il carme 64 di Catullo*, «SIFC» I (1920), 1-23.

Pasquali (1920) 1967

G.Pasquali, *Filologia e storia*, Firenze 1920, 1967², rist., con una introduzione di F.Giordano, 1998.

Pasquali (1932) 1968

G.Pasquali, *Ulrico di Wilamowitz-Moellendorff*, «Pegaso» IV (1932), 8-33, poi in Id., *Pagine stravaganti*, I, Firenze 1968, 65-92.

Pasquali 1953

G.Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*, Firenze 1953, rist. Milano 2013.

Perrotta (1923) 1978

G.Perrotta, *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*, «A&R» IV (1923), 213-229, poi in Id., *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi. Scritti minori*, II, a cura di B.Gentili – G.Morelli – G.Serrao, Roma 1978, 34-53.

Perrotta (1931) 1972

G.Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» XX (1931), 177-222, 370-409, poi in Id., *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi. Scritti minori*, I, a cura di B.Gentili – G.Morelli – G.Serrao, Roma 1972, 63-147.

Perutelli 1973

A.Perutelli, *Genesi e significato della Virgils epische Technik di Richard Heinze*, «Maia» n.s. XXV (1973), 293-316.

Perutelli 1977

A.Perutelli, *Richard Heinze e i Wertbegriffe*, «QS» III (1977), 51-66.

Perutelli 1979

A.Perutelli, *La narrazione commentata. Studio sull'epillio latino*, Pisa 1979.

Pfeiffer 1935

R.Pfeiffer, Rec. di W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Bd. 1., «Deutsche Literaturzeitung» LVI (1935), 2126-2134, 2169-2178, 2213-2219.

Pfeiffer (1938) 1960

R.Pfeiffer, *Von den geschichtlichen Begegnungen der kritischen Philologie mit dem Humanismus*, «AKG» XXVIII (1938), 191-209, poi in Pfeiffer 1960, 159-174.

Pfeiffer 1959

R.Pfeiffer, *Karl Reinhardt*, «Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften» 1959, München 1959, 147-152.

Pfeiffer (1944) 1960

R.Pfeiffer, *Erasmus and the Unity of the Classical and Christian Renaissance* (conferenza tenuta il 17 aprile 1944 a St. Albans), «PCA» XLI (1944), 7-9, poi in versione tedesca ampliata *Erasmus und die Einheit der klassischen und der christlichen Renaissance*, «Historische Jahrbuch» LXXIV (1955), 175-188 e in Pfeiffer 1960, 208-221.

Pfeiffer 1960

R.Pfeiffer, *Ausgewählte Schriften: Aufsätze und Vorträge zur griechischen Dichtung und zum Humanismus*, herausgegeben von W.Bühler, mit einem Vorsatz von F.Klingner, München 1960.

Pfeiffer 1961

R.Pfeiffer, *Philologia perennis. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München am 3. Dezember 1960*, München 1961.

Pfeiffer (1968) 1973

R.Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginning to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968, trad. ital. *Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Introduzione di M.Gigante, Napoli 1973.

Pfeiffer 1976

R.Pfeiffer, *History of Classical Scholarship: From 1300 to 1850*, Oxford 1976.

Pöschl 1975

V.Pöschl, *Walter F. Otto e Karl Reinhardt*, «ANSP» s. III, vol. 5 (1975), 955-983.

Putnam 1961

M.C.J.Putnam, *The Art of Catullus 64*, «HSPH» LXV (1961), 165-205.

Reinhardt (1938) 1960

K.Reinhardt, *Das Parisurteil*, Frankfurt a. M. 1938, poi in Id., *Von Werken und Formen*, Bad Godesberg 1942, 11-36 e in Reinhardt 1960, 16-36.

Reinhardt (1938) 1960a

K.Reinhardt, *Homer und die Telemachie*, Nachwort zur Odyssee-Übersetzung von J.H.Voss, Leipzig 1938, 387-398, poi in Id., *Von Werken und Formen*, Bad Godesberg 1948, 37-51 e in Reinhardt 1960, 37-46.

Reinhardt (1942) 1989

K.Reinhardt, *Die klassische Philologie und das Klassische*, conferenza tenuta nel 1941 a Francoforte, poi riveduta e pubblicata in Id., *Von Werken und Formen. Vorträge und Aufsätze*, Bad Godesberg 1942, 419-457, e ristampata in Reinhardt (1960) 1989, 334-360.

Reinhardt (1947) 1989

K.Reinhardt, *Akademisches aus zwei Epochen*, dittico di saggi autobiografici composti nel 1947 ma pubblicati in «Die neue Rundschau» LXVI (1955), 37-56, e poi in Reinhardt (1960) 1989, 380-401.

Reinhardt (1948) 1960

K.Reinhardt, *Anhang: Vorwort zu «Von Werken und Formen»* (Bad Godesberg 1948), in Reinhardt 1960, 428-430.

Reinhardt (1951) 1960

K.Reinhardt, *Tradition und Geist im homerischen Epos*, «Studium Generale» IV (1951), 334-339, poi in Reinhardt 1960, 5-11.

Reinhardt 1953

K.Reinhardt, *Poseidonios*, in *RE* XXII,1 (1953), 558-826.

Reinhardt 1960

K.Reinhardt, *Tradition und Geist: Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen 1960.

Reinhardt (1960) 1989

K.Reinhardt, *Vermächtnis der Antike: Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*, herausgegeben von C.Becker, Göttingen 1960, 1966², rist. 1989.

Reitzenstein 1900

R.Reitzenstein, *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis*, «Hermes» XXXV (1900), 73-105.

Riese 1866

A.Riese, *Catulls 64stes Gedicht aus Kallimachus übersetzt*, «RhM» XXI (1866), 498-509.

Righi 1962

G.Righi, *Breve storia della filologia classica*, Firenze 1962.

Rossi (1956) 1971

P.Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Torino 1956, 1971².

Rossi 1973

L.E.Rossi, *Rileggendo due opere di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Pindaros e Griechische Verskunst*, «ASNP» s. III, vol. I (1973), 119-145.

Rossi 1975

L.E.Rossi, *Karl Reinhardt fra umanesimo e filologia*, «ASNP» s. III, vol. 5 (1975), 1333-1354.

Rossi 1976

L.E.Rossi, *Umanesimo e filologia (A proposito della Storia della filologia classica di Rudolf Pfeiffer)*, «RFIC» CIV (1976), 98-117.

Rüegg 1985

W.Rüegg, *Die Antike als Begründung des deutschen Nationalbewusstseins*, in W.Schuller (ed.), *Antike in der Moderne*, Atti del Simposio, Konstanz, gennaio 1984, Konstanz 1985, 267-287.

Schmale 2004

M.Schmale, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth: Catullus Carmen 64*, München-Leipzig 2004.

Schmidt 1990

E.G.Schmidt, *Gottfried Hermann, 28 November 1772 – 31 December 1848*, in Briggs – Calder 1990, 160-175.

Schmidt 1985

P.L.Schmidt, *Wilamowitz und die Geschichte der lateinischen Literatur*, in W.W.Calder III – H.Flashar – Th.Lindken (ed.), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Atti del Simposio, Bad Homburg, 22-26 settembre 1981, Darmstadt 1985, 358-399.

Schmidt 1995

P.L.Schmidt, *Zwischen Anpassungsdruck und Autonomiestreben: Die deutsche Latinistik vom Beginn bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts*, in Flashar 1995, 115-182.

Schmidt 2001

P.L.Schmidt, *Latin Studies in Germany, 1933-1945: Institutional Conditions, Political Pressures, Scholarly Consequences*, in S.J.Harrison (ed.), *Texts, Ideas, and the Classics: Scholarship, Theory, and Classical Literature*, Oxford 2001, 285-300.

Schwartz (1917) 1938

E.Schwartz, *Gymnasium und Weltkultur*, Frankfurt a. M. 1917, poi in Id., *Gesammelte Schriften*, I, Berlin 1938, 195-220.

Schwinge 1995

E.-R.Schwinge (ed.), *Die Wissenschaften vom Altertum am Ende des 2. Jahrtausends n. Chr.*, Stuttgart-Leipzig 1995.

Serpa 1987

F.Serpa, *Il punto su: Virgilio*, Roma-Bari 1987.

Snell (1932) 1991

B.Snell, *Klassische Philologie in Deutschland der 20er Jahre*, conferenza pronunciata nel 1932, poi in Id., *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit: Studien für frühgriechischen Sprache*, Göttingen 1978, rist. 1998, trad. ital. *La filologia classica nella Germania degli anni Venti*, in Id., *Il cammino del pensiero e della verità. Studi sul linguaggio greco delle origini*, a cura di G.Calboli, Ferrara 1991, 121-142.

Snell 1935

B.Snell, Rec. di Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Bd. 1., «GGA» CXCVII (1935), 329-353, poi in Id., *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1966, 32-54 e *Die alten Griechen und wir*, Göttingen 1962, 26-32; infine in Oppermann 1970, 542-548.

Solmsen 1979

F.Solmsen, *Wilamowitz in His Last Ten Years*, «GBRS» XX (1979), 89-122, poi in Id., *Kleine Schriften*, III, Hildesheim-Zürich-New York 1982, 430-464.

Solmsen 1989

†F.Solmsen, *Classical Scholarship in Berlin Between the Wars*, «GRBS» XXX (1989), 117-140 [testo ricavato da note preparate dall'autore, nel 1988, per un suo discorso in onore del centenario della nascita di Werner Jaeger].

Susanetti 1995

Plotino, *Sul bello (Enneade I,6)*, Introduzione, traduzione e commento a cura di D.Susanetti, Padova 1995.

Timpanaro 1973

S.Timpanaro, *Giorgio Pasquali*, «Belfagor» XXVIII (1973), 183-201.

Timpanaro 1978

S.Timpanaro, *Comparetti, Vitelli, Hemmerdinger*, «Belfagor» XXXII (1978), 697-704.

Tränkle 1968

H.Tränkle, *Friedrich Klingner* †, «Gnomon» XL (1968), 426-432.

Tränkle 1986

H.Tränkle, *Die Stellung der Aegeusgedichte in Catulls 64. Gedicht*, in U.J.Stache (ed.), *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1986, 6-14.

Tränkle 1997

H. Tränkle, *Exegetische Quisquilien zu Catulls 64. Gedicht*, «MH» LIV (1997), 119-121.

Usener (1907) 1914

H.Usener, *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig-Berlin 1907, 1914².

van Bommel 2015

B. van Bommel, *Classical Humanism and the Challenge of Modernity: Debates on Classical Education in 19th-century Germany*, Berlin-München-Boston 2015.

Wellek (1991) 1995

R.Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950: VII. German, Russian and Eastern Europe Criticism, 1900-1950*, New Haven 1991, trad. ital. *Storia della critica moderna: VII. Germania, Russia ed Europa Orientale 1900-1950*, Bologna 1995.

Whitaker 2007

G.Whitaker, *What You Didn't Read: The Unpublished Oxford Classical Texts*, in C.Stray (ed.), *Oxford Classics: Teaching and Learning, 1800-2000*, London 2007, 154-167.

Wilamowitz (1889) 1895

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*, I-II, Berlin 1889, 1895².

Wilamowitz (1901) 1913

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Reden und Vorträge*, Berlin 1901, 1913³.

Wilamowitz 1919

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Platon*, I, Berlin 1919.

Wilamowitz (1921) 1967

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Geschichte der Philologie*, in A.Gercke – E.Norden (ed.), *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Leipzig-Berlin 1921³, 1-80, poi come volume a se stante, Leipzig 1927, trad. ital. *Storia della filologia classica*, a cura e con una introduzione di F.Codino, Torino 1967.

Wilamowitz (1924) 2012

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, Berlin 1924, 2. Verbesserte Auflage 1962, trad. ital. delle p. 298-304 in Fernandelli 2012, 513-519.

Wilamowitz (1928) 1986

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Erinnerungen 1848-1914*, Leipzig 1928, trad. ital., *Filologia e memoria*, Napoli 1986.

Wlosok 1973

A.Wlosok, *Vergil in der neueren Forschung*, «Gnomon» LXXX (1973), 129-151.

Wlosok 1993

A.Wlosok, Prefazione a R.Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig 1903, Leipzig-Berlin 1915³, trad. ingl., Bristol 1993, XI-XIV.

Zinn 1964

E.Zinn, Postfazione a Klingner 1964, 727-735.

Nota del curatore dell'edizione italiana

Il saggio di Friedrich Klingner *Catulls Peleus-Epos* uscì nel 1956 a München nella serie dei Sitzungsberichten pubblicati dalla Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historisch Klasse (Heft 6). Il testo di riferimento dell'edizione italiana è quello riedito con alcuni ritocchi e aggiornamenti, a cura di Klaus Bartels, nelle *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich und Stuttgart 1964.

Le citazioni bibliografiche sono state normalizzate con nome dell'autore e anno di edizione: le abbreviazioni sono sciolte in una apposita sezione di riferimento inserita alla fine del saggio, dove sono state integrate ed esplicitate – quando necessario – le indicazioni fornite dall'autore. Non sono state citate riedizioni o ristampe successive al 1964. Alla fine del libro sono stati aggiunti l'indice dei passi citati e quello dei personaggi, dei luoghi e degli autori antichi.

Si è deciso di ripristinare, per la comodità del lettore, la numerazione dei capitoli e sottocapitoli presente nella prima edizione del saggio ma abolita dall'autore nella seconda. Nei riferimenti a opere poetiche e nelle citazioni le indicazioni dei versi sono state aggiunte quando non immediatamente riscontrabili nel testo ed è stata segnata la fine di verso nelle citazioni più lunghe. Le citazioni degli autori antichi sono state omologate ai moderni criteri redazionali. Le integrazioni apportate da Klingner nell'edizione del 1964 sono segnalate, così come nell'originale tedesco, in parentesi quadre semplici; tutti gli interventi del curatore sono segnalati in parentesi quadre doppie.

Il ritratto fotografico di Klingner è stato riprodotto per gentile concessione di «Gnomon».

Un ringraziamento per il contributo offerto alla realizzazione di questo libro è dovuto a Andrea Coppola, Daria Santini e Corrado Travan.

M.F.

L'epos di Catullo su Peleo

Paulo Friedlaender magistro amico d. d. auctor

Oggi siamo in grado di capire Virgilio e Orazio più facilmente e forse meglio rispetto a mezzo secolo fa. Le fatiche e i ripensamenti che sono stati necessari per giungere a questo risultato non sembravano indispensabili nel caso di Catullo, la cui comprensione era ritenuta del tutto immediata. A questa conclusione si arrivava perché venivano prese in considerazione esclusivamente le poesie brevi, d'occasione, per giunta reinterpretandole, senza rendersene conto, in senso moderno. Le poesie lunghe, frutto dell'elaborazione poetica, sono state quindi trascurate quali prodotti di puro mestiere artistico, come se avessero poco o nulla a che fare con il vero Catullo. In tal modo è rimasta del tutto inesplorata una parte importante della poesia latina, che oggi abbiamo imparato a leggere con occhi nuovi. L'epos di Catullo su Peleo è una delle poesie dell'antichità latina in assoluto meno comprese. Sebbene Wilamowitz e Friedländer vi abbiano dedicato lavori decisivi, alla maggior parte di noi manca, secondo la mia esperienza, l'approccio corretto. L'intenzione del presente studio è quindi di fornire un contributo in questo senso e di rimediare alle omissioni, in accordo con il lavoro interpretativo che è stato complessivamente rivolto ai poeti latini.

I. L'inizio del carme

Per quanto riguarda i primi versi dell'epos su Peleo (1-15), abbiamo la fortuna di conoscerne ancora i principali modelli, uno latino e l'altro greco. L'inizio della tragedia di Medea, infatti, aleggia qui davanti agli occhi del lettore nella versione latina di Ennio (*scaen.* 246ss. Vahlen² [= 208ss. Jocelyn]) così come in quella greca di Euripide. Dei versi di Ennio Catullo conserva le parole *Argiu(ae)*, *lecti (iuuenes)*, *auratam pellem*, e soprattutto la scelta di iniziare con il Pelio e l'abete piuttosto che con l'Argo. Wilamowitz, che di ciò si era accorto, è arrivato a concludere giustamente che doveva essere stato Catullo stesso, e non un precedente poeta ellenistico, a ideare liberamente questo incipit con l'ausilio di motivi tratti da Ennio e da Apollonio Rodio¹. Ciò stabilito, è lecito ritenere che Catullo | abbia liberamente rielaborato i propri modelli anche altrove nel carme e non si sia limitato a trasporre in latino un epos ellenistico.

¹ Wilamowitz 1924, II, 300, n. 1.

Vale la pena di ampliare l'orizzonte di questa corretta impostazione critica e di osservare il modo in cui Catullo ha proceduto.

L'inizio della *Medea* di Euripide deve la sua particolarità al fatto che in esso si fondono perfettamente una brevissima esposizione dell'antefatto e l'espressione, altamente patetica, di un cuore angosciato. Alla vecchia balia di Medea non basta dire: «Oh se questa sventura non fosse accaduta!», oppure: «Magari non fossimo mai venute qui!». E nemmeno questo è ancora sufficiente: «Se solo Giasone non fosse venuto da noi in Colchide!». La balia riflette su quanto avventurosa, quanto difficile, addirittura disperata sembrasse l'impresa, che poi invece, contro ogni previsione, era purtroppo riuscita. Magari le cose fossero andate male! Magari le Simplegadi non avessero lasciato passare la nave! L'impeto del suo cuore, che non vuole rassegnarsi, non si può placare nemmeno in questo modo; esso ritorna al principio di tutto, al momento in cui il tronco di abete era stato tagliato perché ne fosse ricavata l'Argo. La balia si lamenta, oppressa da tutti gli eventi straordinari, sconcertanti destinati ad accadere e poi effettivamente susseguirsi fino al verificarsi dell'attuale sventura. Il paradosso è manifesto.

Ennio segue il testo di Euripide con qualche difficoltà, poiché è costretto a chiarirne alcuni aspetti al pubblico romano. In opposizione a Euripide egli ha restaurato la sequenza 'corretta' dei fatti, a partire da quanto vi era in essi di più remoto: il taglio dell'abete sul Pelio. La *πέυκη* è divenuta infatti *abiegna trabes*; è detto esplicitamente che dai tronchi d'abete originò la nave; e il nome Argo è spiegato così: *quia Argiui in ea*. Infine Ennio ha inserito l'elemento espressamente avventuroso del viaggio nella stessa frase causale che fornisce l'etimologia (250ss. Vahlen² [= 212ss. Jocelyn]): *quia Argiui in ea delecti uiri / uecti petebant pellem inauratam arietis / Colchis*. Il semplice *Πελία* è commentato in modo ridondante: *imperio regis Peliae*; a sua volta *per dolum* è un'aggiunta esplicativa.

In questo modo Ennio ha reso esauriente l'esposizione, ma nel suo testo l'effetto espressivo dell'originale non si realizza più del tutto.

Catullo non si è limitato ad acquisire il celebre motivo iniziale della *Medea* al principio del proprio carme quale ricco elemento scenico né si è accontentato di impreziosirlo sulla superficie con elementi nuovi. Ciò che davvero balza agli occhi è lo sfarzo della lingua epica, che va ben oltre Euripide, Ennio e i passi di Apollonio confrontabili con questo. Certo anche Apollonio, alla fine del II libro, ha dato una descrizione fastosa della meta appena raggiunta dagli

Argonauti, servendosi di una espressione a dittico: Κολχίδα μὲν δὴ γαῖαν ἰκάνομεν ἠδὲ βέεθρα / Φάσιδος (II 1277s.). Catullo, imitando questo modello, scrive al v. 3 *Phasidos ad | fluctus et fines Aeetaeos* (dove il finale di verso, senza la clausula Αἰήταο del verso successivo di Apollonio, difficilmente si presenterebbe com'è). Apollonio tuttavia non aveva riempito sette versi con sempre nuove perifrasi di questo tipo: *Peliaco uertice, Neptuni undas, Phasidos fluctus, fines Aeetaeos, Argiuae pubis, robora pubis, uada salsa, abiignis palmis*. Questo pesante sfarzo è romano, appartiene alla maestà dell'antica poesia di stile elevato. Considerati singolarmente, *Phasidos fluctus* e *Aeetaeos* suonano moderni, ma nell'insieme l'abbondanza dell'*ornatus* è caratteristica dell'epica arcaica; e la nostra pur limitata conoscenza dell'arte di Ennio consente di coglierne alcune tracce. *Prognatae* (v. 1) è attestato due volte negli *Annales* (37, 521 Vahlen² [= 36, 220 Skutsch]), una volta nei frammenti attribuiti alle tragedie (*scaen.* 357 Vahlen² [= 291 Jocelyn]) e prima ancora si trovava nei saturni dell'epitaffio di Scipione Barbatto (*cos.* 298; *Elog. Scip.* CIL I² 6, 7 Dessau 1); in Virgilio il termine non è attestato; in Orazio ricorre tre volte, ma sempre in tono derisorio; di certo è così in *sat.* I 6,78 *semet prognatos*. *Liquidus* è epiteto epico dell'acqua; probabilmente solo per un caso non abbiamo attestazioni di *liquidus* [...] *per undas* in Ennio, ma solo di *liquidus* [...] *aetheris oras* (*sat.* 4 Vahlen² [= 3 Russo]), che deriva dal precedente; non di rado *liquidus* è epiteto dell'acqua nell'epos virgiliano (tre volte, tra cui *Aen.* V 859 *liquidus proiecit in undas*) e degli spazi aerei (sei volte). Similmente, deve essere solo un caso che *robora pubis*², preceduto dall'aggettivo, non si sia conservato in Ennio; *duri robora ferri* in Lucrezio II 449 da un lato e *Attica pubes* in un tragico sconosciuto (Accio? *trag. inc.* 33 Ribbeck = 33 Klotz) ne sono un indizio, come pure l'uso frequente di *pubes* in Virgilio, anche tralasciando *Aen.* VIII 518s. *robora pubis / lecta*, perché l'espressione qui può essere stata ripresa da Catullo. *Vada salsa* (v. 6) richiama alla memoria *aequora salsa* e *mare salsum* di Ennio (*scaen.* 367 [[Vahlen²]]; *ann.* 142 Vahlen² [[= 453 Skutsch]]); a ciò si aggiungono *uada* nel significato di 'mare' in Accio [[687 Ribbeck = 698 Dangel]] e *uada salsa* in Accio [[senza riscontro nelle edizioni]]. Nel suo commento Kroll ha ricondotto senza incertezze *decurrere* (*uada salsa*) alla

² All'epoca di Plauto *pube praesenti* è probabilmente ancora formula usata in annunci pubblici: *pube praesenti in contione* [...] *edico* (*Pseud.* 125s.); cf. Lorenz 1876, *ad l.* Più tardi *pubes* nell'accezione di 'popolo' si è conservato soltanto nella lingua poetica; l'espressione *omnem Italiae pubem* di Cic. *Mil.* 61 occorre in un contesto per certi versi solenne.

lingua della poesia arcaica di stile elevato. Anche *uerrere* riferito all'atto di spazzare la superficie del mare con i remi deriva dall'epica enniana (*ann.* 384 Vahlen² [= 377 Skutsch]) *uerrunt [...] mare*, così come il plurale *aequora*, detto del mare (*ann.* 478 [[Vahlen² = 505 Skutsch]]), e come *caeruleus*, che tuttavia casualmente non si trova riferito al mare (forse così in *ann.* 143 [[Vahlen² = 127 Skutsch] dove però è presente l'integrazione <cael>i] *caerula prata?*); *cita puppi* è simile a *classis cita* (*scaen.* 65 Vahlen² [= 43 Jocelyn]). Anche *se puppis* con il significato di 'nave' compare per la prima volta negli *Aratea* (381) di Cicerone, non fu lui tuttavia a introdurre questa metonimia nella lingua poetica latina.

Se pertanto è facile riconoscere, in questi versi come d'altronde in tutto il carme, il pomposo modo di esprimersi della più arcaica poesia latina di stile elevato, e in particolare di quella enniana, d'altra parte un simile fasto non è perseguito per il suo puro effetto esteriore. Se non si tiene conto soltanto dell'origine e dell'accumulo dei mezzi espressivi, | come finora è stato fatto, ma anche del loro significato, ben presto si comprende che in questi versi ogni elemento è motivato da una particolare visione poetica.

L'idea del nobile abete nato in alta montagna riempie completamente il primo verso: *Peliaco quondam prognatae uertice pinus*. Nel secondo verso, il pesante sfarzo dell'espressione permette che si sviluppi in modo ampio anche l'immagine del mare: *liquidus Neptuni nasse per undas*. *Nasse*, riferito agli abeti del Pelio, è enigmatico: gli abeti montani del verso precedente nuotano nell'elemento marino, a loro estraneo, gli opposti si toccano e così ne risulta preparato ciò che segue: l'incontro della nave prodigiosa e degli uomini con il mare e le sue divinità. Ancora nulla sul taglio degli alberi, sulla costruzione della nave, sugli Argonauti. I primi due versi si riferiscono entrambi a un prodigio in modo ancora oscuro. Il terzo indica la meta, la terra esotica e portentosa, non direttamente ma per mezzo di un'espressione bimembre, che la descrive con solennità e tratti favolosi: *Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos*.

Gli abeti del Pelio hanno dunque nuotato alla volta della Colchide. Soltanto ai v. 4-7 viene rivelata l'occasione in cui è avvenuto questo miracolo, in modo che l'ineguagliabile, prodigiosa avventura appaia più che mai come tale. Certamente il v. 4 *cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis* è molto simile al verso di Ennio *scaen.* 250 [[Vahlen² = 212 Jocelyn]] *Argo, quia Argiui in ea delecti uiri*, dal quale senza dubbio deriva, sebbene i vari elementi assumano nel testo di Catullo un peso diverso. Il termine *Argiuae* non è più investito del compito di spiegare il nome 'Argo' e un'unica immagine si sviluppa così nel verso, occupandolo per

intero: raffinatezza unita a massima forza. Anche il v. 5 *auratam optantes Colchis auertere pellem* risulta molto vicino ad un verso enniano: *uecti petebant pellem inauratam arietis* (251 [[Vahlen² = 213 Jocelyn]]).

Dal momento che *uecti* è tenuto in serbo per i versi seguenti, una singola immagine domina ancora una volta l'intero verso: *χρύσειον μετὰ κῶας* (A.R. I 4). *Optantes*, di cui Kroll critica la pesantezza, serve a chiarire questa costruzione e, anzi, la rende possibile. Ma se Catullo voleva riservare a un momento successivo l'idea dell'andare per mare, per quale ragione l'ha poi sviluppata in due versi con un simile dispiego di fastose perifrasi? Anche in questo caso il motivo è da ricercare nella visione poetica. La navigazione non esiste ancora; come definire dunque questa cosa nuova e misteriosa (v. 6s.)?

ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi
caerula uerrentes abiegnis aequora palmis.

L'idea del miracolo del primo viaggio per mare soggiace a queste descrizioni quasi enigmatiche; *ausi sunt* contrassegna l'azione come impresa. Pelia, la cui malvagità aveva spinto Giasone a rischiare la vita, non poteva servire all'idea poetica che l'autore aveva in mente e per questo motivo | è rimasto escluso. Solo gli elementi utili allo scopo poetico sono stati adottati, ma per questo essi poi si dilatano e si rafforzano, divenendo motivi capaci di riempire versi interi.

Il prodigio stupefacente dell'Argo che viaggia in regioni ignote del mondo: ecco ciò che giustifica, in ogni punto, la dizione fastosa, ciò che realizza l'unità di stile e visione. Lo stesso vale per il gruppo di versi seguente, 8-10. Il prodigio è stato possibile grazie all'entrata in scena della dea Atena: per questo motivo la pericope si apre con la parola *diua*, che *ipsa* riprende e rinforza al principio della successiva. Del resto tutto è teso a rendere sensibile il carattere originario dell'evento. Un carro che vola nel vento leggero, il fasciame di legno di abete legato così da formare una chiglia ricurva: il lettore vede la nave che nasce con gli occhi di uomini che mai avevano visto qualcosa di simile. La perifrasi con cui Atena Poliouchos è descritta nei versi precedenti presenta la dea come un essere sommo che ora ha degnato l'impresa del suo operoso aiuto.

Il carattere straordinario dell'avventura impronta anche il verso successivo: *illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten* (v. 11).

Nella pericope che viene dopo, Catullo segue Apollonio, e anche questa volta sviluppa in modo sorprendente i motivi che ne trae.

Catullo riprende dall'epos degli Argonauti un passo di grande effetto (I 540-558). L'Argo si mette in movimento. Seguendo la musica [[di Orfeo]] i remi percuotono l'acqua, πόντου λάβρον ὕδωρ (v. 541), *uentosum aequor* (12). Il mare spumeggia da entrambi i lati, ἀφρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκειν ἄλμη (v. 542), *spumis incanuit unda* (13), cf. ἐλευκαίνοντο κέλευθοι (545). Le divinità ammirano lo spettacolo: gli dèi celesti, le ninfe dei monti, più in basso sulla spiaggia Chirone con Achille fanciullo (v. 547-558). Piena di splendore è questa partenza, descritta come un evento eccezionale che attira su di sé anche l'attenzione degli dèi. Ecco ciò che Catullo ha potuto usare per descrivere la partenza della sua nave prodigiosa: lo stupore, νύμφαι / [...] ἐθάμβεον, εἰσορώσαι (v. 549s.), *admirantes* (15). Tuttavia alla reminiscenza apolloniana si associa il ricordo di un modello in cui le Nereidi rivolgono lo sguardo stupefatte alla prima nave, come nell'*Inno a Iside* di Andro (v. 154-157):

δαμαζομένας δὲ θαλάσσας
ὠκυπόροις ἐλάταις ἐλικὰν ἔστασε χορείαν
Δωρίδος εὐλοχία, περιπάλλετο δ' ἐν φρεσὶ θάμβος
εἰρεσίαν ἀδάητον ἔτ' ὄθμασι παπταινοίσεις.

Attirate dalla scena prodigiosa, le Nereidi non si limitano a contemplarla, ma vi prendono parte.

Fin qui Catullo si è servito di immagini e pensieri noti. Ma ora arriva qualcosa di sorprendentemente nuovo. Il carme non segue | oltre l'Argo che si allontana. L'apparizione delle divinità marine non comporta soltanto che esse percepiscano il prodigio come tale, ma anche che la bellezza divina si manifesti davanti a occhi umani. Allo stupore delle Nereidi per l'Argo risponde lo stupore degli uomini. Questo corrispettivo umano del ben noto stupore che aveva colto le fanciulle del mare si rivela come lo scopo e il tema principale del racconto. Quanto era avvenuto in precedenza serviva soltanto a introdurre il vero prodigio: solo in quel giorno i mortali hanno potuto vedere con i propri occhi la bellezza svelata delle divinità marine. Ora non si racconta più: qui il racconto cessa, mentre sono messi in risalto e celebrati con parole di lode il giorno di tale incontro, l'amore dell'uomo per la Nereide Teti, il favore concessogli dalla dea e l'approvazione del padre degli dèi. Tutti i motivi adottati sono stati elaborati e disposti nel loro ordine in vista di questo prodigio. Nonostante Catullo parli dell'Argo e del suo viaggio, sebbene faccia propri tanti elementi della poesia

sugli Argonauti, tutto è segretamente rivolto al grande tema del carne: la lode della felicità di Peleo, l'amore soddisfatto dell'uomo per la dea, la prodigiosa unione di sfere separate, quella umana e quella divina.

Si tratta tuttavia di un'introduzione sorprendente alle nozze di Peleo con Teti. Il lettore si prepara alla storia degli Argonauti, ma nel momento stesso in cui gli sguardi di Peleo e Teti si incrociano, essa ha raggiunto il proprio traguardo e viene dimenticata. Ma questa storia, prima di Catullo, è mai stata collegata così alle nozze di Peleo? Nell'antico mito i due temi nulla hanno a che vedere l'uno con l'altro, e anche Apollonio colloca le nozze in un'epoca molto precedente al viaggio degli Argonauti. La bizzarria di un passaggio da una saga all'altra così sorprendente e meditato al tempo stesso si accorda bene con il modo in cui l'intero carne è concepito.

II. Peleo

Facilmente il lettore troverà intricato, addirittura labirintico, l'epos su Peleo di Catullo. Le cose non vanno meglio per i commentatori e i critici, che spesso screditano quest'opera trattandola come un gioco artificioso³ oppure si avventurano in ipotesi forzate secondo cui essa sarebbe costituita da due parti in realtà concepite per stare insieme⁴; o, ancora, cercano una via d'uscita dal labirinto senza riuscire a mettersi d'accordo su quale sia quella giusta⁵. Indubbiamente il carne ambisce a una varietà che risulti non troppo semplice da comprendere e sorprendente nella capacità di trasformarsi sempre in qualcosa di completamente nuovo⁶. Tuttavia se si considerano i grandi temi del poema piuttosto che

³ Ad esempio, secondo Pasquali 1920, 18, il Catullo del carne 64 «non è il vero Catullo [...] qui vuol dare solo prova di virtuosità tecnica». Kroll 1923 nel suo commento a p. 140 scrive: «[...] così Catullo mostrò nel suo carne [...] di padroneggiare la tecnica moderna» e poi, a p. 142: «[...] esso (il carne) non contiene nulla di personale. Poiché qui Catullo sembra soltanto imitare, la poesia si potrebbe collocare prima del periodo in cui l'amore gli ha insegnato a trovare i suoi veri toni».

⁴ Pasquali 1920, 18, pensa a due originali ellenistici, un carne su Peleo e uno su Arianna; Catullo li avrebbe ripresi entrambi e collegati tra loro, ma in un modo precario. Wilamowitz 1924, II, 301 considera plausibile l'ipotesi per cui Catullo avrebbe composto prima due carmi singoli e in seguito li avrebbe uniti in uno solo, senza poter evitare una certa forzatura; riconosce tuttavia al poema una maggiore autonomia rispetto a Pasquali, Kroll e altri.

⁵ Vd. il cap. IV «Unità».

⁶ Vd. il cap. V «Ποικιλία».

le sue singole sezioni, se si segue il racconto e si collocano i versi di Catullo all'interno del contesto generale, la struttura nell'insieme appare relativamente semplice.

Fino a questo punto del carme non troviamo altro che la rielaborazione poetica dell'antico tema di Peleo. Dopo il breve prologo, già oggetto della nostra analisi, Peleo è proclamato beato perché ha avuto in moglie una dea, Teti, che persino Giove aveva amato. La celebrazione della beatitudine è anche celebrazione del tempo in cui ciò è potuto accadere (v. 22-24). Il poema è giunto così alla festa nuziale (v. 31ss.). Tralasciamo per ora i versi che descrivono lo sfarzo dell'ambiente in cui si svolge la festa, con tutto ciò che ne deriva (v. 43-277). Il carme ritorna al tema precedente nel punto in cui celebra l'arrivo dei veri ospiti, gli dèi (v. 278ss.). Esso accenna brevemente ai doni e si sofferma poi sul canto intonato in occasione di quelle nozze (v. 305-381). Materia di questo canto, tralasciando i contenuti abituali dell'epitalamio, è la vita del figlio che nascerà dal matrimonio. Dopo il canto il poema ritorna a Peleo e al tempo felice in cui uomini e dèi potevano frequentarsi (v. 384-408).

Tutto ciò costituisce un plesso tematico molto antico. Già per l'autore dell'ultimo libro dell'*Iliade* Peleo è divenuto amico degli dèi prima di altri uomini. Essi hanno dato in moglie a lui, mortale, una dea (*Il.* XXIV 537 [[*καί οἱ θνητῶ ἐόντι θεὰν ποίησαν ἄκοιτιν*]]) e sono stati tutti suoi ospiti in occasione delle nozze con Teti; Apollo ha suonato la *phorminx* (*Il.* XXIV 62s. [[*ἐν δὲ σὺ τοῖσι / δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα, κακῶν ἔταρ', αἰὲν ἄπιστε*]]). Qui si ritrova, *in nuce*, l'intero tema di Peleo.

Secondo Wilamowitz e altri in questi versi dell'*Iliade* è già presupposto un antico canto delle nozze di Peleo⁷. Richard Reitzenstein pensava ai *Cypria*, Wilamowitz a un poema indipendente⁸.

Fortunatamente noi qui possiamo prescindere da ricerche di tipo ricostruttivo come queste. Esse trattano principalmente i diversi antefatti delle nozze di Peleo: | cioè la materia di racconti antichissimi, favolistici sui fati e sulle gesta dell'eroe Peleo, così come sugli intrighi degli Olimpici e sulle decisioni che coinvolgono Zeus, Era e Teti. Noi rivolgiamo lo sguardo, invece, a un tema poetico offerto dalle nozze stesse: la lode della più alta gioia terrena che si manifesta in Peleo e nella sua unione con la dea.

⁷ Wilamowitz 1879, 201, e 1922, 178s.; Reitzenstein 1900, 77; Kaiser 1911, 29ss. e altrove.

⁸ Cf. n. prec.

Gli dèi hanno preso parte alla festa e hanno portato doni⁹. Così ha narrato il poeta dei *Cypria*, il quale però ha inserito fra le cause della guerra troiana il piano di Zeus di dare Teti in sposa a un mortale¹⁰. Egli ha poi usato la festa come occasione per la nota lite fra le tre dee sul primato della bellezza e ha preparato così il giudizio di Paride e il ratto di Elena¹¹. In questi versi le nozze erano giustificate dal piano che Zeus aveva concepito per sterminare la parte eccedente dell'umanità con la grande guerra, oltre che dal suo desiderio di vendicarsi di Teti per essersi negata a lui¹². La festa offriva l'occasione per la scena fatidica che avrebbe fatto progredire le cose nella direzione della sventura. Ma sembra dubbio che accanto a ciò trovasse spazio la lode di Peleo secondo il senso che essa assume nell'*Iliade*. Si ha piuttosto l'impressione che le nozze e gli ospiti divini siano già presupposti e inseriti in un nuovo contesto, foriero di sventure.

«Caro agli dèi» è detto Peleo in un frammento conservatosi del *Catalogo* di Esiodo (fr. 81,3 Rzach [= 211,3 Merkelbach – West]), in occasione del suo ingresso a Ftia, dopo che ebbe distrutto Iolco e ricevuta in premio la moglie. Chi lo vede loda la sua fortuna: «figlio di Eaco, tre, quattro volte beato, fortunato Peleo, cui Zeus Olimpio ha dato una moglie ricca di dote e a cui gli dèi stessi hanno preparato le nozze, tu che in questa casa ascendi al sacro talamo (della dea)». Tzetzes ha definito questi versi come un epitalamio per Peleo e Teti¹³.

Gli dèi ospiti, la loro parata con i doni e il loro arrivo alle porte del palazzo in cui si trova Teti furono raffigurati nel VI secolo sul vaso di Clizia ed Ergotimo (il vaso François)¹⁴.

Pindaro ha lodato in più occasioni Peleo come esempio della più alta felicità terrena. La parentela divina e la condivisione della festa e del pasto con gli dèi | illustrano la sua fortuna: egli è εὐδαίμων γαμβρὸς θεῶν (*Isth.* 6,25). Peleo e Cadmo sono i più felici tra gli uomini: hanno udito le Muse cantare, con loro

⁹ Procl. *Chr.* p. 102, 14 Allen; *Cypr.* fr. 3, p. 118 Allen [= 3 Bernabé] = *Schol. A et min. ad Od.* XVI 140.

¹⁰ Procl. *Chr.* p. 102, 13[[s.]] Allen; *Cypr.* fr. 1, p. 117 Allen [= 1 Bernabé] = *Scholl. A, Vind.* 61, *min. ad Il.* I 5.

¹¹ Procl. *Chr.* p. 102, 15ss. Allen.

¹² *Cypr.* fr. 2, p. 118 Allen [= 2 Bernabé = Philod. *De pietate* B 7241 Obbink].

¹³ *Ad Lyc.* vol. I, p. 261 Müller [= vol. II, p. 4 Scheer].

¹⁴ Wilamowitz 1922, 178s. considera modello poetico il componimento in cui il timore di una nuova caduta degli dèi conduceva alle nozze di Teti con un essere umano. Più tardi, Wilamowitz 1924, II, 302 ha ritenuto che fossero i *Cypria* stessi a parlarci dal vaso François.

hanno banchettato gli dèi, hanno ospitato i figli di Crono e ne hanno ricevuto doni nuziali (*Pyth.* 3,88ss.). Il primo ha avuto in moglie una delle Nereidi e ha visto la bella cerchia degli dèi portargli doni al banchetto (*Nem.* 4,65ss.). Al canto divino è dato risalto altrove. Durante le nozze di Peleo il coro delle Muse, raccolto attorno al suo corego Apollo, ha cantato con grazia la fermezza di Peleo quando la moglie di Acasto tentò di sedurlo e la ricompensa che Zeus gli concesse per questa ragione (*Nem.* 5,21ss.)¹⁵.

Se qui il canto divino elogia lo sposo, profetizza invece il futuro nei versi di Eschilo che Platone cita in *Repubblica* II 383a-b [[= fr. 350,2s. Nauck, Radt]]. Apollo è ospite alla festa nuziale, loda la fortuna di Teti come madre, la sua εὐπαιδία, e predice fortuna e prosperità:

νόσων τ' ἀπείρους καὶ μακραίωνας βίους,
 ζύμπαντά τ' εἰπὼν θεοφιλεῖς ἐμὰς τύχας.

Tutto questo è però contenuto nel lamento di Teti per la perdita del proprio figlio, perdita causata dalla freccia di quel medesimo Apollo che allora era presente e le aveva promesso, con l'autorità del dio veridico, una maternità felice e grande prosperità per il futuro. L'Apollo corego e cantore di profezie al banchetto nuziale di Peleo e l'Apollo protettore di Troia e uccisore di Achille sono riuniti in una sola figura¹⁶: il dio così appare contraddittorio e come un angosciato enigma, al pari di Zeus nel *Prometeo* e nell'*Agamennone*¹⁷.

Si riconosce qui la visione del poeta tragico Eschilo; ma la lode della felicità dei genitori, della madre in particolare – e cioè la prefigurazione della vita di Achille – nel canto nuziale, è già presupposta in questo nuovo e particolare contesto; anche in seguito non è andata persa ed è stata formulata in vari modi. Euripide, in un coro dell'*Ifigenia in Aulide*, fa pronunciare ai Centauri,

¹⁵ Non ci interessa in questa sede indagare come Pindaro, per motivare la grazia divina concessa a Peleo, metta diversamente in risalto questa o quella figura del mito secondo le sue esigenze; a tale proposito vd. Wilamowitz 1922, 174ss.

¹⁶ Già nell'*Iliade* (XXIV 56-63) si ritrovano uniti l'Apollo che suona la *phorminx* alle nozze di Peleo e l'Apollo complice di Ettore contro Achille, e per di più in un discorso dove Teti rinfaccia al dio il suo comportamento contraddittorio e sleale. Sarebbe stato strano se Eschilo non avesse attinto al lamento pieno di recriminazione pronunciato da Teti nell'*Iliade*.

¹⁷ Reinhardt 1949, 18ss., 72ss.

durante le nozze di Peleo, una profezia del saggio Chirone: «Figlia di Nereo! L'indovino Chirone ha detto questo: tu partorirai un figlio | che sarà chiara luce per la Tessaglia. Egli brucerà Troia con le truppe mirmidoni, indossando le armi di Efesto, armi che gli avrà donato sua madre Teti» (v. 1062ss.). Questa profezia si aggiunge in Euripide alle danze e al canto delle Muse. Il coro inizia così: «Come è stata bella la musica nuziale, quando le Muse sono arrivate sul Pelio danzando al banchetto delle nozze di Peleo, cantando la gloria di Teti e di Peleo». Sono uniti entrambi gli elementi: il canto delle Muse in lode della coppia nuziale (come in Pindaro) e una profezia, una lode del figlio che nascerà da questo matrimonio (come in Eschilo), salvo che Apollo rimane fuori dalla scena e ne prende il posto l'indovino, per il quale parlano i Centauri. Il motivo per cui ciò sia avvenuto si sottrae ormai alla nostra comprensione, ma possiamo ugualmente chiederci se l'amara accusa pronunciata da Teti in Eschilo possa avere portato, già prima del giudizio di Platone, alla scelta di negare ad Apollo – che più tardi dovrà uccidere Achille – il ruolo di profeta della gloria futura di Achille, mettendo la predizione in bocca a Chirone; anzi, alla scelta di non menzionare per nulla Apollo in questa situazione (così come non lo menziona il coro di Euripide), nonostante fin da Omero il dio vi avesse sostenuto certamente la parte principale insieme al suo coro delle Muse. Ma questo noi non possiamo saperlo, perché i poeti del VI e del V secolo potrebbero avere modificato e variato i motivi. Tuttavia, in questa incertezza, gli elementi che si sono mantenuti e risultano riconoscibili sono sufficienti per l'indagine che qui ci interessa. Le nozze di Peleo con la dea non costituiscono unicamente il contenuto di una storia che abbraccia questi o quei fatti, ma anche un tema poetico che, sebbene ampliato e variato ripetutamente, si è conservato nella sua essenza e nelle sue parti fondamentali per tutto il tempo preso in considerazione. Fin da principio non ci si limita a raccontare un fatto, ma si celebra la più alta fortuna umana: l'unione con gli dèi, la parentela con gli dèi, il banchetto consumato in loro compagnia, i doni nuziali da loro ricevuti. La musica del coro delle Muse e di Apollo glorifica la festa; nel corso del tempo la lode di Peleo, della coppia nuziale o addirittura di Achille si è fatta contenuto del canto, mentre le Muse e Apollo, che in origine avevano cooperato come coro e corego, hanno assunto ruoli separati ed è stato possibile sostituire al dio veggente un altro personaggio che predice il futuro.

È sufficiente tenere davanti agli occhi questi tratti fondamentali per capire quanto fedelmente essi si siano conservati in Catullo. Mi riferisco all'impronta

'lirica' dell'antico tema: l'elogio della fortuna più alta sull'esempio di Peleo e l'esplicito consenso a ciò che viene elogiato caratterizzano ovunque le parti del carme che riguardano Peleo. E quando, | avendo familiari le forme tradite dell'arte epica, ci si stupirà di trovare l'epos 'liricizzato' in una misura che probabilmente non era mai stata osata in precedenza, sarà necessario richiamare alla mente anche, e anzi in primo luogo, la tendenza dei poeti ellenistici a intervenire personalmente, con il proprio io commosso, nella narrazione di antiche storie. Ma non sfuggirà una profonda differenza. Sulla base dei passi tramandati o ricostruibili del *Thrax* di Euforione, Kurt Latte ha descritto questo stile come 'liricizzato' e gli ha associato a pieno diritto anche il carme su Peleo di Catullo¹⁸. Egli ha inoltre mostrato quanto già in Euforione le forme siano divenute vuote. La facilità con cui questo processo poté verificarsi è resa evidente anche dal confronto tra un passo del poema di Peleo (v. 22ss.) e la sua eco nella *Ciris* (v. 195-200); con soddisfazione ci si rende conto che Catullo non ha abusato della forma, ma piuttosto se ne è servito con un senso ben preciso della sua vitalità e della sua forza. Ecco l'esclamazione ammirata che occorre poco dopo l'inizio del carme (v. 22-31):

O nimis optato saeclorum tempore nati
 heroes, saluete, deum genus, o bona matrum
 progenies, saluete iterum...
 uos ego saepe meo uos carmine compellabo,
 teque adeo eximie taedis felicibus aucte,
 Thessaliae columen, Peleu, cui Iuppiter ipse,
 ipse suos diuum genitor concessit amores,
 tene Thetis tenuit, pulcherrima Nereine?
 tene suam Tethys concessit ducere neptem
 Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem?

Questa effusione non risolve in comode forme liricizzanti una narrazione che si sarebbe potuta esporre anche, e forse meglio, alla maniera epica omerica senza intromissioni sentimentali nel racconto da parte del narratore. Questa lode estasiata racchiude di fatto l'essenza stessa del carme, il quale, nell'intimo, è lirico, non epico. Alla celebrazione di quel tempo, in cui gli dèi si sono uniti agli uomini, e di quegli stessi uomini e di Peleo, in cui questa condizione felice si manifesta, corrispondono, nella parte finale del carme, i versi [[384-396]] in cui la presenza degli dèi fra gli uomini è elevata da caso singolo, le nozze di

¹⁸ Latte 1935, 154.

Peleo, a condizione generale, mentre subito dopo [[397-408]] il ricordo della felicità passata diviene coscienza dell'infelicità degli uomini abbandonati dagli dèi. I due passi [[v. 22-30 e 384-408]] compongono un tutto. Entrambi marcano, l'uno al principio e l'altro alla fine del carne, la situazione in cui | la felicità di Peleo è contemplata con ammirazione e tenuta presente: un momento profondamente difficile e insieme consapevole della felicità suprema. Questa condizione quasi richiede il linguaggio estasiato, 'lirico', della pericope che abbiamo sotto gli occhi (v. 22ss.) e la fa sembrare, in ogni caso, adeguata. Le forme liricizzanti degli epilli ellenistici, piuttosto che come una comoda maniera tradizionale da adoperare, sono qui interpretate e adottate quali naturali possibilità di esprimere la vita interiore. Certamente esse contribuiscono a mantenere la vitalità dell'antico tema e ad attuare in modo nuovo l'essenza lirica ed encomiastica che da molto tempo lo qualificano. Si è tentati di parlare di una armonia prestabilita del tema e delle forme di questo epos liricizzato. E si ammira la forza poetica che, in un modo così sorprendente, ha saputo vivificare sia la forma di un tale epos liricizzante sia l'antico tema di Peleo.

Le singole forme espressive possono essere messe in relazione con quanto le ha precedute; ed effettivamente sono state avanzate proposte in questo senso. È possibile confrontare l'appassionato *o nimis* [...] e poi ancora la perifrasi [...] *deum genus, o bona* [...] / *progenies* con espressioni caratteristiche del IV libro di Apollonio Rodio (v. 1381-1387):

Μουσάων ὄδε μῦθος, ἐγὼ δ' ὑπακουὸς αἰεῖδω
 Πιερίδων, καὶ τήνδε πανατρεκέες ἔκλυον ὀμφήν,
 ὑμέας, ὧ περὶ δὴ μέγα φέρτατοι υἴες ἀνάκτων,
 ἧ βίη, ἧ ἀρετῇ Λιβύης ἀνὰ θίνας ἐρήμους
 νῆα μεταχρονίην ὅσα τ' ἔνδοθι νηὸς ἄγεσθε
 ἀνθεμένους ὤμοισι φέρειν δυοκαίδεκα πάντα
 ἤμαθ' ὁμοῦ νύκτας τε.

L'apostrofe catulliana si sviluppa a partire da quella dell'epos più antico, ma è caratterizzata da una effusività moderna e serve ad accompagnare con lo stupore appropriato un brano di potenza incredibile.

Il catulliano *saluete* [...] *saluete iterum*, seguito da *uos ego saepe meo uos carmine compellabo* si può confrontare con un passo di Apollonio, prossimo alla fine del suo epos (IV 1773-1775):

ἴλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος, αἶδε δ' αἰοδαί
 εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν ἀείδειν
 ἀνθρώποις.

Questi versi, che cominciano con ἴλατε e illustrano il pensiero del poeta sul futuro della sua poesia, sono improntati alle forme degli inni epici rivolti agli dèi. Catullo non dipende da Apollonio; quest'ultimo, semmai, avrebbe potuto autorizzarlo a inserire, se ve ne fosse stato il bisogno, forme innodiche nel suo epos. | Del resto il reiterato *saluete* e la promessa *uos ego saepe meo uos carmine compellabo* derivano, in modo del tutto autonomo da Apollonio, da forme innodiche omeriche e callimachee; perfino *saluete iterum* corrisponde precisamente a un χαῖρ' αὐθι di Callimaco (*Jou.* 94). Tuttavia il confronto con Apollonio può insegnare anche, e soprattutto, a valutare quanto Catullo si sia spinto oltre un determinato limite. In origine queste erano formule innodiche conclusive, con cui il poeta prendeva congedo. Anche Apollonio vi si era attenuto: egli si accomiata dagli eroi come il poeta degli inni si accomiata dal dio le cui gesta ha in parte narrato e al quale chiede di propiziare la sua fortuna nel tempo¹⁹. Catullo ha slegato la forma dal suo contesto originario e, sin dall'inizio del poema, le ha affidato il compito di introdurre con grande libertà l'esclamazione ammirata da cui scaturisce il ricordo delle nozze di Peleo. Nulla di simile è noto²⁰, se non la superficiale imitazione di questi versi, priva della necessaria sensibilità, nella *Ciris*. Probabilmente Catullo per primo si è sentito libero di usare la forza lirica di tali congedi innodici in vista della lode che voleva innalzare, appunto al modo degli inni, fin dall'inizio del proprio carme.

¹⁹ Si possono mettere a confronto i brani degli *Aitia* di Callimaco in cui alla fine di un racconto gli dèi sono invocati con ἔλλατε, ἴλαθι e simili. Si tratta di formule di chiusura, come ad es. nel fr. 638 Pfeiffer; nel commento a questi versi Pfeiffer cita altri passi analoghi a sostegno di questa ipotesi. Al contrario, nella lirica corale - come in Bacchilide 11 [[Maehler]] (= 10 [[Snell]]), 1ss. nonostante ἔλλαθι al v. 8) - esordi simili a preghiere non hanno nulla a che fare con il tipo in questione [vd. inoltre Fraenkel 1957, 169, n. 3s.]

²⁰ Anche in Esiodo *Th.* 104 χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδὴν è formula di congedo, rivolta alle Muse che fin qui sono state l'argomento dei versi - una sorta di inno alle dee -, ma che in seguito dovranno fungere solo da aiutanti; cf. Sellschopp 1934, 51. Quindi Esiodo, nella stessa frase, passa dal lodare le Muse all'invocarle, di concerto annunciando il poema che seguirà, la *Teogonia*. Si potrebbe pensare che questo passo o altri simili che ne derivano abbiano indotto Catullo a osare il suo *saluete* = χαίρετε nella transizione al tema principale.

In questi versi encomiastici, dunque, le forme antiche sono state piegate a un uso originale e libero, fino alle estreme conseguenze. Ma ne valeva la pena: l'unione del divino e dell'umano così come si presenta nell'antico tema di Peleo è un prodigio a cui il poeta risponde con questo linguaggio estasiato, che può e deve toccare ciascuno.

Il canto nuziale è sempre stato una parte costitutiva dell'elogio di Peleo e della sua fortuna. Abbiamo seguito la storia di questo motivo nell'ambito della letteratura greca in base alle testimonianze rimaste. Anche per quanto riguarda questo aspetto Catullo si attiene in modo abbastanza preciso alla tradizione. Ma le Parche nel ruolo di coro profetico costituiscono una novità. |

Abbiamo osservato come, internamente al motivo dell'inno nuziale, fosse stato inserito quale contenuto secondario del canto, dopo la lode della maternità felice di Teti, la prefigurazione della vita di Achille. È stato dimostrato che nella versione più antica a noi nota l'indovino era Apollo, mentre in seguito, in Euripide, tale ruolo è stato assunto da Chirone.

Non sappiamo chi, sulla base di queste o di altre varianti, abbia introdotto per primo le Moire e abbia fatto loro intonare il canto profetico. Che esse fossero presenti alle nozze è in accordo con le rappresentazioni greche arcaiche del tema. Le Moire portarono Temi ed Era da Zeus perché questi le sposasse, così narrano Pindaro (fr. 30 Diehl) e Aristofane (*Au.* 1731). Nelle raffigurazioni del vaso François esse arrivano alle nozze di Peleo assieme agli altri dèi. Ma come si perviene al loro canto profetico, all'annuncio del futuro di Achille?

Se già un poeta alessandrino aveva tenuto Apollo lontano dalle nozze a causa delle accuse di Teti in Eschilo (fr. 350 Nauck [[= 350 Radt]]) e dello sdegno di Platone²¹, allora è davvero molto probabile che sia stato quello stesso poeta ad assegnare a un altro soggetto, o ad altri, cioè alle Moire, la profezia che era apparsa scandalosa in bocca ad Apollo. Attribuire la prima variazione allo sconosciuto autore alessandrino e la seconda invece a Catullo, come ha fatto Wilamowitz, non è logico²²; l'una dipende dall'altra. E se il motivo delle Moire che annunciano con il canto i segreti del destino deriva effettivamente dal carne astronomico di Ermippo²³, un poeta ellenistico avrebbe potuto trasferirlo alle nozze di Peleo tanto quanto Catullo.

²¹ Cf. Pasquali 1920, 20; Wilamowitz 1924, II, 302.

²² Wilamowitz 1924, II, 302.

²³ Secondo Igino (*astr.* II 15) Prometeo ascoltò di nascosto il canto delle Moire e apprese il segreto rivelando il quale si liberò. Il fatto che ciò fosse presente nei versi di Ermippo è ritenuto probabile da Wilamowitz 1914, 135, e 1924, II, 302, con Robert 1878, 222.

Chiunque abbia introdotto le Moire al posto di Apollo, o di Chirone, o anche delle Muse, ha di certo unito tra loro due motivi tradizionali del tema di Peleo, il canto profetico eseguito durante le nozze e la presenza delle Moire, con l'ausilio di un terzo motivo, reperito altrove, quello delle Moire che cantano. Esso proveniva forse da Ermippo oppure da una rappresentazione della saga di Prometeo; e può ricollegarsi, attraverso una mediazione a noi non più accessibile, con quel passo del mito conclusivo della *Repubblica* di Platone²⁴ ove il | canto delle tre Moire conferma come avvenga secondo necessità che un uomo, attraverso la sua scelta di vita, decida del proprio destino. Chiaramente il motivo delle Moire che cantano è stato ed è rimasto raro. Certo, Moire e Parche compaiono spesso nella poesia, ma non cantano né predicono il futuro, nemmeno nell'ecloga profetica di Virgilio, in cui riecheggia il canto delle Parche di Catullo [[*ecl.* 4,46s.]]. Nell'*Apocolocyntosis* di Seneca, all'annuncio di una nuova età dell'oro sotto Nerone, esse filano il destino, come in Virgilio, ma è Apollo ad annunciarlo nel canto [[*apocol.* 3]]²⁵.

Le Parche che cantano e fanno profezie si sono sostituite ad Apollo e a Chirone, ma anche alle Muse. In questo modo è emerso un contrasto che l'artefice di tale svolta – e così Catullo – deve avere apprezzato particolarmente. Ogni lettore conosceva il coro delle belle fanciulle e ad esso pensava quando leggeva la descrizione delle Parche, le filatrici primordiali, raffigurate nella loro fragilità in modo drasticamente accurato: (v. 305) *infirmo quatientes corpora motu*, (307) *corpus tremulum*, con i capelli nivei, che però divengono parte di una festosa sinfonia cromatica, in cui si compongono il bianco e il rosso (307-309):

²⁴ *Resp.* X 617c e ss.; Wilamowitz 1924, II, 302: «è interamente platonico». Ma perché questo testo non avrebbe dovuto colpire un poeta ellenistico? Si consideri la descrizione delle Parche in Catullo, v. 307-309 (*uestis candida, uittae*) e la si paragoni a quella di Platone (*λευχειμονούσας, στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν ἐχούσας*).

²⁵ Potrebbe pur sempre entrare in gioco anche qualche elemento romano, per lo meno nel senso che in questo modo l'idea delle Moire che cantano sarebbe stata più facile da accettare. In Agostino *ciu.* IV 11 si è conservata una interpretazione della antica divinità romana Carmentis, o piuttosto delle Carmentes (un plurale indistinto), secondo la quale le prerogative, altrove distinte (*Plu. Rom.* 21, *Quaest. Rom.* 56), di questa dea, capace di decidere della nascita degli uomini o di predire il futuro, sono unificate: le Carmentes, si legge, cantano agli uomini il loro destino alla nascita: [...] *illis deabus, quae fata nascentibus canunt et uocantur Carmentes* [...]. Non importa se con questa interpretazione si sia trovata un'antica unità oppure no (cf. Wissowa [[1902]] 1912, 221): ciò che conta è la possibilità, da parte di Catullo, di rappresentarsi delle divinità della nascita che annunciassero il destino del nascituro con il loro canto.

his corpus tremulum complectens undique uestis
 candida purpurea talos incinxerat ora,
 at roseae niueo residebant uertice uitae.

A ciò si aggiunge che l'*aeternus labor* delle filatrici del fato non è soltanto accennato per mezzo di alcuni tratti essenziali – i fusi in movimento – come nel passo virgiliano citato, ma è rappresentato in ogni dettaglio in nove versi, fino alla descrizione dei ciuffi di lana che, staccati a morsi in diversi punti del filo, restano appesi alle labbra secche delle vegliarde (v. 316):

laneaque aridulis haerebant morsa labellis.

Le dee che cantano non sono dunque idealizzate e distanti, ma piuttosto viste molto da vicino come donne attempate che si potevano incontrare nella vita quotidiana. In questo modo il contrasto con il bel coro delle Muse risulta ancora più evidente.

Il canto delle Parche è detto canto del destino (v. 321):

talìa diuino fuderunt carmine fata. |

A ciò è collegato un autentico inno nuziale; all'inizio e alla fine (v. 328-337; 372-381) il canto si presenta esattamente come un epitalamio²⁶. Queste pericoli corrispondono passo dopo passo a quei componimenti di cui Catullo stesso offre un celebre esempio (c. 61). Un canto di questo tipo, ambientato nel tempo mitico, è il canto di nozze per Elena in Teocrito (*Id.* 18). Attraverso tutti questi motivi Catullo ha colmato anche questa parte del carne di Peleo di una letizia d'amore nuova, estranea al tema fin dalle origini.

Ma tralasciamo per ora questi versi. Sofferamoci invece sul canto del destino le cui linee erano state tracciate già da lungo tempo. La lode del figlio che sarebbe nato da questo matrimonio era attestata, come abbiamo visto, in Eschilo e in Euripide²⁷. A questo svolgimento sembra vicina la lode di Achille nelle strofe di Alceo che celebrano Teti (fr. 74 Diehl [[= 42 Voigt]]). Catullo, o l'autore di uno dei suoi modelli, si è limitato quindi a sviluppare la

²⁶ Mangelsdorff 1913.

²⁷ Vd. *supra*, 10s.

lode di Achille? Coraggio, velocità e poi le azioni belliche davanti a Troia: questa è l'essenza di quanto era presupposto già in Euripide. Una novità, invece, è il fatto che l'esaltazione di Achille prenda corpo sempre più come visione del suo lato terrificante. Anche Euripide dice di lui (*IA* 1067-1069):

ὅς ἤξει χθόνα λογχήρεσι σὺν Μυρμιδόνων
 ἀσπισταῖς Πριάμοιο κλεινὰν
 γαῖαν ἐκπυρώσων.

In questo caso, però, il contesto rimanda a una vittoria il cui valore è accresciuto dall'importanza dei vinti, tanto più che la lode culmina con l'immagine delle armi d'oro che un dio ha forgiato e che una dea, sua madre, gli ha portato in dono. In Catullo, per contro, è come se qualcuno avesse dato corso all'idea suscitata dalle parole *γαῖαν ἐκπυρώσων*, celebrando con sfrenato entusiasmo questa vita vissuta all'estremo e indugiando su sangue e morte. Poiché, se (v. 348)

illius egregias uirtutes claraque facta

offre un'idea complessiva, se questa associazione continua a essere presente grazie a *testis erit magnis uirtutibus* (357), *denique testis erit* (362), allora la nozione stessa di *uirtutes* nei versi iniziali della parte in cui è espressa la lode (338ss.) rimane priva di contenuto visivo. Al contrario animate immagini di spargimenti di sangue e lamenti di vecchie madri riempiono i versi successivi, dal 344 in poi. Il quadro si intensifica fino a culminare nel sanguinoso sacrificio | della giovane Polissena sulla tomba di Achille, vivacemente descritto (v. 362-370)²⁸. Si avverte la primitiva implicazione reciproca di vita potenziata e morte. Ma si riconosce anche lo spirito che non si soddisfa di ciò che è semplice e univoco e si spinge, piuttosto, fino all'opposto corrispondente, fino al mutamento paradossale dei rapporti. È questo spirito che nell'inno nuziale pervaso dalla beatitudine amorosa, nel tema di Peleo – rappresentazione della più alta felicità terrena –, ha insinuato le immagini di rovina, vita insanguinata e morte come controsoggetto.

²⁸ Wilamowitz 1924, II, 302, n. 2: «È innegabile che l'indugiare su Polissena nel canto del destino sia fuori luogo». Ma gli sfugge qui il gusto con cui questo tipo di arte ricerca i contrasti.

Non solo nel canto nuziale è di un tipo nuovo la felicità dell'amore che pervade l'antico tema di Peleo. La più alta gloria terrena nel tempo antico consiste nell'elevarsi fino agli dèi. Acquisirne la parentela, partecipare alla festa e al banchetto in cui gli dèi sono presenti e visibili, ascoltare la musica divina: questi gli aspetti della fortuna di Peleo anticamente decantati. Lo stesso vale sostanzialmente anche per Catullo. Ma non è tutto. All'inizio della storia avviene il prodigio: la nave costruita dalla dea, l'Argo, porta gli uomini verso mari sconosciuti; le dee emergono dalle acque; al loro sguardo stupefatto di fronte alla nave e agli uomini risponde lo sguardo dei mortali stupiti per la loro bellezza senza veli, lo sguardo di Peleo, che si accende d'amore per Teti; la dea, infine, si degna di concedersi alle nozze con il mortale (v. 16-20):

illa atque haud alia uiderunt luce marinas
 mortales oculis nudato corpore nymphas
 nutricum tenuis extantes e gurgite cano.
 tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
 tum Thetis humanos non despexit hymenaeos.

Da qui trae inizio ogni cosa: il fatto che Giove e tutti i divini parenti di Teti la concedano in matrimonio a Peleo così come il semplice associarsi, da parte degli dèi, alla grazia che Teti stessa concede al mortale. Così tutto si trasforma nella storia dell'amore dell'uomo per la dea, storia di un amore per una dea che si è potuto coronare. L'unione di dèi e uomini diventa unione d'amore. È questo l'aspetto particolare che l'antico tema assume in Catullo.

Fino a questo momento, nella sintesi delle parti della poesia dedicate a Peleo si sono deliberatamente lasciati da parte i versi nei quali si racconta di come | uomini provenienti da tutta la Tessaglia raggiungono la sede della festa e ne ammirino lo sfarzo, con tutto ciò che da questa scena deriva (v. 31-277). In questa parte del carme non ancora esaminata, la descrizione della coperta con le immagini di Arianna e Bacco occupa lo spazio di gran lunga maggiore (v. 50-264). Questa descrizione è parte di un quadro più ampio che si apre opponendo alla terra abbandonata il fasto profuso della reggia, al cui centro appare il letto nuziale della dea (v. 38-49; 265s.). Nei pochi versi rimanenti giungono gli ospiti mortali, che offrono doni, manifestano gioia e meraviglia e infine si ritirano (v. 31-37; 267-277).

L'intendimento di questo complesso poetico è davvero arduo. Singoli commentatori hanno già da tempo riconosciuto, in alcuni casi con precisione, in altri sommariamente, il significato che la raffigurazione di Arianna e Bacco assume nell'insieme del carne. Ci torneremo, ma per il momento teniamo ancora in sospeso l'esame di questa parte, certo molto importante per Catullo (v. 50-264): essa risulta notevole già per la sua estensione ed è considerata da alcuni il brano principale del carne. Sono i gruppi di versi che la circondano a dover essere compresi per primi (v. 31-37; 38-49; 265-277). In che modo essi si legano al tema di Peleo? E come è giunto Catullo a una simile composizione?

Giorgio Pasquali ha il merito di aver fatto notare quanto labile sia la costruzione formata da queste parti²⁹. Egli intendeva confutare Reitzenstein³⁰, dimostrando che l'epos catulliano su Peleo non riproduce un solo epos ellenistico, ma due, un poema su Peleo e uno su Arianna. Una terza possibilità, a suo avviso, non era in discussione. La contraddizione tra l'incipit, in cui l'Argo è presentata come la prima nave, e le immagini del mito sul letto nuziale, dove si presuppone che i viaggi di Teseo appartengano a un passato lontano, gli permetteva di escludere il riferimento a un unico modello. Inoltre, ed è questo che più ci interessa, i gruppi di versi che, costitutivi della cornice, introducono l'inserito non avrebbero potuto costituire un simile collegamento, a suo modo di vedere, in alcuna poesia greca. Il palazzo aperto a tutti, con il letto matrimoniale nella sala principale, riflette un contesto romani, non greci³¹. Che ovunque il lavoro della terra sia sospeso e ciondoli il collo dei buoi da lavoro e l'aratro possa arrugginire mentre la gente di campagna partecipa alla festa nel palazzo del re è eccessivo, obiettivamente inconcepibile: non si tratta – così crede Pasquali – che di un brano trapiantato qui da un «ritorno dell'età dell'oro»³². L'intera contrastante rappresentazione della terra abbandonata e dello sfarzoso palazzo (v. 38-49) è dunque opera di Catullo, | con il concorso di singoli elementi presi a prestito³³. I versi precedenti, invece, nei quali si vede tutta la Tessaglia affluire al palazzo reale (v. 31-37), Pasquali li esclude più avanti da questa valutazione, attribuendo il motivo al carne ellenistico su Peleo. La descrizione della geografia tessala dei v. 35-37 supererebbe la misura normalmente attribuita da un poeta romano

²⁹ Pasquali 1920, 1ss.

³⁰ Reitzenstein 1900, 73ss.

³¹ Pasquali 1920, 3-12.

³² Pasquali 1920, 17.

³³ Pasquali 1920, 18.

alla geografia regionale³⁴; e l'afflusso alla città presupporrebbe verosimilmente una situazione ellenistica, del tipo di quella rappresentata nelle *Adoniazousai* di Teocrito³⁵. Ma se i Tessali accorrevano in città già nell'epos ellenistico su Peleo e se la loro mèta di certo non poteva essere l'interno del palazzo né lo spettacolo della festa sfarzosa e delle immagini mitologiche ricamate sulla coperta nuziale, ci si chiede allora a che cosa tendesse il loro movimento in quel poema. Pasquali presume che essi volessero vedere l'arrivo degli dèi, così come nell'*Inno a Demetra* di Callimaco gli abitanti di Alessandria si accalcano per assistere alla processione della dea e come la popolazione della città era disposta ad aspettare pazientemente per vedere il dio-re Tolomeo³⁶. Certo è stupefacente – ammette Pasquali – che ospiti umani siano ammessi per primi a visitare questo ambiente e che solo in un secondo momento l'ambiente si liberi per accogliere gli dèi.

Si assume in questa ipotesi che Catullo abbia trovato nell'epos ellenistico su Peleo la rappresentazione di una festa di massa tipica di quell'epoca, ma che abbia tralasciato ciò che in essa vi era di più importante – l'arrivo degli dèi – in vista della descrizione delle immagini che si prefiggeva³⁷. Di ciò egli avrebbe mantenuto soltanto, sacrificandone l'originario oggetto di interesse, cioè l'arrivo – e così pure la partenza? – dei visitatori mortali. Il poco che resta – sette versi! – deve permettere

³⁴ Cf. Reitzenstein 1900, 89. Perrotta 1931, 189ss. obietta giustamente che tale supposizione non è di per sé necessaria; e aggiunge che Catullo certamente conosceva l'*Inno a Delo* di Callimaco e quindi i v. 104s., 112, 138.

³⁵ Pasquali 1920, 22. Ma come se dietro la poesia di Teocrito ve n'è qui una più antica di Sofrone?

³⁶ Perdura l'idea di Reitzenstein 1900, 87s., al quale i versi di Catullo sull'arrivo dei Tessali alla festa e al palazzo hanno rammentato la descrizione di una festa regale ad Alessandria in Calliseno di Rodi (conservata in Ateneo V 196a ss. [[= FHG III 58]]), e ha creduto perciò di essere autorizzato a risalire a un modello ellenistico nel quale fosse presente una descrizione simile. In realtà non vi è alcuna rassomiglianza che renda plausibile questa ipotesi. L'intera ricostruzione della poesia alessandrina sulle nozze di un sovrano è perciò infondata. Se Reitzenstein richiama l'attenzione sulla decorazione del giardino e soprattutto sull'abbondanza di fiori in Catullo 64,279 e in Calliseno, Perrotta 1931, 200 obietta a buon diritto che si può dedurre il motivo da Euripide, *IA* 1058ss. La trasformazione della stanza da pranzo in giardino fiorito si ebbe anche a Roma.

³⁷ Perrotta 1931, 195 obietta che se Catullo avesse semplicemente avuto la necessità di introdurre degli dèi-personaggi che osservassero le immagini sulla coperta, sarebbero state certamente sufficienti le divinità dell'originale greco tràdito. L'ipotesi di Pasquali perciò non chiarirebbe quello che voleva chiarire. Bisogna comunque aggiungere che gli dèi difficilmente sarebbero stati adatti a fungere da spettatori meravigliati delle opere d'arte e dei tesori degli uomini.

di ricomporre il tutto. | Ma c'era bisogno di molto di più a questo scopo, più ancora delle citate opere di Teocrito e Callimaco, che in nessun modo offrono un buon termine di confronto. L'ipotesi rimane così un mero gioco della fantasia.

Essa ha di buono, tuttavia, il fatto che costringe a riflettere non soltanto sulla difficoltà specificamente posta da questo gruppo di versi preso in sé ma sul motivo in generale. A quale scopo l'arrivo e la partenza dei visitatori mortali? A quale scopo gli ospiti mortali prima di quelli divini, se essi devono solo riempirsi di meraviglia e poi andarsene quando gli dèi sopraggiungono? Oggettivamente ciò non porta a nulla ed è profondamente inadatto a rappresentare la comunione di dèi e mortali. Gli uomini avrebbero dovuto rimanere lì e d'altra parte avrebbero potuto restare in contemplazione molto meno a lungo. Il motivo per cui Catullo li allontana non può essere la visita della casa con i suoi tesori e la storia ricamata sulla coltre; che cosa impediva che il popolo, dopo di ciò, restasse ad ammirare l'arrivo degli dèi, se questo doveva accadere, stando fuori, davanti alla porta? In breve, l'arrivo e la partenza dei visitatori umani non si spiegano né oggettivamente né idealmente a partire dall'antico nucleo del mito di Peleo, né possono essergli strettamente collegati.

Nonostante tutte le audaci integrazioni che l'immaginazione ha proposto, questa ipotesi dunque non aiuta a giustificare l'arrivo e la partenza degli ospiti mortali nel contesto delle nozze di Peleo. Per il resto essa trascura ciò che è effettivamente presente nei versi mentre va in cerca di ciò che in essi manca. *Dona ferunt prae se, declarant gaudia uultu* (v. 34): così Catullo motiva questa visita dei Tessali. Una spiegazione che forse non lega la visita degli uomini in modo particolarmente stretto al contesto di quanto viene raccontato, ma è certo una spiegazione; e di essa possiamo accontentarci.

Valutiamo dunque serenamente, oltre a ciò su cui già Pasquali ha attirato sospetti, anche l'arrivo e la partenza dei visitatori Tessali! Rinunciamo alla pretesa di ritrovare, in questo carne, la trama logicamente consequenziale di una poesia greca! Consideriamo che l'immaginazione creativa, che produce e connette tra loro i suoi oggetti, mai è stata il punto forte della poesia romana! Teniamo conto della possibilità che in questo caso sia stato Catullo stesso a inventare, magari con l'ausilio di elementi precostituiti, qualche cosa che fosse capace di condurci gradualmente, con un movimento dal basso verso l'alto, allo splendore e alla maestà del palazzo che ospita la festa, e infine alla contemplazione delle immagini!

Anche se il motivo non è derivato dall'antico patrimonio del mito di Peleo e non vi si è unito strettamente, ha con esso alcuni punti di contatto. Gli ospiti divini si replicano nei visitatori umani, e anche costoro portano doni.

Nonostante tutto, resta irrisolto come Catullo sia potuto arrivare a questo motivo che ora chiude, in forma di *Ringkomposition*, la parte del carne dedicata ad Arianna. | A questo proposito coglie probabilmente nel segno Domenico Braga³⁸ quando richiama l'attenzione sulle nozze di Giasone con Medea presso i Feaci, un episodio del mito narrato da Apollonio Rodio nel IV libro delle *Argonautiche* (v. 1139-1198). Incontriamo qui un matrimonio inconsueto in cui, tra l'altro, anche il talamo è ricco parimenti di splendore e di significato: il vello d'oro funge da coperta. Al mattino insieme ai cittadini arrivano anche i contadini provenienti dalla campagna, con doni, pecore, vitelli, botti di vino, e le donne che recano fini tessuti, gioielli d'oro e altri ornamenti per la giovane sposa. Qui troviamo gli elementi che cercavamo e per di più in un poeta che Catullo, com'è noto, ha studiato. In sostanza non ci possono essere dubbi: in questi versi Apollonio ha offerto a Catullo il motivo di cui questi poteva servirsi per fare iniziare la propria rappresentazione delle nozze di Peleo con la partecipazione dei mortali, con lo stupore di persone semplici, e quindi preparare gradualmente, in mezzo allo sfarzo del palazzo, la contemplazione degli arazzi e del mito di Arianna. Quest'ultimo, considerando il carne nella sua interezza, apparirà come l'immagine rovesciata delle nozze di Peleo. Il legame con il contesto esterno è debole, arbitrario sul piano pragmatico, ma bello nella sequenza delle immagini e dei suoni.

In realtà a Catullo importava poco collegare strettamente la visita degli uomini con ciò che segue. Al contrario, egli chiude tutto questo complesso, dopo aver sviluppato la storia di Arianna a partire dalle immagini, richiamandosi in modo sensibile ai v. 32ss., 47ss., per mezzo di una *Ringkomposition* (265-268):

talibus amplifice uestis decorata figuris
 puluinar complexa suo uelabat amictu.
 Quae postquam cupide spectando Thessala pubes
 expleta est, sanctis coepit decedere diuis.

La successiva similitudine, di tipo omerico, trattiene lo sguardo sul modo in cui la folla procede in lontananza. Il pensiero si spinge sulla via di casa di ciascuno: *ad se quisque uago passim pede discedebant* (v. 277). Così termina il racconto, mentre si spegne ciò che era cominciato con l'affluire di una folla da tutta la Tessaglia (v. 31ss.). Solo al v. 268 si accenna a una relazione con l'arrivo degli ospiti divini,

³⁸ Braga 1950, 160.

sanctis coepit decedere diuis, una relazione, tuttavia, che non è realmente immaginabile. Quanto sarebbe stato facile rappresentare le semplici persone che hanno visitato la reggia, addobbata per le nozze, come spettatrici della festa di uomini e dèi! Catullo, a quanto pare, non ha sentito la necessità | di connettere strettamente i singoli complessi di immagini alla situazione epica. Ciò non significa comunque che la poesia manchi di unità. Come si è già accennato, e si mostrerà meglio più avanti, un'unità c'è, ma è di un tipo diverso.

III. Arianna

1. Arianna abbandonata e salvata: la tradizione e i motivi catulliani

Senza dubbio, una delle maggiori bizzarrie di questa bizzarra poesia è il fatto che dei suoi 408 versi non meno di 217 (ovvero più della metà) siano dedicati a un soggetto secondario, a una piccola parte dell'apparato fastoso che gli ospiti ammirano nella dimora degli sposi: e cioè alle immagini che rappresentano la storia di Arianna sulla coperta del letto nuziale. Che idea fare della descrizione di un tale soggetto secondario, di una piccola opera d'arte, il contenuto della parte più ampia dell'epos! Che idea espandere un motivo dell'arte epica³⁹, tradizionale dopo la descrizione omerica dello scudo di Achille, e certo ancora trattato con senso della misura nell'*Europa* di Mosco in età tardoellenistica – che idea espanderlo finché non vacilli il rapporto tra soggetto principale e secondario, rischiando di rovesciarsi! Si è così potuto affermare con piena convinzione che la storia di Arianna costituisce l'elemento essenziale dell'opera e il mito di Peleo che la incornicia solo qualcosa di accessorio⁴⁰.

Nonostante tutta la sorprendente stranezza di questo passaggio da un mito all'altro, nonostante questa sconcertante tecnica di dilatare un dettaglio poco appariscente della scena in modo tale che esso consenta la visione di un contesto mitico completamente diverso, nonostante tutti questi giochi di prestigio, non è un puro arbitrio l'aver introdotto il mito di Arianna come tema della descrizione

³⁹ La storia di questo motivo è stata scritta da Friedländer 1912, che nella sua introduzione, *Iss.*, ha ripercorso «la descrizione delle opere d'arte nella letteratura antica» da Omero sino alla fine dell'antichità. Il capitolo contiene una grande quantità di informazioni fondamentali, che in seguito non sono state considerate e sfruttate a sufficienza. A p. 15 l'autore segnala che nell'*Europa* di Mosco, per la prima volta, la descrizione di un'opera d'arte ha un rapporto interno con l'intera poesia e questa osservazione lo porta (16s.) a inquadrare e valutare correttamente la raffigurazione dell'Arianna di Catullo. Allo stesso modo viene poi fatta luce sui brani corrispondenti dell'*Eneide*.

⁴⁰ Romain 1922, 135ss., citato da Waltz 1945, 99.

di un'opera d'arte. Arianna, ai tempi di Catullo e già nei secoli precedenti, era conosciuta attraverso le immagini più che attraverso la poesia: era un diffuso e apprezzato soggetto figurativo fin dal VI sec. a.C.⁴¹, | ma lo diventa nel senso che qui ci interessa a partire dal V sec. e poi di nuovo – ciò che più conta – nella pittura parietale romana. Non che il soggetto fosse rimasto estraneo alla poesia precedente. Il poeta che nella *Nekyia* dell'*Odissea* aveva fatto comparire davanti a Odisseo le donne del tempo antico già sapeva che Arianna non aveva raggiunto Atene insieme a Teseo e che Dioniso aveva avuto una parte in questa storia (XI 321ss.)⁴². Nei *Cypria*, Nestore aveva raccontato *ἐν παρεκβάσει* a Menelao, quando questi gli aveva chiesto aiuto per vendicare il ratto di Elena, le vicende di Teseo e Arianna⁴³ unitamente ad altre storie di relazioni pericolose con donne. È vero che in seguito Arianna ricompare di quando in quando in poesia⁴⁴, ma il suo destino nell'antichità non è mai stato, per quanto ne sappiamo, contenuto principale di un epos⁴⁵ o di una tragedia⁴⁶; e non abbiamo notizia

⁴¹ Esempi: il piatto di Fineo di Würzburg con Dioniso e Arianna su una carrozza trainata da un leone, una pantera e due cervi; Buschor 1940, 85, fig. 97; il vaso François a Firenze: sulla fascia superiore del collo e altrove l'arrivo di Teseo a Delo e la danza dei giovani liberati, poi Arianna che porge a Teseo un fiore; Furtwängler - Reichhold 1904-1932, tav. 13.

⁴² Vd., oltre ai manuali, Wilamowitz 1931-1932, I, 409ss.; Wolgensinger 1935, 20ss.

⁴³ Procl. *Chr.* p. 103,23 Allen.

⁴⁴ Kurz ricorda la sua apoteosi e l'innalzamento al ruolo di consorte di Dioniso nella *Teogonia* di Esiodo, v. 947ss. In un epos 'esiodico', l'amore per una ateniese sarebbe stato addotto come causa dell'abbandono della fanciulla da parte di Teseo; Pisistrato avrebbe fatto rimuovere dall'epos il verso che sarebbe stato fonte di imbarazzo per Atene (Erea di Megara [[BNJ 486 F1]] in Plutarco, *Thes.* 20).

⁴⁵ Sull'avventura cretese di Teseo come soggetto di carmi più antichi vd. Preller - Robert (1854) 1922⁴, 677, n. 1 (Saffo, Simonide). Cf. anche la nota precedente. A questa tradizione attinge il ditirambo di Bacchilide *Ἡθροί ἢ Θησεύς*, 17 [[Maehler]] (= 16 [[Snell]]). Per gli antichi carmi epici su Teseo vd. soprattutto Preller - Robert (1854) 1922⁴, 677 e 731. Sulla traslazione del corpo di Teseo (468 a.C.) e sul suo rapporto con la rinascita del mito dell'eroe nell'arte e nella poesia vd. Christ - Schmid 1929, I, 294, n. 2. Testimonia l'esistenza di una *Teseide* di Pitostrato nel IV sec. Diog. Laert. II 59. Secondo Isocrate (*Phil.* 144) le gesta di Eracle e Teseo, insieme con il mito troiano, erano i temi celebrati più spesso sia in versi che in prosa. In merito a tali poemi su Eracle e Teseo cf. Wilamowitz 1924, I, 104, n. 3; e il giudizio di Aristotele, *Po.* 1451a 19. Se si fa eccezione per la lotta contro le Amazzoni e il destino di Antiope, i singoli elementi dell'epos di Teseo sono per noi difficilmente comprensibili: cf. Plu. *Thes.* 28; Radermacher (1938) 1943, 252.

⁴⁶ La tragedia di Euripide era ambientata a Creta e doveva contenere i pericoli corsi dai giovani ateniesi e il loro salvataggio. Arianna non vi sarà stata assente.

di carmi su Arianna dei principali poeti ellenistici. I narratori di miti attici e di storie in prosa hanno certamente scritto su Teseo e Arianna⁴⁷. Storiografi e soprattutto mitografi hanno citato la coppia registrando le differenti versioni del mito⁴⁸, nelle quali non di rado si manifesta l'esigenza di scagionare l'eroe fondatore attico dall'accusa di infedeltà attraverso l'argomento dell'intervento divino⁴⁹. Tuttavia, sembra che la tradizione affidata alle immagini, se paragonata a quella affidata alla parola, sia stata relativamente più importante e più efficace rispetto a quanto accaduto con altri miti. Nel carme di Catullo alcuni tratti fondamentali della descrizione di Arianna sono certamente modellati su opere d'arte. Se si vuole chiarire quali fonti Catullo avesse a disposizione, che cosa ne avesse tratto, che cosa tralasciato, non si può prescindere dall'iconografia del mito di Arianna⁵⁰.

Della parte cretese della storia si può fare a meno⁵¹, come pure delle prime rappresentazioni a figure nere, in cui Arianna, sposa di Dioniso, siede sul carro accanto al dio, accompagnata dal tiaso⁵². La stessa cosa si può dire di altre immagini simili che anche in seguito rappresentano soltanto la coppia divina come tale⁵³. A noi interessano, invece, le immagini nelle quali sono raffigurati episodi della storia che ha avuto luogo a Nasso, dalla partenza di Teseo all'arrivo di Dioniso. Si tratta dei temi preferiti dalla pittura a partire dal V sec. a.C.

Nella decorazione di una *lekkythos* di Taranto, descritta da Ludwig Curtius⁵⁴, Atena ha svegliato Teseo, raffigurato accanto ad Arianna, e lo incita a partire mentre per opera di Hypnos la fanciulla rimane addormentata⁵⁵. Curtius crede che il modello possa essere un affresco di Micone nel *Theseion* di Cimone.

⁴⁷ Sullo sviluppo della tradizione attidografica, da Istro a Plutarco, Diodoro e Apollodoro, vd. Preller - Robert (1854) 1922⁴, 677.

⁴⁸ Raccolte da Stoll 1884-1890 e Wagner 1895. Cf. inoltre Preller - Robert (1854) 1922⁴, 677; cf. anche Herter 1936 e 1939.

⁴⁹ Già Pisistrato tentò di intervenire in tal senso nel mito, cf. *supra*, 25, n. 45. Una buona panoramica dei diversi tentativi di sottrarre Teseo alle sue responsabilità chiamando in causa la regia divina in Preller - Robert (1854) 1922⁴, 685.

⁵⁰ Per la consulenza nella ricerca delle immagini e della letteratura archeologica erudita ringrazio sentitamente il prof. Willemsen.

⁵¹ Vd. Salis 1930.

⁵² Vd. *supra*, 25, n. 41 (piatto di Fineo).

⁵³ Vd. l'indice di Beazley (1942) 1963, s.v. *Ariadne and Dionysos*.

⁵⁴ Curtius 1950.

⁵⁵ Cf. Beazley 1931, 24, sul n. 57, e Beazley (1942) 1963, 369. A proposito del *παῖς ἀμφιθαλής* sul giaciglio vd. Pfeiffer *ad Call. fr. 75,3s.* con la letteratura ivi citata. E da ultima Simon 1954, 77ss.

Si è poi scoperto che al prosieguo del V secolo appartiene un modello iconografico più movimentato: Teseo si affretta da una parte, ancora una volta per volontà di Atena, e sale sulla nave, mentre Arianna dorme. La stessa scena è raffigurata su uno *stamnos* di Gela, le cui immagini sono state fatte risalire da Hauser, in Furtwängler – Reichhold 1904-1932, all'ambito della grande arte attica del V secolo⁵⁶.

Nelle immagini del V secolo, dunque, Arianna dormiente era collegata in vari modi a Teseo che si accingeva ad abbandonarla. In altri casi | si trova raffigurato l'incontro di Dioniso con la fanciulla abbandonata. In un primo momento si ha un'Arianna desta seduta di fronte a Dioniso mentre questi le si appressa, come ad esempio su un cratere di Camarina conservato nel museo di Siracusa⁵⁷. Arianna è riccamente abbigliata e il dio è il Dioniso barbuto, ricoperto da una lunga veste, alla maniera antica. Metzger ha seguito questo modello attraverso la pittura vascolare del V e del IV sec. a.C.⁵⁸. In un solo caso la composizione riunisce Arianna dormiente, così come la conosciamo dalle raffigurazioni in cui è con Teseo, e Dioniso che le si avvicina. Metzger⁵⁹ riconosce nell'arte classica la mera preparazione di questo esito: i satiri trovano Arianna che dorme; raccontano al loro signore la scoperta e subito compare il dio in persona. Per Metzger questo modello pittorico deriva da quello della menade dormiente: egli lo considera come lo stadio preliminare del tipo figurativo ellenistico-romano con Dioniso e Arianna addormentata, in cui lo schema più antico dell'incontro sarebbe stato collegato proprio con quello derivato dalla menade addormentata. Georg Lippold invece postula, a partire da alcuni tratti fondamentali di queste immagini più tarde, un archetipo di epoca classica, un contraltare alla raffigurazione in cui Teseo abbandona Arianna⁶⁰. Le due rappresentazioni speculari, quella con la fuga di Teseo e quella con l'arrivo di Dioniso, potrebbero, accostate l'una all'altra, aver composto l'immagine che Pausania ha visto nel tempio di Dioniso ad Atene e che ha così descritto in I 20,3: Ἀριάνη δὲ καθεύδουσα καὶ

⁵⁶ Ser. III, Text, 104s. Allo stesso modello originario rimanda un rilievo adrianeo in Vaticano, riprodotto anche da Hauser.

⁵⁷ Studniczka 1919, 127; Rizzo 1904, tav. 1; Beazley (1942) 1963, 1184, 4; Arias 1941, 824; Lippold 1951, 50. Inoltre un coccio di Tübingen: cf. Watzinger 1937, 449; Lippold 1951, 50.

⁵⁸ Metzger 1951, 110ss.

⁵⁹ Metzger 1951, 113.

⁶⁰ Metzger 1951, 50-52.

Θησεύς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἦκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἀρπαγὴν. La storia dell'arte, contrariamente a quanto si riteneva un tempo, non ci permette di ipotizzare un modello di tale rappresentazione costituito da una singola immagine nella quale Arianna addormentata aveva guadagnato la posizione centrale, con la figura di Teseo fuggiasco e quella di Dioniso sopraggiungente che si controbilanciavano sui due lati. Attorno al 400 a.C. non si sarebbero ancora potute rappresentare in questo modo due fasi della medesima azione all'interno di una singola immagine⁶¹. Tra l'altro, la famosa moneta di età imperiale di Perinto⁶², sulla quale Dioniso con il tiaso si avvicina ad Arianna addormentata, rimanderebbe a un'invenzione plastica di piena epoca ellenistica. | Il Dioniso glabro e nudo della pittura parietale romana indicherebbe l'esistenza di un modello intermedio tardo-ellenistico⁶³.

Rimangono ancora controversi o incerti il momento e il modo in cui, nell'immagine dell'incontro, l'Arianna addormentata abbia preso il posto di quella sveglia e seduta. Né si sa se nel tempio di Dioniso ad Atene la fuga di Teseo dalla fanciulla dormiente e l'arrivo di Dioniso fossero rappresentati in un'unica immagine o in due immagini separate; e se nel secondo caso Arianna addormentata fosse in effetti raffigurata, ancora una volta, giacente davanti a Dioniso⁶⁴. Quale fosse la realtà non può essere stabilito in questa sede. Di certo già nell'Atene del V secolo esisteva un complesso figurativo del quale facevano parte Arianna dormiente abbandonata, Teseo fuggitivo e il divino sposo Dioniso sopraggiungente. Per gli Ateniesi e per gli uomini di quell'epoca in tale rappresentazione si manifestava probabilmente una specie di titolo di merito del loro eroe: Teseo era collegato a Dioniso grazie al significativo ruolo che aveva avuto nella storia passata di Arianna.

Da questa base iconografica sono derivate le successive, celebri immagini di Arianna delle pitture parietali campane. In alcune di esse⁶⁵ Teseo abbandona la fanciulla addormentata e sale sulla propria nave. Atena figura nella scena: la dea trae con sé Teseo mentre quest'ultimo volge indietro lo sguardo. In altre

⁶¹ Metzger 1951, 49.

⁶² Riprodotta ad es. in Baumeister 1885-1889, 126; Elia 1941, fig. 13, citato da Lippold 1951, 50, n. 3.

⁶³ Metzger 1951, 52.

⁶⁴ Lippold 1951, 50.

⁶⁵ Helbig 1868, 1216-1221; Reinach 1922, 111; Lippold 1951, 47, n. 4.

immagini⁶⁶ Dioniso compare accanto alla fanciulla abbandonata mentre costei dorme; il dio è accompagnato dalle note figure del tiaso, le quali stupiscono ora di un elemento della scena ora di un altro e richiamano l'attenzione del loro signore sulla bella. Si tratta di Pan, di Eros o di un Satiro che scosta la veste dal seno della donna. Ma già solo considerando lo svolgimento generale della storia dell'arte si potrebbe inferire l'esistenza di raffigurazioni simili a queste al tempo di Catullo e anche prima. Questa iconografia è comunque attestata in un gruppo di terracotta proveniente da un frontone di Civita Alba conservato al museo di Bologna: Dioniso, seguito dal tiaso, si imbatte in Arianna addormentata. L'opera è databile all'inizio del I sec. d.C.⁶⁷.

Non si deve credere che nell'antichità chi contemplava una simile pittura parietale pensasse alla gloria di Teseo e alla sua vicinanza alla divinità. | Sembra che l'abbandono di Arianna e l'amore del dio che la trova siano divenuti l'elemento più importante molto prima di queste pitture parietali ben conservate, ma comunque soltanto in epoca ellenistica. A questo cambiamento, a questo spostamento di accento potrebbe essere collegato il fatto che dal tipo figurativo che aveva per tema la fuga di Teseo ne sia derivato un altro, il quale risulta ampiamente diffuso nell'ambito delle pitture pompeiane⁶⁸. Arianna, già sola, si sveglia, siede sul letto, coperta dalla veste solo dai fianchi in giù; la nave di Teseo, che non si trova più in primo piano insieme con Arianna come accadeva in epoca più antica, è visibile tutt'al più in lontananza, in alto mare. Unico, dominante soggetto è ora Arianna, unico tema è il travaglio che consegue all'abbandono. In alcune di queste immagini la fanciulla si asciuga le lacrime oppure è Eros a renderle questo servizio.

Se si considera questa antica tradizione iconografica e la sua evoluzione, si scoprirà che l'arte aveva già ampiamente preparato il terreno per il poeta Catullo.

⁶⁶ Helbig 1868, 1233-1240; Reinach 1922, 112s.; Diepolder 1926, 51ss.; Lippold 1951, 50, n. 1s. Adriani 1951 assegna l'originale della pittura della Casa del Citarista al III sec. a.C.; vd. soprattutto la p. 21 dell'estratto che cortesemente l'autore mi ha reso accessibile.

⁶⁷ Giglioli 1935, 380; Pallottino 1955, fig. 109, in cui si trova altra bibliografia.

⁶⁸ Helbig 1868, 1222-1232; Reinach 1922, 112; Diepolder 1926, 50; Lippold 1951, 49s. Diepolder, sulla base dell'analisi formale delle figure, ritiene che solo i tardi maestri delle nostre pitture parietali avrebbero riformulato in questa maniera il tipo pittorico che ha come tema la fuga di Teseo. Lippold presuppone una composizione indipendente, non collocabile nel periodo attorno al 400 ma certamente ancora appartenente all'arte greca.

Ἀριάδνη δὲ καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἤκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἀρπαγὴν [[Paus. I 20,3]]: questo è l'antico nucleo figurativo. Nel corso del tempo, uno dei due soggetti aveva messo in evidenza soprattutto l'abbandonata e l'abbandono, l'altro l'amore per la bella abbandonata. Quanto abbia guadagnato la figura di Arianna con questo mutamento di significato si scopre in quel nuovo schema figurativo in cui la fanciulla desta, che piange e geme, è rimasta sola in primo piano, mentre Teseo, ridotto a mero oggetto dello sguardo di Arianna, va scomparendo in lontananza. Nel complesso anche Catullo ha tratto dal mito, considerato nel suo insieme, da una parte l'innamorata sola, in lacrime, intenta a scrutare lontano nella sua situazione di abbandono, e dall'altra l'arrivo del dio innamorato; e ha riunito le due parti contrapposte della rappresentazione artistica. Esse gli hanno dunque offerto la forma per mezzo della quale il mito di Arianna poteva essere accolto nel suo poema. Tutto il resto – gli antefatti, a partire dalla morte di Androgeo in Attica fino all'arrivo a Nasso della coppia di fuggitivi e poi fino alla partenza di Teseo, ma anche il seguito della vicenda, ovvero, per quanto concerne Teseo, il ritorno a casa, la sciagurata amnesia e la morte del padre Egeo – Catullo lo ha adeguato e subordinato alla rappresentazione dell'abbandono di Arianna⁶⁹. È chiaro che non si trattava di una cosa ovvia ma, al contrario, paradossale e bizzarra. Nemmeno a un poeta ancora tanto 'ellenistico' | poteva venire in mente di 'raccontare' così, sebbene certe forme ellenistiche della narrazione mitologica avessero già mostrato la possibilità di procedere in un modo simile⁷⁰. Catullo deve avere tenuto conto effettivamente dei tipi figurativi che anche noi conosciamo.

Tuttavia egli ha ignorato il motivo della fanciulla addormentata. *Excita somno* e certamente *fallaci somno* (v. 56), come pure la *praeteritio* nei due v. 122s. *ut eam deuinctam lumina somno / liquerit immemori discedens pectore coniunx* semplicemente alludono al fatto che Arianna dormiva mentre Teseo si allontanava di soppiatto, secondo il modello iconografico dell'arte più antica. Per quanto riguarda l'arrivo di Dioniso, rimane indefinito in quale stato egli trovi Arianna. Certamente era difficile conciliare con il lamento riportato poco prima il fatto che la fanciulla fosse ancora addormentata al sopraggiungere del dio. Come poteva regolarsi un poeta che non volesse tralasciare nessuno degli elementi tramandati lo si può leggere in Nonno (XLVII 265-471). Qui Bacco trova

⁶⁹ [[V. 71-123; 202-248]].

⁷⁰ Vd. Latte 1935, 154 sul modo di svolgere la narrazione a partire dalla fine.

la fanciulla che dorme; ella si sveglia senza accorgersi di lui, comprende di essere stata abbandonata e si dispera per il dolore. Dopo il lamento il dio compare di fronte a lei [[v. 419ss.]], calma il suo dolore e la chiama a un matrimonio più alto. In questo modo il lamento della fanciulla abbandonata è conciliato con l'arrivo del dio presso la fanciulla dormiente. Così inoltre si guadagnano allo stato di abbandono e afflizione tutta la serietà e la gravità che gli competono. Ancora prima che la fanciulla, svegliatasi, si accorga di essere stata abbandonata e prorompa in lacrime, non è già più 'abbandonata'. La sua apparente solitudine e il suo dolore non fanno che aumentare la sua bellezza, rappresentano cioè un'attrattiva in più per il dio che osserva e ascolta [[v. 314ss., 419]]. In Catullo tutto mira a portare Arianna nella situazione dell'abbandono, penosa e senza via di uscita. Egli ha celato o evitato tutto quanto fosse in contrasto con questa esigenza: a partire dall'immagine dell'abbandono, la conclusione (v. 249s.) si richiama all'inizio (53s.; 60-62); soltanto in un secondo momento il poeta ha fatto entrare improvvisamente nella solitudine di Arianna lo splendore e l'amore del dio e l'estasiato trambusto del tiaso.

Per questo motivo egli ha rinunciato alla fanciulla addormentata, a tutta la regia divina ben attestata nella tradizione⁷¹, che poteva distrarre l'interesse dalla disperazione dell'abbandono, | e ha rinunciato a Teseo come personaggio principale; come ha posto la nave in lontananza, allo stesso modo ha lasciato indefinito il comportamento dell'uomo e i motivi che lo hanno determinato; di fatto questi due elementi non ci sono, vivono soltanto nell'animo della donna sconvolta. Tutto è collegato strettamente con lo stato di disperato sconforto della fanciulla abbandonata. Per questa ragione Catullo non solo ha fatto del lamento il centro

⁷¹ Già in *Od.* XI 321ss. Arianna è sottratta a Teseo per intervento divino. Artemide la uccide Διονύσου μαρτυρήσι (cf. Wilamowitz 1931-1932, I, 404). Da qui si arriva alla versione del mito che tramandano anche [Apollod.] *Epit.* 1,7ss. e Diod. IV 61,5: Dioniso rapisce Arianna a Teseo (in Diodoro la storia segue un'antica versione che tiene ancora conto dell'*Odissea*: Arianna muore sulla terra, cf. Ferecide in *Schol.* XI 321ss.). Ancora un passo e si giunge a raccontare che Dioniso, a Nasso, avrebbe ammalitato Teseo inducendolo a lasciare l'isola senza Arianna, così da avere buon gioco (*Schol.* Theoc. 2,45). Importante è qui il motivo del dimenticare κατά Διονύσου βούλησιν λήθητινι χρεσάμενος. Fin qui le varianti del mito in cui Dioniso dirige il corso della storia. In un racconto conformato diversamente è Atena che offre a Teseo di ritornare ad Atene senza Arianna. Questa versione del mito ci risulta attestata da pitture vascolari attiche già agli inizi del V secolo e di lì fino alle pitture parietali campane. Ne troviamo testimonianza scritta ad esempio in *Schol. Od.* XI 320 e altrove.

e l'argomento essenziale della sezione dedicata ad Arianna (78 versi [[in realtà 79]], preceduti da un gruppo di 48 [[in realtà 45]] e seguiti da un gruppo di 47)⁷². Soprattutto ha rafforzato ciò che, relativamente ai lamenti dell'abbandonata, ci risulta meno presente nella tradizione anteriore; egli ha anche sfruttato, nei versi che circondano il lamento, ogni possibilità di far apparire l'attuale condizione di Arianna come legata in un intrico di dolore provocato e sofferto, per opera di un destino sempre più cupo. La morte di Androgeo, la vendetta di Minosse, l'arrivo di Teseo come vittima sacrificale nel palazzo dell'empio re, la distruzione, nell'incendio della passione, di una fanciullezza germogliata e sbocciata come un fiore e, dopo la vittoria e il salvataggio di Teseo, la rinuncia di Arianna alla patria e alla casa paterna e infine la fuga di Teseo che si stacca dalla fanciulla addormentata: tutto ciò costituisce gli antefatti, colmi di un manifesto dolore, in cui ciò che è bello, luminoso e perfino la giovinezza trionfante sprofondano subito nel buio della sofferenza. Nulla più resta dello splendore che promana dai miti attici di Teseo – e soprattutto dalle antiche storie del suo viaggio avventuroso dalla patria fino a Creta – e che, nelle rappresentazioni di poeti e pittori antichi, ancora riveste della sua luce pericoli e preoccupazioni⁷³. Ancora più cupo lo sguardo rivolto al futuro, e cioè alla straziante fine del padre, nella cui rappresentazione si inserisce, tratto dagli antefatti, lo sconvolgente lamento che questi aveva pronunciato nella circostanza del congedo dal figlio; e all'estremo dolore che Teseo ha dovuto arrecare alle persone a lui più vicine proprio in occasione del suo felice ritorno. Tutto ciò, in modo per nulla ovvio, è disposto e rappresentato con piena coerenza, e si conforma e si subordina alla situazione dell'abbandonata infelice, contribuendo, come il lamento, a rafforzare nel carne la violenza della sua sventura. Verso questo fine, infatti, Catullo ha fatto convergere ogni cosa ed è per questo che – lo ripeto ancora una volta – egli non ha potuto servirsi del motivo di Arianna addormentata.

Il poeta ha accolto un suggerimento della tradizione figurativa quando ha scelto due immagini contrastanti per la forma esteriore più generale della sezione dedicata ad Arianna, e come tema la condizione di abbandonata e l'arrivo del dio innamorato. Ma non ha aderito così ciecamente a tale tradizione da essere incapace di rinunciare, per amore del suo scopo particolare, a una scena di grande

⁷² Waltz 1945, 97.

⁷³ Ad esempio in Bacchilide 17 e 18 [[Maehler]] (= 16 e 17 [[Snell]]); una selezione della pittura vascolare in Baumeister 1885-1889, 1789ss.

effetto come quella della bella fanciulla addormentata su cui cade lo sguardo innamorato del dio. Alle sue necessità rispondeva piuttosto l'altro tipo pittorico più recente, che poneva in primo piano la sola Arianna che guarda lontano, ormai desta, e piange in piedi sul giaciglio, mentre la nave di Teseo si trova in alto mare, ormai piccola e appena visibile⁷⁴. Lo sforzo dell'arte di far emergere dall'antica iconografia l'abbandono dell'innamorata per farne il vero tema della rappresentazione è coinciso con lo sforzo di Catullo. E certamente un'immagine di questo tipo egli non si è limitato a descriverla: all'inizio e alla fine dei versi in questione la sua Arianna abbandonata è quasi solo una sequenza di immagini, rigida all'esterno come una statua di marmo, mentre nell'intimo infuria e brucia ed è ferita (v. 52-54; 60-62; 249s.). Eppure non sembra seduta sul suo giaciglio: le onde del mare le si avvicinano, giocando con gli indumenti, che le sono scivolati giù dal busto, lungo la persona (v. 63-67)⁷⁵. Al termine della parte riepilogativa di questa sezione del carme, che chiarisce *a posteriori* la posizione di Arianna sulla spiaggia di Dia descritta all'inizio (v. 124-129) – in versi a dire il vero non del tutto concordi con i primi sulla fanciulla – si legge addirittura che Arianna sarebbe salita più di una volta sulle alte rocce per scrutare il mare; e che poi, ridiscesane, si sarebbe inoltrata per un po' tra le onde con la veste sollevata; e che avrebbe urlato a gran voce; e che si sarebbe infine lamentata fra i singhiozzi così come Catullo ha riferito nei suoi versi. Ma questa non è l'Arianna delle immagini che abbiamo precedentemente imparato a conoscere: questa rappresentazione non ha certo origini figurative, bensì poetiche. Forse, in questi versi che introducono il lamento, entra in gioco nel carme un modello poetico. All'inizio (v. 52-57) si può effettivamente pensare alle immagini di Arianna appena svegliatasi, assisa sul letto. In particolare le parole *tum primum excita somno* vi si adattano bene, ma quelle che seguono dopo circa 10 versi [[66s.]],

omnia quae toto delapsa e corpore passim
 ipsius ante pedes fluctus salis adludabant

sono più compatibili, mi pare, con un'Arianna stante o seduta ma con il busto eretto.

A Bacco, d'altra parte, appartiene il tiaso; e il tiaso lo segue sia nelle pitture parietali sia nel carme. Anche in questo caso, immagini e poesia coincidono fin

⁷⁴ Vd. *supra*, 29s.

⁷⁵ Così va letto Catullo; non solo le raffigurazioni di Arianna, ma anche in generale le consuetudini dell'antica arte figurativa avvalorano questa interpretazione. Un'Arianna completamente nuda uscirebbe dalla convenzione.

nei dettagli. | Le *cistae* del v. 259 così come la *uannus* delle fig. 1235-1240 Helbig appartengono agli strumenti liturgici dei misteri bacchici. *Tympana* e *cymbala* (v. 261s.) si ritrovano nella fig. 1240, il doppio flauto nella 1239, quello diritto e quello ricurvo (il 'corno berecinzio' dal suono cupo e profondo, evocato da Catullo al v. 263), nella fig. 1235.

Le raffigurazioni di Arianna ci hanno aiutato a comprendere in che modo a Catullo possa essere venuto in mente di introdurre il mito di Arianna e Bacco nella forma di una descrizione epica all'interno di un episodio per il quale, tra l'altro, non disponiamo di una tradizione poetica; ci hanno insegnato ad appropriarci ciò che è stato tramandato di là dal materiale mitografico e così ci hanno fornito gli strumenti per distinguere fra tradizione e creazione.

La descrizione poetica dell'immagine di Bacco si sofferma sul dio stesso e sulla sua amata soltanto in due versi (251 e 253); per il resto essa indugia accuratamente sul tiaso rappresentando il movimento del gruppo e poi ancora, alla fine, in quattro versi, la musica orgiastica delle menadi: tale musica è evocata in modo così perturbante dalla sonorità del dettato poetico che questi versi risultano tra i più incisivi del carme. In tutto ciò, il dovere del poeta di imitare in modo fedele e accurato, fin negli elementi secondari, una immagine che presupponiamo a lui nota ha certamente un ruolo minimo. Si avverte il suo piacere di modificare liberamente il rapporto – per esprimersi in modo concreto – fra elementi principali e secondari, oltre al piacere di creare, partendo dalle figure immobili e mute dell'opera d'arte, il loro opposto, un trambusto vivace e una musica penetrante.

Le due immagini tra loro corrispondenti e contrastanti, Arianna abbandonata e Bacco che innamorato le si avvicina, avrebbero potuto rivendicare per sé uno spazio pari anche nella poesia. Invece la rappresentazione del dio e del suo tiaso deve accontentarsi di quattordici versi, mentre quella di Arianna si estende per oltre duecento. L'operazione che si compiace di alterare le proporzioni tra le parti sarà ricca di effetto anche nell'ambito di questo rapporto, ma non senza conseguenze e non nel senso di un vuoto manierismo. La proporzione non è da considerarsi alterata solo per il fatto che le due parti che si corrispondono sembrano per loro natura di pari importanza. L'arrivo di Dioniso, a guardar bene, ha addirittura una dignità superiore. Se l'immagine descritta ha un qualche rapporto con la totalità del mito narrato nel racconto principale, così come si riscontra nell'epica ellenistica e romana a partire dall'*Europa* di Mosco, secondo

la dimostrazione di Friedländer, allora l'unione di Arianna e Dioniso si dà innanzitutto come termine di confronto per l'unione nuziale di un uomo con una divinità. Solo partendo da questa premessa si può arrivare | all'immagine dell'abbandono di Arianna; le due cose hanno bisogno l'una dell'altra come metà complementari, ma soprattutto come opposti. Ora però è il primo termine del contrasto che si amplia fino a raggiungere dimensioni enormi, mentre l'altro quadro, l'arrivo di Dioniso che, come si è detto, avrebbe effettivamente potuto rivendicare superiorità e privilegio, viene spinto al margine della sezione dedicata ad Arianna e può apparire, alla fine, come un'appendice di poca importanza. Il rapporto fra argomento principale e secondario, se lo si vuole considerare così, è anche qui alterato in un modo che colpisce. Senza poi considerare il fatto che anche nei versi dedicati a Bacco il filo del pensiero abbandona l'argomento principale, ossia il risollevarsi di Arianna, e l'interesse si concentra sul movimento e sulla musica del tiaso. E tuttavia si capisce bene come abbia potuto prodursi questo strano risultato. L'immagine e la storia delle nozze di Peleo si sono appena stabilite nel pensiero e già si è passati al loro opposto che da parte sua si rivela ora, per la prima volta, come il fine della poesia. Così questo tema, la disperazione dell'abbandonata, stabilisce con il mito che gli è sovraordinato un rapporto di secondo grado, poiché contrasta non solo con l'innalzamento di Arianna ma anche con le nozze di Peleo. Esso ha abbastanza peso da imporsi come controsoggetto nel complesso del carne e tuttavia risulta anche adatto a predisporre la transizione al suo tema generale: l'elogio dell'unione di un uomo e una divinità. Evidentemente a Catullo non interessava riproporre la pura rappresentazione delle nozze, ciò per cui egli aveva elogiato Peleo, e celebrare la beatitudine di Arianna. Egli si è accontentato di accennarvi alla fine. Dopo il precedente elogio di Peleo poteva operare così senza perdere in efficacia. Fare dell'abbandono e del lamento dell'innamorata il controsoggetto della letizia amorosa che accompagnò le nozze di Peleo è stato – non se ne può dubitare – il suo scopo principale.

Pertanto il fatto che l'arrivo di Dioniso sia rappresentato in modo così sproporzionatamente breve può trovare spiegazione solo se si considera l'epos di Peleo nel suo complesso. La parte di Arianna non è mai esistita come qualcosa di a sé stante, ma solo come componente del tutto che Catullo ci presenta nel carne 64.

Dell'unità dell'insieme si deve parlare altrove⁷⁶. Qui si trattava non solo di stabilire, ma anche di giustificare il fatto che nella parte del carme dedicata ad Arianna Catullo ha alterato in un modo tanto strano il rapporto fra le due immagini che si corrispondono. Si tratta di qualcosa di più di un vuoto manierismo. Si tratta, senza considerare il piacere di trasformare liberamente in qualcosa di completamente diverso temi appena accennati dalla tradizione, di una visione artistica secondo la quale – in un carme di ampio respiro come questo, che esalta ed elogia, nella raffigurazione mitica delle nozze tra una divinità e un uomo, la massima felicità d'amore – viene dato alla | solitudine dell'amore abbandonato, inteso come controsoggetto, un peso pari a quello del tema principale. Non necessita di ulteriori spiegazioni il fatto che questa visione artistica non può essere separata qui dal mondo interiore di Catullo.

Bisogna ora dar conto di una semplificazione di cui ci siamo serviti fin qui. L'intera sezione del carme che riguarda Arianna si inizia e si conclude come 'descrizione della coperta' e quindi nel suo complesso essa può definirsi sinteticamente proprio in questo modo. Ma non appena nei primi versi il motivo è posto, esso si amplia e si fa tramite verso ciò che sta dietro l'immagine della coperta: la situazione reale di Arianna abbandonata. All'inizio il lettore quasi non lo nota. Un primo ciclo di immagini (v. 52-62), che ritornano infine al punto di partenza, spiega e chiarisce la situazione esterna: (Arianna) *prospectans litore Diae / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur*. Ma proprio all'inizio (v. 54) è aggiunto: *indomitos in corde gerens [...] furores*. Anche quando il carme torna sulla fanciulla che guarda lontano, tra i versi descrittivi si fa spazio l'interiorità (v. 60-62): *maestis [...] ocellis / [...] prospicit / [...] prospicit et magnis curarum fluctuat undis*, dove tra l'altro la comparazione *saxea ut effigies bacchantis* è una spia di quanto ormai il corso di pensiero si sia lasciato alle spalle la coperta. L'appassionata interiorità diviene ora argomento principale e nel tornare al motivo di partenza non si legge più *prospectans [...] tuetur* (v. 52s.) o *prospicit* (61s.), ma soltanto *toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendebat perdita mente* (69s.). Qui quest'arte, sempre pronta a riparare nel contrasto, non rinuncia a manifestare l'interiorità, che si raccoglie nel suo profondo dolore, mentre parte dopo parte le vesti scivolano giù, dal capo al busto, senza che la fanciulla se ne accorga, scoprendo il suo bel corpo (v. 63-69).

⁷⁶ Vd. *infra*, 55ss.

Paul Friedländer, nella sua storia della descrizione delle opere d'arte nella letteratura antica⁷⁷, si è chiesto se il poeta che descrive faccia trapassare, come Omero nell'*Iliade*, l'una nell'altra l'immagine e la cosa raffigurata, senza tenere nettamente distinto ciò che si può raffigurare per immagini da moti del corpo e dell'anima, suoni e altre cose simili, o se invece, come il poeta dello *Scudo* di Esiodo o come Apollonio Rodio, si attenga all'immagine visibile e descriva soltanto questa. Catullo, se la questione è posta in questi termini, rappresenta la maniera di Omero, che porta alle estreme conseguenze: il moto interiore, come abbiamo osservato, diviene ben presto l'argomento principale; movimento e musica dominano nei versi che propriamente dovrebbero descrivere l'immagine dell'arrivo di Bacco.

Fino a questo punto, dunque, il lettore può ancora sentire di misurarsi con una descrizione che resta nell'ambito del tipo omerico, | per quanto spinta ai limiti delle sue possibilità. Ma non appena si concludono, con un ben percepibile ritorno all'inizio, i gruppi di versi in cui si rivela il contenuto delle parole *prospectans* [...] *Thesea cedentem* [...] *tuetur* [...] *Ariadna* (v. 52-70), e si manifestano come argomento principale i tormenti del cuore turbato – *furores* (54), *curae* (62) – il carme fuoriesce del tutto dalla forma descrittiva; solo dopo circa 180 versi (71-248) ritorna al punto in cui si era lasciato alle spalle i limiti della descrizione vera e propria.

Vale la pena di considerare in modo più preciso ciò che accade nel punto in cui il carme si scosta da quello che fino ad allora era stato il contesto (v. 71ss.). Le *curae* – l'intimo tormento – sono ora l'oggetto principale nella raffigurazione dell'abbandonata. Inoltre la *persona loquens*, che fino a questo momento aveva dato voce a una descrizione, si tramuta in un soggetto che partecipa con passione ai fatti e condivide il dolore (v. 71s.):

a misera, assiduis quam luctibus externauit
spinosas Erycina serens in pectore curas.

E poco dopo, con ancora più forza (v. 95-101):

sancte puer, curis hominum qui gaudia mices,
quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,

⁷⁷ Vd. *supra*, 24, n. 39.

qualibus incensam iactastis mente puellam
 fluctibus in flauo saepe hospite suspirantem,
 quantos illa tulit languenti corde timores,
 quam tum saepe magis fulgore expalluit auri,
 cum [...]

In entrambi i casi si tratta effettivamente, fin dal principio, di forme liriche. Si confronti, ad esempio, un passaggio verso la fine degli *Eitheoi* di Bacchilide, 17 [[Maehler]] (= 16 [[Snell]]), 119-123:

φεῦ,
 οἴαισιν ἐν φροντίσι Κνώσιον
 ἔσχασεν στραταγέταν, ἐπεὶ
 μὸλ' ἀδιάντος ἐξ ἄλός
 θαῦμα πάντεσσι [...]

Queste forme si erano tuttavia insediate da molto tempo nelle elegie e negli epilli dei poeti ellenistici. Significa però che le poesie descrittive hanno assunto un carattere sfuggente che tende a diventare lirico. Catullo si spinge oltre rispetto a quanti lo hanno preceduto, se consideriamo soltanto i poeti. Il suo epos su Peleo tende ovunque al 'lirico'. Quanto apprendiamo a proposito della storia precedente di Arianna dai versi del poeta romano è subordinato alle esclamazioni e agli sfoghi di commiserazione, in parte realizzati in subordinate temporali, alla maniera della lirica – (v. 73-75) *illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus [...] attigit [...] regis [...] tecta*; (101s.) *cum saeuum cupiens contra contendere monstrum / aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis* –, in parte in una frase principale che spiega qualcosa a posteriori e recupera elementi del passato: *nam perhibent olim [...]*. Per quanto riguarda la forma dell'enunciato, questa frase dunque non racconta, ma dichiara nei modi abituali l'esistenza di una tradizione, il cui contenuto, presentato nella forma grammaticale di una subordinata, è l'inizio della storia, ossia il tributo umano che Atene doveva inviare a Creta come espiazione. È solo a partire da questo punto che il racconto vero e proprio si sviluppa (v. 80-93), ma non per il tempo sufficiente, ancora una volta, a far sì che il lettore ne dimentichi l'intima dipendenza dalla precedente espressione commiserativa *a misera [...]* (71) e dalla formula esplicativa *nam perhibent [...]* (76). La spiegazione aveva appena raggiunto, al v. 93, l'obiettivo che si era posta con *nam perhibent [...]* (76), e si era appena chiarito il motivo

per cui Teseo era giunto a Creta e per cui aveva avuto inizio a quel tempo il dolore di Arianna, già raccontato e compatito nella scena dell'abbandono a Dia (71-75), quand'ecco che la partecipazione a tanto dolore prorompe di nuovo, attraverso la doppia invocazione alle divinità dell'amore, rifacendosi da lontano, infine in modo solenne (96):

quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum

e poi ancora nella tripla esclamazione, che basta appena allo scopo (97-100):

qualibus incensam iactastis mente puellam
 fluctibus in flauo saepe hospite suspirantem,
 quantos illa tulit languenti corde timores,
 quam tum saepe magis fulgore expalluit auri [...]

Questo sfogo compassionevole richiede sette versi prima di esaurirsi (v. 94-100). Successivamente sono fatti dipendere da esso, all'interno della già citata subordinata temporale (v. 101s.), i dati di fatto che così risultano assimilati allo slancio del discorso: il salvataggio di Teseo dal pericolo di morte è introdotto da una frase che palesemente respinge un motivo di timore più che esporre semplicemente un racconto, così risultando ancora abbastanza soggettiva (103s.); il seguito della vicenda è poi introdotto come spiegazione di questa frase dal consueto (cf. 76) *nam* e oltre a ciò risulta interrotto da un paragone di tipo omerico di cinque versi prima del suo inizio vero e proprio, cosicché i sei versi, che in ogni caso sarebbe lecito considerare come 'racconto', non possono smentire l'intima dipendenza dall'atteggiamento soggettivo del discorso. Il racconto assume poi un'altra forma ancora più che mai soggettiva (v. 116ss.): *sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem, ut linquens [...] | uultum, / ut consanguineae complexum, ut denique matris, / [...] Thesei [...] praeoptarit amorem, / aut ut [...] ad litora Diae / uenerit, aut ut eam [...] / liquerit [...] coniunx?* Il resto dell'antefatto è così assorbito nello slancio di un gesto poetico che richiama se stesso [*a primo digressus carmine*] e rifiuta di esporre per esteso ciò cui i versi fanno cenno. La situazione che ha dato origine al commento patetico e alla quale il narratore si è richiamato è mutata un poco (v. 124-129). Arianna non guarda più, appena svegliatasi, in direzione della nave, irrigidita dallo sgomento, bensì urla: il movimento da interno si fa esterno e tutto culmina nel lamento, nelle ultime parole di una moribonda.

Sarebbe dunque impreciso dire che la descrizione di un'immagine trapassi in racconto e che questo racconto contenga in sé un discorso diretto. Fin dal punto in cui noi possiamo indicare l'inizio della descrizione, l'interiorità di Arianna ne è già divenuta l'oggetto. L'osservatore partecipa se fa coinvolgere nelle sofferenze e ne riconosce la profondità, prorompendo ancora in esclamazioni di doloroso stupore quando riappare alla sua mente il seguito della storia, il pericolo corso da Teseo e la sua vittoria. A quel punto il narratore ritorna alla spiaggia dell'isola di Dia, accennando poi al resto della vicenda in un'ampia preterizione; quindi il suo discorso cita una tradizione sul comportamento dell'infelice e fa sfociare tutto questo nel suo lamento. Inoltre la mente che, partecipandovi, ha contemplato tutto ciò, è passata attraverso situazioni, azioni e sofferenze spaventose, sempre coinvolte in grandi contrasti, senza perdere l'occasione di ricorrere anche ai modi di rappresentazione dell'epos antico, ma in maniera tale che tutti gli elementi oggettivi siano subordinati a quelli soggettivi. Il narratore è sempre presente, condivide esperienze e passioni e interviene con nuovi commenti nel mosso andamento del suo racconto. Al termine di questo scambio continuo non solo degli oggetti ma anche delle forme e dei modi della rappresentazione, il lettore può avere l'impressione che in definitiva tutto potrebbe nascere da tutto, che nessuna transizione sia proibita e che una libertà senza limiti sia chiamata ad accedere a ogni cosa e a superarla.

Proprio questo appartiene, secondo me, all'essenza intima della fantasia poetica e del senso artistico del poeta Catullo. Nel III sec. a.C., la svolta dell'arte poetica, dell'epos e dell'elegia, ha fatto in modo che alla maniera narrativa omerica ne fosse contrapposta un'altra⁷⁸ in cui, tralasciando tutto il resto, il regolare corso delle cose nel tempo veniva alterato e l'io del poeta parlante faceva valere la propria libertà nella scelta degli oggetti, nel trattamento del tempo e soprattutto nell'espressione immediata. Tutto questo, così come le singole forme che si sono sviluppate in parallelo, l'esclamazione appassionata, la ripetizione enfatica, il rovesciamento dei rapporti temporali, la subordinazione di elementi oggettivi a quelli soggettivi⁷⁹, tutto questo e | quanto vi era di simile dovette essere scoperto e messo alla prova perché Catullo potesse concepire questo carme. Gli sono presenti con le loro conquiste Callimaco e, sembra, Euforione,

⁷⁸ Cf. Latte 1935, 155.

⁷⁹ Cf. Latte 1935, 153-155.

scoperto a quel tempo a Roma dai *poetae noui*. Ma questa sequenza di azioni e metamorfosi liriche al cui inizio si trova la descrizione di una coperta e la cui meta è un lamento, supera quanto era noto e immaginabile, in una misura tale che vi si può riconoscere qualcosa di più di una semplice differenza di grado. Nell'esuberanza dello stile si mostra una tale forza, un tale piacere per la libertà delle forme appena scoperte, per le possibilità di esprimere i moti interiori offerte da esse che, pur con tutte le differenze esteriori, si dovrebbe riconoscere il vero Catullo anche qui, proprio come nei carmi brevi. E così anche queste forme coraggiose, quasi temerarie, non sarebbero dunque vuote, del tutto a prescindere dalla forza del linguaggio dell'epos antico che deriva da Ennio e dall'intima partecipazione del poeta ai propri temi.

2. Il lamento di Arianna

Catullo ha composto il suo lamento di Arianna in buona parte sulla traccia di due modelli greci che si sono conservati: un discorso di Medea in Euripide e uno in Apollonio Rodio. Nella tragedia di Euripide il discorso di Medea è parte di un duello intellettuale con Giasone, che è ancora suo marito (v. 465-519). Medea si vede tradita, ripudiata e allontanata dalla propria terra; l'offerta di Giasone di garantirle il necessario le dà l'occasione per insultarlo. La fanciulla gli rinfaccia di averlo salvato in Colchide da pericoli mortali, di avere tradito suo padre e i parenti che ha lasciato in patria, di avere ucciso Pelia e distrutto tutta la propria stirpe, e nonostante questo di essere tradita da lui per un nuovo matrimonio, a dispetto del giuramento che lo lega a lei. Per rendere ancora più evidente il disonore di cui Giasone si è macchiato, gli mostra tutta intera la propria condizione di solitudine e di abbandono: il padre, i parenti, le figlie di Pelia – si è resa nemica di tutti per amor suo, non ha più nessuno su cui contare.

Con il suo discorso Medea non mira ad altro che a questo: alleggerire il proprio cuore e offendere Giasone. La Medea di Apollonio, nella risalita dell'Istro, si vede in pericolo di essere consegnata ai Colchi che la inseguono. Si produce subito un paragone tra questi ultimi e gli Argonauti. Medea dovrà rimanere custodita in un santuario di Artemide fino a quando un re vicino non avrà deciso se ella debba tornare da suo padre oppure seguire i Greci nella loro terra. In questa situazione, quasi fosse già stata abbandonata, Medea assale Giasone

con accuse, lamenti, parole di sfida e addirittura minacce (IV 355-390). Il suo discorso si inizia con alcune domande ostinatamente incalzanti: tutto è dimenticato? La promessa fatta in pericolo di morte, il giuramento? Di qui il suo lamento prende le mosse: si è lasciata allettare | e ha abbandonato i genitori e la patria; cieca è stata nel preservare Giasone da una morte certa per ridursi infine in una situazione come questa, in cui sarà lasciata sola. Da tutto questo le derivano però anche dei diritti: Medea può pretendere la salvezza – o anche la morte – come compensazione per lo stravolgimento nato dalla sua passione. A ciò che può rivendicare richiamandosi al passato si aggiunge una situazione senza via d'uscita che, a fronte di un futuro minaccioso, rinforza gli obblighi: su di lei, Medea, incomberebbe un tremendo castigo qualora fosse riportata da suo padre; ma su di lui, Giasone, qualcosa di ancora più terribile. Era gli negherebbe il ritorno in patria, le divinità della vendetta (le Erinni) lo perseguirebbero; dovrebbe essere vendicata la violazione del giuramento – e con ciò il discorso è ritornato ai motivi iniziali.

Con queste parole Medea vuole intervenire sul corso degli eventi, vuole costringere Giasone e gli Argonauti ad agire secondo la propria volontà.

Per lunghi tratti Catullo ha accostato il lamento della sua Arianna a entrambi questi discorsi, o meglio: con tali discorsi ha nutrito il complesso dei suoi motivi e ne ha tratto spunto anche in vista della loro disposizione. In parte, ciò è stato dettagliatamente dimostrato nei commenti così come nel saggio di Perrotta sul nostro carne⁸⁰.

Arianna inizia con alcune domande, rinforzate anaforicamente, incessanti e piene di riprovazione: v. 132ss. *sicine me / [...] liquisti? / [...] sicine / [...] domum periuria portas? / nullane res potuit [...] flectere / [...]? tibi nulla fuit clementia praesto / [...]?* Tali domande corrispondono alle quattro con cui Medea inizia a incalzare Giasone in Apollonio (IV 355-359). Non vi corrisponde solo la forma, ma anche il contenuto, nella misura in cui in entrambi i casi all'uomo viene rimproverato di non pensare più a ciò che era avvenuto⁸¹ né

⁸⁰ Perrotta 1931, 382ss. analizza la somiglianza con Apollonio. Importante quanto l'autore osserva (392s.) sul fatto che nel discorso di Giasone in III 997ss. sia contenuto il seme dell'ideazione di Catullo. Giasone confronta qui ciò che egli consiglia a Medea con l'azione un tempo compiuta da Arianna a favore di Teseo.

⁸¹ Catull. 135 *immemor* = A.R. IV 356 *λαθιπροσύναις*.

a ciò che aveva promesso⁸²: questo motivo si sviluppa in Catullo fino al v. 148, rafforzato dal rimprovero di crudeltà (136-138) e dalla generalizzazione (143-148). Il monito a ricordare e le accuse hanno avuto di mira, fino a questo punto, soltanto il giuramento e la promessa di Teseo, e hanno tralasciato invece il suo bisogno di aiuto e il salvataggio offertogli mentre era in pericolo; in Apollonio si legge (v. 357s.): ὄσ’ ἀγόρευες / χρεῖοι ἐνισχύμενος. Ora, questo motivo è poi ripreso e rielaborato a parte, nella successiva accusa di ingratitudine che segue (v. 149-157): *certe ego te in medio uersantem turbine leti / eripui [...] pro quo [...] feris dabor [...] praeda [...]* (157) *talia qui reddis pro dulci praemia uita*. Tale accusa poggia proprio su quella della Medea di Euripide (v. 476ss.) ἔσωσά σε / [...] καὶ ταῦθ’ ὑφ’ ἡμῶν [...] παθῶν / προὔδωκας ἡμᾶς. Queste parole di riprovazione – che in Euripide erano frutto di un calcolo – sono poi rinforzate dall’accusa di crudeltà (v. 154ss.): *quaenam te genuit [...] laena [...]*. |

Per dare il massimo risalto alla propria opera di soccorso, Arianna la presenta come qualcosa di mostruoso (v. 150s.):

[...] potius germanum amittere creui
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.

Probabilmente anche in questo caso Catullo aveva in mente un elemento del mito di Medea: essa abbandona alla morte suo fratello Apsirto per seguire lo straniero (Eurip. *Med.* 167; A.R. IV 450s.). Quando Arianna si incolpa di un misfatto analogo, cioè di avere abbandonato il proprio fratello, il Minotauro, per aiutare Teseo in pericolo di vita, questo risulta come un pensiero che non sarebbe venuto in mente con facilità a nessuno, se le Medee di Euripide e di Apollonio non lo avessero suggerito⁸³. La trasposizione di questo motivo da un mito in cui aveva il suo posto a un altro spiega lo sconcertante cambiamento. Il fatto che il mito di Medea sia effettivamente alle spalle del testo di Catullo è tanto più facile da credere poiché i versi in questione (v. 150s.) sono circondati da motivi che possiamo ricondurre con certezza a Medea. Prima viene il motivo ἔσωσά σε (Eurip. *Med.* 476, cf. A.R. IV 364); al v. 154 segue l’accusa di crudeltà disumana le cui immagini e parole originano dalla *Medea* di Euripide, v. 1342ss.⁸⁴.

⁸² Catull. 139s. *blanda promissa dedisti / uoce* = A.R. IV 359 *μελιχραὶ ὑποσχέσθαι*.

⁸³ Kroll 1923 *ad l.*; Perrotta 1931 richiama l’attenzione anche sul v. 181: *respersum iuuenem fraterna caede secuta*.

⁸⁴ Vd. il cap. «Excursus», 69ss.

Di certo non si può pensare che Catullo fosse inconsapevole di ciò che voleva quando trasse dal mito di Medea il motivo di Apsirto. La tendenza a spingere le situazioni all'estremo per amore del *pathos* è inconfondibile. Se in Euripide Medea rinfaccia a Giasone il proprio tradimento nei confronti del padre e della casa paterna e il proprio aiuto nella lotta contro gli esseri mostruosi (v. 476-482), nei pensieri di Arianna disperata le preghiere sommesse di un tempo per propiziare la salvezza di Teseo nella sua lotta contro il Minotauro (104) si spingono fino al sacrificio del proprio fratello di sangue in favore dello straniero. È la dialettica della passione che osa spingersi a questo limite⁸⁵.

Fino a qui il discorso di Arianna è pieno di amare accuse. Fino a qui esso è rivolto a Teseo. Le parole sono indirizzate a lui ancora per alcuni versi (v. 158-163), ora stemperandosi nella tenerezza: mi avessi portato con te almeno come serva! Ti avrei preparato il bagno e il letto! In questo modo ella si predispose dopo la violenta accusa al crollo che segue (v. 164ss.). I rimproveri appassionati giungono quasi fino a questo punto di svolta, e con essi l'appello a Teseo; | fino a qui il lamento ricalca i discorsi di Medea in Euripide e in Apollonio.

Il fatto che Arianna si rivolga a Teseo ormai lontano (lo può ancora vedere, forse, ma non più raggiungere con la voce) è, rispetto all'abitudine dell'epos greco – e anche delle tragedie –, scelta inusuale e che non si spiega affatto da se stessa. Per chiarirla ci si è rivolti ai modelli poetici. In Euripide e in Apollonio Medea ha Giasone davanti a sé: Arianna parla a Teseo come in sua presenza poiché in entrambi i testi greci l'interlocutore era presente di fatto⁸⁶. Si tratta di osservazioni giuste, ma non sufficienti. Se con questo si fosse detto tutto, ne conseguirebbe che Catullo, sottomesso ai suoi modelli, avrebbe trasferito ad Arianna senza pensarci troppo il discorso sdegnato di Medea, l'altra soccorritrice in terra straniera che, per amore del suo protetto, dopo averlo salvato, aveva lasciato la patria e la casa paterna, per vedere infine deluse le proprie speranze: ma questa è una palese assurdità. In realtà il poeta ha mutato la funzione dei motivi

⁸⁵ Qualcosa di simile nei v. 117-120 e 88: la situazione ricca di *pathos* esige come contraltare il tenero affetto di una madre, non importa se sia oggettivamente possibile pensare che questo ruolo venga affidato proprio a Pasifae. Non sappiamo se un poeta greco si sarebbe spinto così avanti nel sacrificare la plausibilità del reale alla dialettica della passione. Ma non credo che avrebbe violato il *πρέπον* in modo tanto evidente, poiché questo criterio era tenuto nella più alta considerazione: cf. Panezio in Cic. *off.* I 114.

⁸⁶ Kroll 1923 ai v. 132-201.

che ha ripreso. In Catullo essi non hanno più lo scopo di annientare intellettualmente e di offendere come in Euripide, né quello di forzare una decisione come in Apollonio. Con la presenza dell'interlocutore ogni altro scopo viene meno. L'espressione dei sentimenti intimi può costituire di per sé il senso del lamento solitario. Il gesto espressivo della fanciulla che avanza le proprie accuse trova in se stesso il proprio fine, mentre in Euripide e Apollonio esso accompagna un'azione reale, che ha un fine esterno. Il discorso è divenuto in tutto e per tutto 'lirico'. In questa nuova dimensione il fatto di rivolgersi a Teseo, e di questionare con lui, significa che il sentimento non vuole ancora ammettere la solitudine: la volontà continua a ribellarsi. A questa fase del lamento segue poi, preparato dalle parole dolcemente remissive che seguono nei v. 158-163 («se una serva almeno [...]»), una specie di crollo: la donna abbandonata diventa consapevole del fatto che il suo lamento non raggiunge più nessuno, che ella non può più rivolgersi a nessuno in nessuna direzione, che è perduta (164-187). Da questo intimo collasso si leva con forza il grido di aiuto rivolto alle Eumenidi, la preghiera che su Teseo ricada la vendetta per il dolore patito (v. 188-201).

Una volta compreso come espressione dell'interiorità commossa, questo succedersi di ribellione, crollo e maledizioni, il processo che pone in sequenza gli appelli che non raggiungono la loro destinazione, lo sprofondare in se stessi e la preghiera alle dee della vendetta risulta come un complesso di comportamenti del tutto plausibile e addirittura grandioso. I motivi tratti da Euripide e da Apollonio hanno una funzione diversa rispetto al contesto originario. Essi denunciano una volontà che non ha ancora fatto prova della solitudine e per la quale il lontano Teseo è ancora interiormente presente.

L'accusa, gridata attraverso il mare all'uomo ormai scomparso (come se egli potesse udirla), non corrisponde pienamente, come si è detto, alle consuetudini della poesia epica e | drammatica che precede Catullo, per quanto ci è dato di valutare. L'unico caso comparabile sembra essere la rappresentazione callimachea del mito di Fillide. Da qui è tratto il grido dell'abbandonata sulla spiaggia, *νυμφίε Δημοφών, ἄδικε ξένη*⁸⁷; la situazione in cui queste parole sono pronunciate ci è nota da una lettera di Procopio, in cui vi si allude (*Ep.* 86, p. 565s. Hercher): *καὶ πρὸς τὴν θάλατταν ὀρώμεν οὐχ ἦττον ἢ Φυλλίς τὸν Δημοφῶντα καλοῦσα τὸν ἄδικον ἐκέϊνον [...] ἢ δὲ πρὸς τὴν θάλατταν ἐδάκρυε*. In aggiunta a ciò vi sono, accanto ad altre attestazioni della storia, soprattutto due luoghi di Ovidio, nei

⁸⁷ Fr. 556ss. Pfeiffer con il commento. Debbo l'indicazione allo stesso Rudolf Pfeiffer.

Remedia amoris (v. 593-598) e nella lettera di Fillide (*epist.* 2,121-127). Vi è motivo di credere che il poeta del pianto di Arianna dipenda direttamente o indirettamente da Callimaco, se non altro per la sua idea che Arianna abbia lanciato a gran voce, sopra la distesa del mare, le proprie invettive contro Teseo, ormai scomparso alla vista – *perfide* [...] *Theseu* etc. –, come se questi potesse udirla; per il resto, infatti, Catullo ha dato corpo all'aspro lamento della fanciulla avvalendosi, in buona parte, di motivi tratti da Euripide e da Apollonio. A favore di questa ipotesi, oltre all'insolita escogitazione di un appello rivolto a un interlocutore lontano, presente solo nell'interiorità, parla qualche elemento nella descrizione di Arianna che immediatamente precede il lamento (v. 124-131):

saepe illam perhibent ardenti corde furentem
 clarisonas imo fudisse e pectore uoces,
 ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
 unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,
 tum tremuli salis aduersas procurrere in undas
 mollia nudatae tollentem tegmina surae,
 atque haec extremis maestam dixisse querellis,
 frigidulos udo singultus ore cientem.

A noi risulta chiaro che ciò non deriva dall'inizio della descrizione (v. 52ss.), dove Arianna, ora appena svegliatasi, si ritrova abbandonata⁸⁸. Si potrà certamente affermare che, dopo gli antefatti esposti nella sezione intermedia (v. 71-123), la poesia ritorna sulla fanciulla abbandonata, ma tralascia l'immagine descritta e non raffigura più Arianna appena ridestatasi, bensì mentre è intenta a vagare senza pace. Il ripetersi frequente di questa azione (*saepe*) non è una naturale conseguenza della condizione di Arianna, quanto piuttosto di quella di Fillide che, sperando ancora, continua a guardarsi intorno alla ricerca di Demofonte, scambia ogni nave che compare all'orizzonte per quella dell'uomo e quindi, volendo affrettarsi verso di lui, corre verso il mare (*Ou. epist.* 2,121ss.)⁸⁹: |

maesta tamen scopulos fruticosaque culmina calco
 quaeque patent oculis litora lata meis.
 [...]
 et quaecumque procul uenientia lintea uidi,
 protinus illa meos auguror esse deos.
 in freta procurro [...]

⁸⁸ Vd. *supra*, 33.

⁸⁹ Cf. anche Procopio *loc. cit.*: Fillide conta le navi all'orizzonte.

È possibile dunque che la Fillide di Callimaco abbia esercitato un influsso sull'Arianna di Catullo. Ne deriverebbe non solo il motivo dei lamenti pieni di riprovazione che cadono nel vuoto, ma anche la descrizione di Arianna che sale più volte sulla collina e poi ne ridiscende precipitosamente verso il mare.

Non lo si può affermare con sicurezza, tanto più che Ovidio nella serie dei versi citati può dipendere almeno in parte da Catullo⁹⁰, ma assumiamo che per lo meno una delle premesse del lamento di Arianna sia stato il lamento di Fillide in Callimaco: il lamento di Catullo non è allora una copia di quelli callimachei, proprio come non lo è dei discorsi di Euripide e di Apollonio. In esso si aggiunge qualcosa di nuovo che dà al poeta la possibilità di raccogliere e armonizzare tra loro tutti i dati della tradizione. Si tratta della disponibilità – sentita anche come necessità – a considerare irrilevante il confine tra il presente esterno e interno, a porre davanti all'animo commosso ciò che è più lontano in modo così immediato da consentire il 'tu' dell'appello; e per di più, come qui accade, in un lungo discorso che passa dai lamenti alle accuse. Accade qui qualcosa di diverso rispetto a quando nella tragedia attica veniva invocato un defunto nel lamento funebre⁹¹ – per quanto anche in quel caso l'invocazione cominciasse a diventare gesto espressivo – o ai casi in cui, nella tragedia attica e nella commedia nuova, qualcuno declamava le proprie pene rivolgendosi al cielo, alla terra o all'etere⁹². Si tratta qui invece della stessa situazione che incontriamo nell'ultima ecloga di Virgilio, quando Cornelio Gallo si rivolge tra i lamenti a Licoride lontanissima (v. 46-49):

tu procul a patria - nec sit mihi credere tantum -
 Alpinas, a, dura, niues et frigora Rheni
 me sine sola uides. a, te ne frigora laedant!
 a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas! |

⁹⁰ Cf. Ou. *epist.* 2,121 *maesta tamen scopulos fruticosaque culmina calco* con Catull. 64,126 *ac tum praeruptos tristem conscendere montes*; e Ou. 127 *in freta procurro* con Catull. 128 *tum tremuli salis aduersas procurrere in undas*.

⁹¹ Leo 1908, 10; Schadewaldt 1926, 55ss., 178ss.

⁹² Pfeiffer *ad. Call. fr.* 714 passa in rassegna gli esempi tratti dalla letteratura latina e greca. Catull. 64,164 *sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris* sembra riprodurre Call. fr. 714,3s.: [...] ὅτε κωφαῖς / ἄλγεα μαψαύραις ἔσχατον ἐξερύγη - laddove non legge μαψαύραις ma μὰψ αὔραις.

Riecheggiano qui versi e motivi di Cornelio Gallo⁹³, e sicuramente anche motivi delle elegie a Licoride. La medesima situazione si ripresenta nella seconda ecloga, quando Coridone si rivolge lamentosamente ad Alessi per cercare di conquistarlo, sebbene questi non lo possa sentire. Nei due carmi di Teocrito presi a modello, il *Ciclope* e il *Komos* [[Theoc. 11 e 3]], il pretendente può raggiungere con la voce colei alla quale si rivolge, mentre in Virgilio è solo, fra monti e boschi. Si tratta dunque dello stesso rapporto che intercorre fra Catullo ed Euripide e Apollonio. Il canto lamentoso rivolto a conquistare chi si ama è divenuto una pura espressione dell'interiorità, senza uno scopo esterno: è completamente lirico, se possiamo usare questa parola nel significato moderno corrente.

In quel tempo a Roma la sensibilità era matura per questo tipo di 'lirica'. In seguito l'elegia erotica di Tibullo e di Propertio ne ha fatto ampio uso. Il lettore imparziale non si chiede se coloro cui il discorso è rivolto siano presenti nello spazio fisico di chi parla o solamente nella sua interiorità; spesso i destinatari dell'appello sono ben lontani e presenti solo nell'animo, come ad esempio nel caso di Delia, rimasta a Roma mentre Tibullo giace malato a Corcira (Tib. I 3). Richard Heinze è incline a ritenere questa possibilità di rivolgersi a persone lontane una particolarità dell'elegia e del giambo. Legata originariamente, come il carme eolico, al principio per cui l'appello va rivolto a una persona pensata come presente, l'elegia si sarebbe liberata da tale vincolo dopo i primi tentativi compiuti in questo senso in epoca ellenistica⁹⁴. Sembra che ciò si possa desumere soprattutto dalla libertà che constatiamo in Tibullo e in Propertio; esempi come le parole che Solone (fr. 22 Diehl) rivolge a Mimnermo possono suggerire che nell'elegia l'appello a una persona lontana sia potuto divenire facilmente d'uso comune. Questa conclusione non è sicura. Se la si accetta, allora le parole di Arianna a Teseo lontano devono apparire come una forma elegiaca all'interno dell'epos. Similmente, secondo Heinze, il lamento stesso – nella misura in cui non conduce a un'azione (come i monologhi nell'epos e nella tragedia) ma esprime soltanto disperazione – appartiene di diritto all'elegia, e l'uso di Catullo indica l'influenza di quest'ultima sull'epillio tardoellenistico⁹⁵.

⁹³ Seru. *ad l.*

⁹⁴ Heinze (1923) 1960, 175.

⁹⁵ Heinze (1919) 1960, 380ss.

Irruzione dell'elegia nell'epos: con queste parole Heinze intende chiarire che l'epos di Catullo è talmente liricizzato che nel lamento di Arianna i motivi derivati sono divenuti pura espressione dell'interiorità commossa e che l'appello si è reso indipendente dalla presenza fisica del suo destinatario. Non ci è rimasta, tuttavia, una sola elegia ellenistica da cui si possano desumere queste sostanziali innovazioni. La sua esistenza è un mero postulato, basato sul pregiudizio che ogni elemento sostanziale dell'arte poetica latina debba avere un suo modello in quella greca. Ma è da tempo ormai che questo giudizio, qualora espresso in termini così generali, si è rivelato erroneo. Dobbiamo quindi atternerci al fatto che nella versione catulliana del lamento di Arianna si rende a noi manifesta una possibilità di esprimere l'anima commossa in modo nuovo e ricco di conseguenze nello sviluppo dell'arte poetica; un modo lirico di atteggiare il discorso che poi troveremo in Cornelio Gallo, nei carmi bucolici di Virgilio e nei poeti dell'elegia erotica, mentre Orazio, nella lirica delle sue odi, l'ha scrupolosamente evitato. I poeti lirici medievali e moderni si sono comportati, sotto questo rispetto, in modo così uniforme nei confronti dell'elegia romana che noi possiamo riconoscere nel lamento di Arianna in Catullo la prima apparizione di qualcosa di veramente significativo e nuovo.

Arianna si dispone alla preghiera per la prima volta nel momento in cui maledice il proprio incontro con Teseo (v. 171ss.); tuttavia l'inizio solenne *Iuppiter omnipotens* non conduce ancora allo scopo. Soltanto quando il lamento giunge alla ineluttabile certezza della morte imminente la fanciulla arriva a pregare gli dèi (v. 188-191). Questa preghiera si articola in due lunghi periodi appesantiti da tutto lo sfarzo che questo stile può esibire (v. 192-201). A essere invocate sono le Eumenidi, con cui la Medea di Apollonio, nel discorso già citato più volte come modello di Catullo, ha minacciato Giasone. In seguito invece, secondo il modello omerico (*Il. I* 528), è Giove a esaudire con un cenno del capo la preghiera. Essa culmina nei seguenti versi (v. 200s.):

sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente, deae, funestet seque suosque.

Ciò significa, come si desume dai v. 246-248 che riprendono quanto detto in precedenza: *sed quomodo immemori mente solam me relinquens morti obiecit, ita ipse immemori mente se suosque morte funestet*, con la stessa mente dimentica con cui mi ha portato alla sventura, porterà alla sventura se stesso e la propria casa.

Arianna ha già accusato Teseo di essere «immemore» nella prima fase del proprio lamento (v. 134s.):

sicine discedens neglecto numine diuum
immemor, a, deuota domum periuria portas?

Ecco ciò che ella gli rinfaccia: una colpevole dimenticanza dei benefici ricevuti, delle promesse fatte, dei doveri. La maledizione significa dunque che anche nei confronti dei suoi l'uomo dovrà essere un traditore colpevole, dimentico dei doveri e infedele, e portare morte, quindi, alla propria casa. Tuttavia le cose non si svolgono in questo modo, ma accade qualcosa di ben diverso, che nulla ha a che fare con le accuse | e i pensieri di Arianna: nessuna infedeltà, nessun tradimento, nulla di malvagio, nulla che giustifichi accuse così adirate, ma una vera dimenticanza non intenzionale, un vuoto nel pensiero, *immemor mens* nel senso di *obliuio*. La maledizione, con la sua esecrazione del tradimento, può trovare il proprio adempimento coerente in una involontaria dimenticanza.

Ora, l'omissione dovuta a dimenticanza è ben attestata nella tradizione della storia. In generale si raccontava che Egeo si era gettato dalla roccia donde scrutava il mare perché Teseo aveva dimenticato di issare la vela bianca. Se dunque il significato di *immemor mens* nell'ambito della maledizione non concorda con quello che l'espressione assume nella situazione del suo adempimento, ciò non dipende certo dal fatto che il dimenticare fedifrago all'arrivo in Attica avesse perso di importanza, quanto piuttosto, presumibilmente, dal fatto che questo senso del dimenticare, all'interno della maledizione, si era caricato fin troppo dell'idea di una smemoratezza dolosa. Ma come si può essere giunti a *immemor mens* quale motivo principale della maledizione? Difficilmente qualcuno, partendo dalla ben attestata dimenticanza che colpisce Teseo al suo ritorno in patria, avrebbe potuto pensare in modo immediato di collegare, attraverso l'ambivalente espressione *immemor*, questo motivo con l'altrettanto ben testimoniata fuga fedifraga di Teseo, se il tradimento fedifrago era noto soltanto come tale. Qualora però il motivo della dimenticanza avesse giocato un ruolo già nella circostanza della partenza di Teseo da Nasso, allora il percorso che ha portato alla maledizione così come è formulata in Catullo diverrebbe senz'altro comprensibile.

In effetti in Catullo si trovano tracce di un simile passaggio del mito. Egli racconta (v. 58s.):

immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis
inrita uentosae linquens promissa procellae.

E poi ricapitola (v. 122s.):

ut eam deuinctam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx.

In entrambi i casi si può o si deve tuttavia intendere *immemor* nello stesso senso fatto proprio da Arianna nel suo lamento (v. 134s.):

sicine discedens neglecto numine diuum
immemor, a, deuota domum periuria portas?

dove il contesto ammette soltanto il significato ‘ingrato’, ‘dimentico dei doveri’. Certo l’espressione *immemor* è vistosa. Il motivo sembra sia stato modificato da Catullo. Pare che prima di Catullo il motivo della dimenticanza nel contesto della fuga di Teseo occorresse con un senso che concordava perfettamente con la dimenticanza in occasione dell’arrivo dell’eroe in Attica. Senz’altro quanto Kroll afferma a proposito del v. 58, e cioè che Teseo avrebbe semplicemente dimenticato di portare con sé Arianna, sembra inconcepibile. Egli l’avrebbe lasciata a terra come un | bagaglio dimenticato? Ciò sarebbe comico e imbarazzante, niente di più. E neppure l’intervento di Dioniso (*Schol. Theoc. 2,45*), che allontana Teseo con lo scopo di prendere Arianna per sé conduce a un risultato migliore.

Filostrato, nella sua descrizione dell’immagine di Arianna, Teseo e Dioniso (*imag. I 14*), offre un suggerimento per dare una forma meno grossolana a questo tratto del mito: è come se interiormente Teseo fosse cambiato e ora il suo pensiero non fosse più impegnato da Arianna e dalle esperienze vissute a Creta, ma solo dal suo ritorno in Attica. Ad Arianna non poteva e non voleva più pensare. Il fatto che egli si sia liberato della fanciulla come di qualcosa con cui non si vuole più avere nulla a che fare sarebbe dunque dovuto a questo cambiamento. A simili conclusioni sembra portare il luogo di Teocrito (2,45) in cui Teseo

è presentato come un classico esempio del 'cambiare idea', in quanto l'uomo mette da parte nel suo animo e fa scomparire in un istante un amore ancora vivo. La differenza rispetto a Catullo non è molto grande, ma comunque sensibile e non insignificante. In Catullo con *immemor* si intende solo una perfidia che impronta di malvagità tutto quello che è accaduto in precedenza. *Immemor mens* è un indignato rimprovero di infedeltà. «Hai forse dimenticato? Sembri proprio aver dimenticato! Sei un ingrato infedele». Se ci si immagina la storia seguendo Filostrato, la dimenticanza è il risultato di un cambiamento di idea, del passaggio a una nuova condizione che ha improvvisamente cancellato quanto era accaduto in precedenza. Si tratta di un processo fatale, per nulla lodevole ma comprensibile. Chi ha narrato le cose in questo modo ha preso sul serio Teseo come una figura del racconto, complessivamente assegnandogli una sua propria esistenza. In Catullo, invece, l'uomo appare soltanto nella prospettiva di Arianna, senza una propria esistenza poetica, e così può accadere che il motivo del dimenticare nel contesto della sua partenza sia cambiato in modo tale che la parola *immemor* possa far pensare solo alla ignobile dimenticanza degli obblighi e che il motivo non possa più collegarsi bene con la dimenticanza che sopravviene al suo approssimarsi alle coste dell'Attica. Come si è detto, tuttavia, la parola *immemor*, già occorsa e ripetuta nel racconto, è vistosa: essa rinvia verosimilmente alla figura di Teseo così com'era nel racconto che precedeva Catullo e che noi abbiamo tentato di recuperare, principalmente sulla base della descrizione di Filostrato e dello scolio a Teocrito.

È un esperimento notevole, e non altrove testimoniato, quello di unire tra loro gli episodi indipendenti relativi a Teseo e Arianna. La 'dimenticanza' di Teseo è stata innalzata al ruolo del motivo unificatore. Lo sconsiderato mutamento aveva cancellato in Teseo tutto quanto era successo in precedenza. Così egli se ne andò di nascosto da Arianna e non pensò più a lei. Ma il dolore che in tal modo arrecò alla fanciulla innamorata (che aveva abbandonato per lui padre, casa e patria) doveva ben presto ritorcersi contro. La nuova situazione gli fece scordare la richiesta del padre, fino a quel momento ben serbata nella sua memoria, | di issare vele bianche in caso di ritorno felice in patria. Credendo che la nave facesse ritorno senza di lui, suo padre si gettò dalla roccia da cui scrutava il mare. Così la medesima smemoratezza con cui Teseo aveva portato Arianna nella stretta della morte fu fatale a lui, facendone l'assassino del proprio padre.

In tal modo diviene pienamente comprensibile, naturale e a suo modo significativo un racconto come questo, che si conclude riflettendo sulla medesima smemoratezza con cui Teseo dapprima arreca dolore ad Arianna e infine annienta se stesso, sulla medesima smemoratezza che dapprima lo porta al tradimento e infine attrae su di lui la vendetta. Il racconto è reso in discorso diretto, il motivo della smemoratezza si trasferisce, dalla narrazione e dall'osservazione esterna, alle parole appassionate di Arianna; infine Teseo, privato della sua propria esistenza poetica, viene posto interamente nella prospettiva di Arianna. Per questa ragione specifica il collegamento tragico degli eventi attraverso il motivo della smemoratezza è andato perduto o quantomeno è stato distorto. La struttura della storia è andata completamente in frantumi perché nel lamento di Arianna quel dimenticare è divenuto il motivo principale della maledizione.

Proprio per questo non potrei ascrivere a Catullo l'ingegnoso collegamento delle due storie di Teseo attraverso il motivo della dimenticanza, il quale tradisce chiaramente la mano di un poeta o almeno di un narratore in grado di dare sviluppo poetico a una storia in modo naturale. Catullo non mostra altrove questa capacità. D'altra parte questa versione della storia può anche non essere attica. Essa addirittura pone Teseo nel ruolo del colpevole e gli fa subire la giusta punizione. E noi sappiamo bene con quanta cura gli Ateniesi fin dall'epoca di Pisistrato si siano sforzati di scagionare Teseo da ogni colpa che gli potesse essere rimproverata per aver abbandonato Arianna⁹⁶. La forma della storia qui presente potrebbe dunque essere stata concepita in epoca ellenistica, tanto più che chi narra prende le parti di un'innamorata e fa in modo che un crimine contro l'amore sia espiato in maniera terribile.

Il contributo di Catullo consisterebbe invece in quanto segue: verosimilmente egli ha fatto del lamento di Arianna l'elemento centrale della composizione, ma potrebbe anche esserne stato il primo ideatore; coerentemente con ciò egli ha privato Teseo della sua esistenza poetica o anche solo di un modo di agire considerato in se stesso, ponendo ogni cosa nella prospettiva di Arianna. Così procedendo, Catullo ha modificato nella prima parte del carme il motivo della dimenticanza fino a distorcerlo, per farne infine il motivo centrale della maledizione e con ciò anche il culmine del lamento. |

⁹⁶ Preller - Robert (1854) 1922⁴, 677-685; sull'espunzione da parte di Pisistrato di un verso di Esiodo che avrebbe potuto mettere Teseo in cattiva luce vd. Erea di Megara [[BNJ 486 F1]] in Plutarco *Thes.* 20 (e *supra*, 25, n. 44).

Questa ipotesi è suffragata, a prescindere da quanto esposto finora, da due ulteriori ragioni. È stato possibile ricondurre la prima fase del lamento a due modelli greci giunti fino a noi. Questi modelli sono usati così da realizzare qualcosa di oggettivamente difficile, che contrasta con la consueta formulazione dell'appello a una persona lontana nell'epica greca. D'altra parte nasce in questo modo qualcosa di nuovo, che ha le sue analogie più stringenti nelle opere latine della generazione successiva: il lirismo, ovvero la reinterpretazione di motivi oggettivi in termini di pura espressione del sentimento, il parlare a qualcuno presente solo nell'animo come mezzo per dare voce all'interiorità; e infine il piacere di condurre le alternanze di violenti moti interiori lungo tutto l'arco delle loro possibilità di esprimersi, in forma grandiosa. Verosimilmente il discorso di Arianna, almeno nella sua prima parte, è una libera ideazione sulla base di motivi già pronti. Il criterio della verosimiglianza suggerisce però che anche per il resto il discorso è opera di Catullo. La seconda ragione è data dal fatto che nel fatto che oggettivamente la storia che circonda la maledizione è collegata ad essa in modo approssimativo. Il contrasto tra la forma della maledizione e il suo compimento è stato ampiamente discusso in precedenza. A ciò si aggiunge il curioso fatto che, al v. 171, con le parole *Iuppiter omnipotens*, Arianna si dispone a qualcosa di crudele, che poi non avviene, mentre l'invocazione della vendetta è rivolta alle Eumenidi ma viene esaudita da Giove. Si tratta di imprecisioni che si possono ascrivere con più facilità a un poeta come Catullo, interessato principalmente all'elemento lirico, che dimostra anche altrove poca sensibilità per la struttura oggettiva della trama, piuttosto che a un poeta greco, per il quale certe esigenze dell'epica erano di per sé ovvie.

Che cosa può avere spinto Catullo a trapiantare il motivo della doppia dimenticanza dalla narrazione al lamento di Arianna facendone addirittura il suo culmine? Imputare la deformazione che da ciò è derivata semplicemente al poeta poco attento alle regole dell'epos perché concentrato sull'elemento lirico non è sufficiente. Si deve essere in grado di indicare a quali vantaggi di ordine lirico o musicale egli abbia mirato, e cosa abbia potuto allettarlo. Solo allora la nostra ipotesi potrà risultare convincente.

Abbiamo avuto modo di vedere più volte quanto Catullo abbia fatto per conferire forza e dignità al lamento di Arianna in generale e alla maledizione in particolare. Nulla ha alimentato la veemenza di questo discorso quanto il motivo delle due dimenticanze che nella maledizione sono collegate tra loro con un nesso fatale. Così come è espressa in Catullo, la maledizione non solo attira la giusta vendetta su Teseo, ma anticipa misteriosamente anche il modo di questa vendetta. Il fatto che Teseo punisca se stesso attraverso la 'smemoratezza'

con cui ha recato dolore ad Arianna non è più soltanto un decreto di potenze sconosciute, ma sembra | essere provocato anche da Arianna. La tonalità sinistra, di tipo tragico, di quel fato che unì le due parti della storia di Teseo – la fuga da Nasso e la morte del padre per sua colpa – si instaura per rinforzare la violenza con cui si chiude il lamento di Arianna. Solo in questo modo il movimento musicale del discorso della fanciulla è divenuto ciò che è ed ha esercitato un'influenza tanto forte sugli autori posteriori, ma in particolare su Virgilio: in certe espressioni di Didone riecheggia infatti il lamento di Arianna. Arianna muove da una feroce rivolta contro il proprio destino, rivolgendo accuse all'infedele che è «immemore», per poi ricadere in se stessa e nella propria solitudine senza speranza di aiuto. Da questa condizione si rialza, rivolgendosi agli dèi, nei versi di condanna della parte conclusiva, superando il proprio stato di abbandonata, i lamenti e le accuse della sezione precedente, per levare la propria voce fino alla possente grandiosità della maledizione: in essa ora il motivo iniziale, definito dalla parola *immemor*, appare nuovamente, mutato di senso, mentre il dolore di Arianna diviene una forza che muove cielo e terra.

IV. Unità

Catullo ha inserito il mito di Arianna nel mito di Peleo, ma non li ha collegati l'uno all'altro come due azioni concatenate. L'unità del carme ne ha risentito? Così si è creduto⁹⁷. La mancanza di unità ha addirittura propiziato una spiegazione genetica improntata al modello della critica analitica di Omero: in un primo momento Catullo potrebbe aver concepito l'una e l'altra parte come carmi autonomi; in un secondo momento si sarebbe presentata in lui la disposizione d'animo che domina l'inizio e la fine del poema, e avrebbe collegato tutto, non senza forzature.

Se lasciamo da parte per il momento, ancora una volta, la questione dell'unità complessiva del poema, è possibile riportare Catullo alla consuetudine dell'arte epica. Da Omero in poi nell'epos non solo sono descritte opere

⁹⁷ Nell'introduzione generale al carme di Peleo, Ellis 1876, 227 sostiene che ogni parte è in realtà ideata in modo autonomo e che l'impressione generale è di avere a che fare con due poesie piuttosto che con una. Kroll 1923, nel cappello iniziale al carme 64, p. 140: «Nel racconto principale è inserito un secondo racconto, internamente non unito al primo [...]». Wilamowitz 1924, II, 301, rimanda a Tibullo I 7, dove sarebbe presente un inserto non organico all'insieme. Su Tibullo tuttavia vd. Klingner 1964, 519-534.

d'arte, ma sono anche inseriti racconti di storie. Nell'*Iliade* Nestore narra ad alcuni giovani, con intento didattico, le gesta eroiche della propria gioventù; nell'*Odissea* egli racconta a Telemaco una parte delle storie dei *nostoi* (III 103-200). Menelao fornisce ulteriori racconti sui reduci e nella sua narrazione sono inserite anche le informazioni che riguardano Proteo (IV 351-586). Demodoco canta ai Feaci i fatti di Troia (VIII 73-82) e quindi la storia divertente di Ares e Afrodite (VIII 266-366). | Eumeo racconta a Odisseo la propria strana vita (XV 403-484). Prescindiamo qui dai racconti che Odisseo fa senza essere riconosciuto, inventando le vicissitudini che l'avrebbero interessato. In uno degli altri casi menzionati si tratta della vivace esibizione di un cantore nel contesto di un banchetto con giochi. Altrimenti nell'*Iliade* le narrazioni servono come esempi, mentre nell'*Odissea* allargano la visuale ad altri orizzonti, di là dall'ambito limitato del racconto diretto⁹⁸. Così l'*Odissea* riesce a contenere sorprendentemente, in modo indiretto, ciò che è distante, remoto, senza abbandonare il modo di procedere proprio di Omero. Infine, anche il resoconto di Odisseo ai Feaci è molto vicino nel tipo a questi inserti.

Con la tecnica, tipica dell'*Odissea*, di ampliare indirettamente l'ambito della descrizione può essere confrontato il metodo che Callimaco adotta nell'*Ecale*. Il giovane Teseo, mentre è in viaggio verso Maratona, dove lo attende la lotta con il toro, è sorpreso da un temporale e fa sosta nella capanna di una povera vecchia. Similmente a quanto accade a Odisseo ed Eumeo, i due si intrattengono reciprocamente, lontani dalla magnificenza aristocratica, e nelle loro conversazioni si aprono prospettive sul passato: la vecchia, ad esempio, può raccontare di un giovane eroe che in un'altra occasione era stato suo ospite come ora Teseo; forse si tratta di Egeo⁹⁹. La prospettiva sul mito attico si amplia ancora notevolmente quando nel seguito del carne una vecchia cornacchia racconta a un altro uccello la storia di Erittonio, antica di secoli, risalente alle origini di Atene e tratta dai primi ricordi della sua lunga vita¹⁰⁰. Questo è il modo in cui Callimaco celebra epicamente l'antica Attica: egli racconta brevemente, in modo diretto, una vicenda di gioventù dell'eroe nazionale Teseo, ma poi, in modo indiretto, a partire dalla situazione in cui questi fa sosta presso la dimora di una donna povera e ospitale, lascia vagare lo sguardo e include nel racconto della cornacchia la più remota antichità, ancora una volta lontano dalla grandiosità aristocratica propria di un eroe dell'epos.

⁹⁸ Klingner 1964, 39-79, in part. 71, 74ss.

⁹⁹ Fr. 253,8 Pfeiffer con commento.

¹⁰⁰ Fr. 260,17ss. Pfeiffer con commento.

Se tutto ciò si può ancora confrontare con l'*Odissea*, quanto appare bizzarro è certamente callimacheo e appartiene a un'altra epoca. Forse potremmo leggere le parti dell'*Odissea* che hanno affinità con questo modo di narrare come se ci godessimo, da una posizione privilegiata, perché appartata e senza disturbi, uno spettacolo animato che si svolge in lontananza e ci beassimo nell'osservare il vasto mondo dal nascondiglio di un guardiano di porci. Ma il fatto che il nucleo del poema epico si ritrovi nei discorsi pronunciati presso Eumeo e che il resto, tranne una piccola parte dell'azione, emerga solo nella prospettiva di tali discorsi, è cosa che decisamente non appartiene all'*Odissea*. Nell'*Ecale* invece è accaduto qualcosa del genere. Non importa come si fosse inserito il racconto della cor-nacchia nel contesto | e che rapporto avesse avuto con le altre prospettive sul passato e sul futuro: Ecale è divenuta il personaggio principale; la sosta presso di lei, il dialogo con lei, la sua morte, le esequie e la festa che la commemora sono divenuti l'argomento principale; il rapporto con l'azione eroica è mutato. È mutato anche il rapporto fra il racconto diretto e ciò che è stato in esso inserito, rappresentato indirettamente.

Poiché l'epos dei poeti greci che si rifacevano a Callimaco e alla sua cerchia era di norma breve, il rapporto fra la narrazione principale e quella secondaria poteva facilmente alterarsi in favore degli inserti. Lo possiamo supporre nel caso di Euforione¹⁰¹, ma la storia trattata dalle sue poesie non si lascia più riconoscere. Inserti di un tipo tale per cui i miti inseriti appaiono rappresentati in opere d'arte noi li abbiamo incontrati considerando le immagini di Arianna¹⁰².

I poeti romani, la cui arte deriva da quella dei poeti ellenistici, tradiscono una predilezione per l'inserimento di racconti secondari nei loro carmi. Nella *Ciris*, con ricercato arbitrio – e con poca fortuna –, si apre uno scorcio sul mito di Britomarti. Nella storia di Aristeo alla fine delle *Georgiche* di Virgilio è inserita quella di Orfeo e di Euridice¹⁰³. Le *Metamorfosi* di Ovidio consistono in buona parte di racconti che si inseriscono in altri, si connettono ad altri, a formare una composizione narrativa dove l'arbitrio di transizioni ingegnose e sorprendenti dall'una all'altra storia gioca un ruolo non trascurabile. Ciò che qui è realizzato sulla scala di un grande epos in quindici libri, che lo sguardo non può abbracciare nella sua ampiezza, non deve essere stato semplicemente

¹⁰¹ Vd. Latte 1935, 154s.

¹⁰² Cf. *supra*, 24, n. 39.

¹⁰³ Cf. *infra*, 59ss.

anticipato, sotto forma di piccolo epos, in modelli perduti della poesia latina, ma deve essere stato addirittura tipico di essi. Catullo avrà affrontato la propria opera già con l'idea che un simile epos potesse consistere in una specie di doppia composizione, costituita da una parte che fa da cornice e una in essa inserita, e che entrambe potessero essere poi ulteriormente ampliate rivolgendo lo sguardo all'indietro o in avanti. Certo non si può sapere se già i poeti greci, portando all'estremo questa tecnica, si fossero spinti ad attribuire agli inserti lo stesso peso della parte che li circondava e se le elegie mitologiche e, forse, attraverso di esse l'antica lirica corale, abbiano esercitato un influsso in questo senso. Non sarebbe sorprendente se per primo il *poeta barbarus* si fosse compiaciuto di spingere fino a questo punto un esperimento della poesia ellenistica.

Per quanto concerne il rapporto interno tra le due parti principali del carme, e cioè quella dedicata a Peleo e quella dedicata ad Arianna, già Friedländer [[1912, 16]] ha notato che l'inserto ripete il motivo della parte circostante, l'unione di un dio e di un essere umano, ma che in esso, al contempo «introduce, con lo stato penoso dell'abbandonata, una potente dissonanza che si deve dissolvere con l'apparizione dello sposo divino | in modo tale che l'insieme risulti concordante». Egli ha anche osservato come già nell'*Europa* di Mosco l'inserto, cioè la descrizione delle immagini sul cesto di Europa, ripeta il tema principale del poemetto¹⁰⁴: nel destino di Io si prefigura infatti quello di Europa. Qui è la giovenca ad attraversare il mare, là il toro; in entrambi si cela un altro essere solo temporaneamente trasfigurato¹⁰⁵.

Abbiamo capito meglio come una apparente confusione nel carme possa farsi comprendere in termini di unità grazie al richiamo di un antico tema, quello di Peleo inteso come esempio della più alta felicità raggiunta da un mortale¹⁰⁶. La parte dedicata ad Arianna si rivela come il corrispettivo rovesciato di quella dedicata a Peleo, per di più in un duplice senso: 'festa nuziale di uomini e dèi' è il tema in entrambe; nel primo caso la dea scende verso gli uomini, nell'altro il dio eleva al proprio rango la donna mortale. Tuttavia questo innalzamento della

¹⁰⁴ Friedländer 1912, 15.

¹⁰⁵ A suo tempo Friedländer ipotizzò una fase intermedia fra l'*Europa* e Catullo, dove l'inserto avrebbe avuto un'importanza ancora maggiore, acquisendo il significato di corrispettivo antitetico. Oggi non lo potrebbe più sostenere, dal momento che si è imparato a distinguere dove, nella poesia latina, vanno supposti modelli greci.

¹⁰⁶ Vd. *supra*, 7ss.

condizione di Arianna è preceduto dal suo abbandono. Nella sezione dedicata ad Arianna viene sviluppata soltanto l'urgenza dell'amore abbandonato, disperato, mentre alla gioia, relegata al margine della rappresentazione, si fa cenno brevemente solo alla fine. Pertanto la parte dedicata ad Arianna è divenuta quasi del tutto un termine di contrasto per la letizia amorosa che caratterizza la parte relativa a Peleo¹⁰⁷.

Se si considera che in Catullo proprio tale letizia è stata aggiunta all'antico tema di Peleo¹⁰⁸, se si considera, inoltre, come in genere il desiderio e il tormento d'amore pervadano e dominino la tematica dei suoi carmi, si riconosceranno allora nelle due parti del poema tra loro connesse i due inscindibili aspetti del tema che più di ogni altro gli stava a cuore¹⁰⁹. Alla fine, quindi, è senz'altro possibile conciliare con l'intima vita del poeta quel tutto poetico attraversato dal contrasto, intendendolo come una rappresentazione eroicizzante. |

È evidente che le due parti principali del carme si completano tra loro nel senso che abbiamo appena indicato. Il fatto che esse siano state anche *concepite* secondo questa intenzione può essere messo in dubbio soltanto da chi per principio rifiuta di considerare nella compagine di un'opera d'arte, oltre al contesto pragmatico formato da oggetti e azioni e alla cosiddetta 'atmosfera', anche i rapporti analogici che possono collegare una parte all'altra all'interno dell'opera: cioè direttamente le relazioni artistiche essenziali.

¹⁰⁷ Cf. *supra*, 35s.; Friedländer 1912, 16s.

¹⁰⁸ Cf. *supra*, 18s.

¹⁰⁹ In modo corretto e ben formulato, Alfonsi 1945, 62, 88, 189ss. ha analizzato la tessitura di temi e sviluppi analoghi e contrastanti, riconoscendo l'intima parentela di questi versi con l'elegia di Allio. Non riesco invece a seguirlo quando afferma che lo scopo di Catullo sia la *presa di coscienza*, purificatrice e illuminante, della mutevolezza dell'esistenza e che la perdita lamentata sia la perdita della possibilità di riconoscere tale verità. La legge di avvicendamento che regola l'esistenza e il farsene coscienti non sono interessi di Catullo; nulla rinvia a questi argomenti nel carme, né in modo diretto né indiretto. Cambiamento e trasformazione non sono ciò che è interiormente contemplato e riconosciuto. Nella composizione i contrasti, piacere e dolore, sono intrecciati. L'uno scaturisce dall'altro in questo carme. È così che Catullo esperisce l'esistenza ed è così che si muove la sua fantasia poetica. Non si giunge tuttavia a una *idea* dell'esistenza bifronte. Inoltre il Dioniso di Catullo in nessun modo simboleggia una tale duplicità, bensì solo il dio destinato a innalzare e a beatificare. L'unione - e più precisamente l'unione amorosa - di dèi e mortali, vista da una condizione di vita difficile, la beatitudine dell'amore realizzato e la disperazione dell'abbandono costituiscono chiaramente il tema del carme. Sul rapporto fra le due parti principali cf. anche Romain 1922, 135ss. e Waltz 1945, 99ss. e la bibliografia francese precedente ivi citata.

Qualora, tuttavia, si considerasse sorprendente e poco credibile che l'unità di un tale epos debba consistere nel fatto che l'insero costituisca il riflesso rovesciato della parte che lo circonda (mentre il contesto materiale dell'oggetto descritto è costruito in modo puramente arbitrario e manifestamente slegato, ossia per mezzo di un dettaglio secondario della parte che abbraccia l'insero), ci si lascerà persuadere dall'evidenza considerando un altro carme catulliano, che di questo ripresenta, pur variata, la struttura. Si tratta dell'elegia di Allio (68b). Sebbene non sia un poema epico, questo carme vi si avvicina molto per le similitudini tratte dal mito di cui per buona parte si compone e per lo stile fastoso. Anche in questo caso Catullo ha composto un carme a partire da due elementi fortemente contrastanti, desiderio e dolore, in modo tale che il tema del dolore più grande, la morte del fratello, sia introdotto nel mezzo del tema della gioia più grande, il primo arrivo della *puella*, della sovrana, e che la transizione dall'uno all'altro sia altrettanto arbitraria. Nell'ambito del tema sovraordinato, infatti, un'ampia similitudine (Laodamia, la donna più amorevole del tempo del mito) sposta improvvisamente l'attenzione su qualcos'altro, realizzando così il sorprendente passaggio: Troia, «la tomba di tutta l'Asia e l'Europa», che ha rapito il marito a Laodamia, cela anche – terra straniera – il fratello del poeta (68[[b]],89ss.). Il lutto per lui e il lamento danno luogo a questo tema contrastante inserito dal poeta nella cornice del giubilo e del felice sentimento d'amore che caratterizzano il tema sovraordinato.

Noi non sappiamo se vi siano stati, prima di Catullo, esempi di questa tecnica poetica, che consiste nel formare strutture di una unità superiore a partire dalla connessione di temi contrastanti che esternamente, cioè secondo il loro contenuto oggettivo, non hanno niente a che fare l'uno con l'altro. Ma, dopo Catullo, Virgilio ha usato una tecnica simile nel finale narrativo delle *Georgiche* (IV 317ss.), sebbene il suo poema non offra, nei particolari, la possibilità di considerarlo dipendente da Catullo¹¹⁰. |

La vita delle api, oggetto del IV libro delle *Georgiche*, prima dei versi conclusivi sembra minacciata da malattia e morte (v. 251ss., 281ss.). Ma mentre nel luogo corrispondente del III libro malattia e morte trionfano e la grande epidemia costituisce il tema del grandioso finale (v. 478ss.), nel libro delle api è inserito un mito che non si ferma alla morte bensì racconta di una nuova, ridonata vita.

¹¹⁰ [In un secondo momento ho visto che già Castiglioni 1947 aveva confrontato i due testi, richiamandosi a sua volta a Paratore 1938, 25, 38. Cf. ora Klingner 1963, 193ss., in part. 227ss., 234.]

Aristeo, patrono degli apicoltori, dopo la perdita delle proprie api ha visto nascere nuovi sciami dal corpo senza vita di un giovane vitello. È il racconto dell'origine della bugonia: una tecnica curiosa, ampiamente tenuta per vera, consistente nel far rinascere le api da una carogna come aveva fatto Aristeo.

Aristeo scende nel regno acquatico di sua madre Cirene e lamenta la propria sciagura. La ninfa lo conduce da Proteo, che dovrà svelare la causa del male e offrire un buon consiglio per porre ad esso rimedio. Questi, tuttavia, dedica solo poche parole alla causa, ossia al rancore di Orfeo e delle Ninfe: la loro compagna, Euridice, la sposa di Orfeo, mentre era inseguita da Aristeo aveva calpestato un serpente, ne era stata morsa ed era morta (v. 453-459). Ciò che si era iniziato come un discorso oracolare di Proteo, nella sua parte restante diviene un carne su Orfeo, epico-lirico, di piccole dimensioni (v. 460-527). Esso si apre con il lutto e il lamento di Orfeo, accompagna quest'ultimo nel regno dei morti, accompagna lui ed Euridice, che gli è stata ridata, sulla via del ritorno fino all'istante in cui Orfeo la perde nuovamente e si conclude con il suo rinnovato lamento per la morte dell'amata. Proteo, a quanto pare, si è perso in qualcosa che solo debolmente, attraverso la persona e la morte di Euridice, si collega all'argomento in questione e che per il resto, invece, costituisce un oggetto poetico a sé.

Senza completare l'oracolo con un consiglio, Proteo scompare poi nel mare. È Cirene che, soddisfatta di conoscere la causa del problema, consiglia il sacrificio espiatorio per placare il rancore delle Ninfe e di Orfeo. Aristeo segue la sua esortazione, compie il sacrificio – su cui ora non è il caso di soffermarsi – e, miracolo!, ogni cosa si risolve. Lì sciamano una nuvola di api, già lo sciame si raccoglie su un albero e pende dalla sua sommità.

È molto facile vedere quanto sia lento il nesso che lega l'insieme: basta chiedersi se una cosa segua l'altra secondo la legge di causa ed effetto. Non c'è dunque da stupire se anche qui, e anzi proprio qui, si sia cercato di spiegare almeno sul piano genetico il testo che leggiamo, dal momento che esso proprio non si accorda con l'insieme. E ciò tanto più in quanto Servio sembra sostenere che la parte dedicata a Orfeo è stata aggiunta solo in seguito, quando tutto il resto era già | pronto. Egli scrive, all'inizio del commento al IV libro:

sane sciendum, ut supra diximus, ultimam partem huius libri esse mutam. Nam laudes Galli habuit locus ille qui nunc Orphei continet fabulam; quae inserta est, postquam irato Augustus Gallus occisus est.

Tuttavia nel luogo cui egli qui si richiama, e cioè nel commento a *ecf.* 10,1, Servio afferma che il mito di Aristeo, e dunque non solo quello di Orfeo, avrebbe sostituito i versi dedicati a Gallo. Servio non aveva quindi informazioni precise. E come avrebbe potuto? Per circa quattro secoli, dall'epoca in cui era vissuto il poeta fino a quella di Servio, probabilmente nessuno aveva potuto verificare se la notizia sui versi dedicati a Gallo era antica. Con quanta facilità le cose potevano esser cambiate in quel lasso di tempo!

Non è questo il luogo per esaminare più a fondo questa difficoltà e dimostrare quanto sia improbabile quanto affermato da Servio, sia che le sue parole si riferiscano solo ai versi di Orfeo sia che riguardino tutto quanto l'episodio di Aristeo¹¹¹. Il finale che ci è pervenuto, qualunque sia stato il momento in cui ha preso questa forma, che sia nato in un'unica soluzione o in due momenti distinti, e per quanto bizzarra sia in esso la connessione dei fatti, costituisce in ogni caso un insieme unitario dotato di senso. Nella storia di Aristeo è andata persa una vita, che però è stata sostituita da una vita nuova, originata dal vitello morto. La morte non ha quindi l'ultima parola. Nella storia di Orfeo il tentativo di ottenere la vita dalla morte quasi riesce; proprio in questo modo l'ineluttabilità, l'irrevocabilità della morte si rende quindi percepibile. Il tema di Orfeo è inserito nel cuore della storia di Aristeo in modo da risultarne il doloroso contraltare. Entrambi i racconti ruotano attorno al mistero della vita e della morte, della perdita e del rinnovamento della vita. Nella loro opposizione si completano l'uno con l'altro.

Quanto strettamente il contenuto del finale così inteso si colleghi con il poema nel suo insieme è materia di una analisi che andrà presentata in un'altra sede¹¹². Qui era importante dimostrare che in questo brano epico – e lirico allo stesso tempo –, così come nell'epos di Peleo in Catullo, due miti che presentano solo un debole legame dal punto di vista del contenuto e risultano incastonati l'uno nell'altro si compongono tra loro tuttavia come temi antinomici, uno gioioso, l'altro doloroso, a formare un'unità di ordine superiore.

In tutti e tre i testi di Catullo e di Virgilio qui considerati emerge l'unità, l'interna necessità di una connessione | delle parti, che su un piano più alto si dà solo come rapporto di contrasto, mentre sul piano degli oggetti offerti alla

¹¹¹ Ritengo invece possibile che sia stato eliminato un riferimento a Gallo. Su queste controverse questioni cf. soprattutto Norden 1934, 266ss.; Klotz 1947, 140-147; Büchner 1955-1958, 1315ss.

¹¹² [Si veda ora Klingner 1963, 233ss.] Cf. Schadewaldt (1931) 1960, 513s.

percezione diretta la coesione è incerta. Il lettore deve svincolarsi dal contenuto concreto e distanziarsene tanto da poter osservare e apprezzare l'armonia che internamente si genera dal reciproco riflettersi delle immagini e dai contrasti. In questo modo egli non si sente rinviato a un vuoto gioco di forme. La struttura formale in quanto totalità fa emergere davanti allo sguardo un oggetto di ordine superiore. Con le sezioni contrastanti dell'epos di Catullo – quella di Peleo e quella di Arianna –, e nel loro stesso ambito, sono introdotti tanto il desiderio quanto il dolore di una forte passione così come un Catullo era capace di coglierli. Nella struttura a contrasto del testo virgiliano, il mistero della morte e della vita eterna è presente con tutti i dolori e tutti i presentimenti di cui può essere circondato. L'elegia di Allio contiene infine l'essenza stessa dell'esperienza di vita del poeta all'epoca in cui egli la scrisse, diviso tra letizia e pena d'amore, fra gioia per la 'sovrana' e lutto per la morte del fratello.

Il rapporto fra il contenuto direttamente rappresentato, l'architettura poetica costituita da parti poste in rapporto di analogia e contrasto fra loro e il tema di ordine superiore¹¹³ che fa qui la sua prima comparsa, presenta d'altra parte una affinità con una situazione che, per quanto declinata in altri modi, è stata osservata anche in opere della prima poesia augustea. Le *Georgiche* di Virgilio si presentano nel complesso come una creazione artistica sommamente ricca di interne relazioni formali. Se si procede da questo assunto, si vedrà che i singoli oggetti rappresentati e le indicazioni del poeta didascalico concorrono a predisporre e a realizzare l'armonia sovraordinata. In questo modo emerge un tema di importanza superiore, una complessiva visione dell'ordine sacro di natura e vita; insieme con l'oggetto delimitato e rappresentato direttamente nel lavoro del contadino e nel suo rapporto con la terra, con il tempo, con le piante e con gli animali, è dato indirettamente anche ciò che è più grande. Qualcosa di simile accade nell'*Eneide*: nei fatti narrati direttamente in modo omerico è contenuta indirettamente la totalità della storia e del destino di Roma.

Il riferimento a un'armonia artistica sovraordinata, a un tema di ordine superiore presente all'interno e al di sopra di ogni oggetto, è stato così importante per i poeti che essi hanno accettato talora, in vista di questo fine, un certo difetto di conseguenza nello sviluppo degli avvenimenti in primo piano. Le figure e gli episodi dell'*Eneide* non hanno in sé la stessa concretezza dell'epos omerico. Qualcosa di simile si può dire di ogni opera di Virgilio e di

¹¹³ 'Superiore' rispetto al contesto pragmatico dell'azione.

Orazio. | La ricchezza di significato, la profondità simbolica rispetto al tema sovraordinato nobilitano ogni figura, ogni oggetto, togliendo loro, tuttavia, un po' di compiutezza plastica e di evidenza sensibile.

In entrambi i carmi lunghi di Catullo che sopra abbiamo preso in esame si istituiscono rapporti di questo tipo per la prima volta, almeno per quanto ne possiamo sapere. Nella poesia precedente a Catullo non si era mai verificato niente di paragonabile. Tali rapporti ci appaiono come una conquista dei poeti vissuti tra Catullo e Virgilio; potremmo addirittura essere indotti a credere che si tocchi qui un vertice nell'alternativo svolgimento dell'arte poetica greco-romana, e che d'altra parte alcune peculiarità romane giochino in tutto ciò un ruolo specifico. La subordinazione dell'elemento singolo all'idea formale e ai temi di ordine superiore può avere luogo, nei termini in cui l'abbiamo descritta, soltanto là dove il rapporto con gli oggetti percepiti non sia tanto stretto e preciso, e in ogni caso è ottenuta in modo diverso rispetto a quanto accade nei poeti greci a noi noti, anche in quelli ellenistici. La riconosciuta inferiorità dell'immaginazione plastica e figurativa dei Romani è stata una condizione preliminare di quest'arte in cui temi e motivi sovraordinati si staccano dagli oggetti rappresentati e offerti alla percezione immediata, per imporsi all'interesse in modo autonomo.

A questo punto si affaccia un'ipotesi sull'epos di Peleo e sul mito di Aristeo che, pur con le dovute riserve, merita di essere avanzata. La transizione dal viaggio degli Argonauti alle nozze di Peleo e il corteo di coloro che porgono gli auguri (introdotta perché nel contesto sfarzoso, stupefacente, della dimora degli sposi la coperta potesse illustrare il destino di Arianna), se rapportati alle regole di un'azione logica e credibile, risultano tanto carenti che, anche solo sulla base di questo confronto, non potrei crederne capace alcun poeta epico greco. Nell'epos greco, infatti, le figure e le azioni hanno sempre in sé qualche cosa della scultura semovente di Pigmalione. Come nel carme catulliano anche nel poema di Virgilio, il passaggio dalle semplici informazioni dell'oracolo di Proteo alla storia di Orfeo, divenuta autonoma nell'ambito del suo discorso, risulta così povero di motivazione che non posso credere a un modello greco in cui la storia di Orfeo si trovasse similmente inserita in quella di Aristeo.

Quanto è stato scritto nelle pagine precedenti in merito alle peculiarità delle fondamentali opere poetiche latine del I secolo a.C. trae conferma dal suo concordare con certe osservazioni di Karl Schefold sulle opere dell'arte figurativa. «Soltanto nell'arte romana – così Schefold riassume una delle sue

idee principali – ogni opera è inserita dal punto di vista formale e ideale in un contesto più ampio, | divenendo parte di un *continuum* spaziale»¹¹⁴. Una parte molto importante del suo saggio sulla pittura pompeiana è dedicata ai casi in cui le pitture murali delle stanze romane variano un tema ideale sovraordinato attraverso esempi mitologici. Non di rado Schefold sembra essere riuscito a dimostrare che l'interesse per la contrapposizione di elementi inseriti nello stesso spazio e nello stesso contesto tematico ha determinato la composizione delle singole immagini, i cui originali greci, essendo privi di collegamento con una unità sovraordinata, sussistevano in se stessi e in se stessi trovavano il proprio compimento¹¹⁵. E se le immagini appartengono a un'epoca solo di poco successiva, quella augustea, allora vi si può riconoscere la stessa predilezione artistica che ha determinato la struttura dell'epos di Peleo in Catullo.

V. Ποικιλία

Nel corso delle riflessioni fin qui svolte il nostro proposito principale è stato quello di mostrare e caratterizzare l'unità interna del poema di Peleo, in effetti difficile da cogliere, e sempre di nuovo negata o revocata in dubbio. Una volta raggiunto questo scopo possiamo dedicarci interamente, e con tanto più chiara coscienza, a godere della molteplicità, della varietà e del cambiamento che determinano la prima impressione del carme sul lettore, così rendendogli difficile il riconoscimento della sua unità.

Se si abbandona al flusso del carme, senza rivolgere il pensiero all'indietro e in avanti, il lettore vive un'esperienza simile a un viaggio attraverso un arcipelago, in cui di là da ogni promontorio si svelano, inaspettati, nuovi passaggi e nuovi spazi. Partendo dal prodigio dell'Argo e del suo viaggio si passa all'amore di Peleo e all'elogio della sua felicità. Il poeta si apre la strada verso le nozze descrivendo l'opulenza del palazzo e l'accalcarsi dei Tessali curiosi, e poi ancora servendosi dell'opposizione tra lo sfarzo della festa e la terra tessala abbandonata, in cui infine il ferro arrugginito dei vomeri introduce il contrasto con lo splendore dei metalli che scintillano nella reggia (v. 42, cf. 44). La rappresentazione dell'ambiente fastoso ha appena raggiunto il letto nuziale e con ciò, quasi, la cerimonia delle nozze, quando scopriamo che essa fa da tramite alla descrizione

¹¹⁴ Schefold 1952, 28.

¹¹⁵ Schefold 1952, 96ss.

di un'immagine: così il carne si ritrova in mezzo ai travagli di un'amante abbandonata, in stridente contrasto con il matrimonio preparato e atteso. Alla festa si tornerà soltanto dopo più di duecento versi (v. 265). Tuttavia anche la parte dedicata ad Arianna porta, passando da un gruppo di versi all'altro, a cambiamenti sempre nuovi, a situazioni tra loro contrastanti, ove possibile: e una volta che il lettore si è fatto attento | a questo procedere, ne ripete l'esperienza anche in seguito, in continuazione. Basti pensare, ad esempio, ai v. 311-319, in cui è descritto fin nei particolari il lavoro delle filatrici, alle successive solenni profezie (323ss.), nonché, nel canto del destino, ai motivi della beatitudine amorosa della prima notte di nozze (328-336, 372-380), i quali incorniciano un'immagine dell'eroismo più violento, addirittura terrificante (338-370). Si pensi al repentino passaggio dal quadro di Arianna sola, disperata, immobile, a quello di Bacco 'volante', accompagnato dal suo corteggio, ai v. 261-264, un piccolo capolavoro in se stesso, dove nient'altro trova rappresentazione se non la musica orgiastica del tiaso.

Il carne attraversa ampie regioni del paesaggio mitologico greco, dalla Tessaglia alla Colchide, da Creta ad Atene. Vi sono passaggi e vedute da un mito a un altro. Gli Argonauti, Zeus e Teti, Peleo, Achille, Troia, Teseo e Arianna: come potrebbe un poema così breve contenere un numero maggiore di argomenti? Alla fine anche Fetonte, Prometeo e Pelope risultano almeno menzionati.

Al contempo, tuttavia, Catullo non si è rivolto a miti remoti: nemmeno la storia di Arianna può essere intesa come tale. Sebbene sia possibile che i poeti l'avessero narrata solo di rado, le sue rappresentazioni figurative erano piuttosto familiari. Se si confronta la scelta di Catullo con la predilezione di Callimaco e di Euforione per miti rari o dimenticati da riesumere, ma anche con i soggetti che Partenio aveva messo a disposizione di Cornelio Gallo già all'epoca di Catullo, e con la *Zmyrna*, con la *Ciris* e con la maggior parte dei miti che Ovidio ha narrato nelle *Metamorfosi*, egli non si pone in nessun modo tra gli eruditi amanti delle curiosità. Per quanto riguarda la scelta dei vari miti Catullo assume quasi l'atteggiamento di un classicista: non esce mai dall'ambito dei miti canonici.

Del resto egli ha spinto all'estremo, nel suo poema, la varietà, il cambiamento, la molteplicità. Non ha soltanto unito miti diversi, ha anche scomposto i singoli miti. Ciò che ci viene detto della storia di Teseo si distribuisce in tre serie di versi (76-85; 101s.; 105-115; 202-248), se si esclude la fuga dall'isola di Dia, da cui parte la sezione dedicata ad Arianna e alla quale il poeta poi ritorna (52ss., 249).

Gli antefatti (dalla morte di Androgeo allo sbarco di Teseo a Creta), la vittoria sul Minotauro e il salvataggio dal labirinto, il viaggio di ritorno verso Atene e la morte di Egeo sono momenti della storia tanto separati nel poema perché osservati dalla situazione di Arianna abbandonata, che domina il racconto per quasi duecento versi (52-250). Dagli antefatti, inoltre, è eliminato il congedo di Teseo dal padre, per essere inserito tra le conseguenze del ritorno | ad Atene; e certo ciò è fatto studiamente, ossia in modo tale che l'inserito (v. 212-237) prevalga sulla storia della fatale dimenticanza durante il viaggio di ritorno (207-211; 238-248), tanto più che esso a propria volta contiene un lungo discorso (215-237). Il poeta si cura in questo modo che nulla di ciò che è stato iniziato prosegua a lungo, ma sfoci subito in qualcosa di diverso. Ma che cosa significa, in fondo, 'diverso', se l'elogio delle nozze di Peleo e della sua felicità viene interrotto appena dopo il suo inizio da un lungo inserto (a sua volta variamente frammentato e ricondotto alla forma della *Ringkomposition*) in cui, dopo qualche passaggio intermedio, si dispiega la rappresentazione di Arianna? che cosa significa, se la rappresentazione della festa è interrotta dal canto delle Parche? e se l'elogio del tempo in cui gli dèi erano vicini e il lamento sul tempo in cui essi sono lontani, collocati all'inizio e alla fine del poema, sono separati l'uno dall'altro dall'intero labirinto che si sviluppa in questo intervallo?

In questo modo il carme è divenuto una struttura costituita da piccole parti, sempre varia e cangiante, dove l'idea che dà ordine e unità al tutto rimane celata. Vi si può riconoscere la *ποικιλία* che Rudolf Pfeiffer una volta ha indicato come carattere distintivo della poesia di Callimaco e della sua cerchia poetica, e che ha illustrato a partire dallo sforzo di ricavare ed elaborare ogni singolo tratto con la massima intensità. «Questi singoli tratti, da cui risulta una particolare *ποικιλία*, sono consapevolmente armonizzati tra loro per formare una nuova unità: non vi è alcuna tettonica interna della struttura, quanto piuttosto una *compositio* razionale delle parti»¹¹⁶. Ma se si confronta l'opera di Catullo con i carmi che ci rimangono di Callimaco e di Teocrito, la sua *ποικιλία* si spinge ben oltre quella dei due poeti, e questo vale anche per l'elegia di Allio (68b). Si potrebbe cercare il modello di una tale misura della varietà e del cambiamento in Euforione o in qualche altro poeta sconosciuto vissuto tra Callimaco e Catullo, e fare riferimento alle indicazioni di Kurt Latte sulle somiglianze formali tra i frammenti del *Trace* di Euforione e l'epos di Catullo. E certamente è difficile

¹¹⁶ Pfeiffer 1932, 217.

respingere queste ipotesi, perché noi non possiamo sapere come fossero costruiti i numerosi componimenti poetici ellenistici che non si sono conservati. Senz'altro qualcosa ci dice che Catullo anche sotto questo rispetto ha ripreso certe forme ellenistiche compiacendosi di portarle all'esagerazione e quindi finendo per modificarle. Nel corso di questo lavoro abbiamo tentato di rendere plausibile il fatto che nell'apostrofe agli eroi (v. 22ss.) il poeta abbia usato del tutto liberamente certe forme del linguaggio innodico e che, servendosene come di un mezzo espressivo 'lirico', le abbia spinte ben oltre tutte le possibilità sperimentate dai Greci. Ci è stato anche possibile considerare come non greca quella libera, esuberante sequenza di gesti lirici e di trasformazioni degli oggetti e dell'assetto del mito alla cui origine si trova una coperta decorata e alla cui fine il lamento di Arianna. | Ci è sembrato che il piacere di far derivare tutto da tutto, di far sfociare ciò che era stato appena iniziato in qualcosa di molto diverso (così come si aprono pareti per mezzo di porte e finestre, varchi reali o dipinti che danno su stanze, sale o liberi paesaggi, a loro volta aperti, in modo simile, su altre vedute) appartenesse all'essenza della fantasia poetica e del senso artistico di Catullo. L'elegia di Allio ne offre esempi sorprendenti. Qui, poi, è forse manifesto il modo in cui la *ποικιλία* di Catullo si distingue da quella dei suoi modelli ellenistici. Certamente, anche nel caso di Callimaco, la *ποικιλία* riflette la libertà del soggetto che compone la poesia, la libertà che si afferma nei confronti dell'oggetto giocosamente, imponendosi sul piano delle scelte, della misura del tempo, dell'espressione immediata del sentimento e così via. Ma questa libertà è propria di uno spirito superiore, che dispone delle cose per gioco. Per quanto riguarda Catullo, invece, la libertà che si esprime nella varietà e nel cambiamento è piuttosto quella di un'anima che si compiace di un movimento senza fine, che si gode sempre di nuovo l'esperienza della trasformazione, della transizione, del trasgredire la regola in ogni circostanza.

Excursus

v. 86-90

L'esistenza protetta di Arianna fanciulla prima dell'arrivo di Teseo a Creta è descritta da Catullo nei versi che seguono (86-90):

uirgo
regia, quam suavis expirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat,
quales Eurotae progignunt flumina myrtus
aurae distinctos educit uerna colores.

Immagini ed espressioni sono prossime a quelle di alcuni passi tratti da carmi catulliani di tipo epitalamico: 62,21-23 (*Hesperus*) *qui natam possis complexu auellere matris, / complexu matris retinentem auellere natam / et iuueni ardenti castam donare puellam*. 61,56-59 (*Hymenaeus*) *tu fero iuueni in manus / floridam ipse puellulam / dedis a gremio suae / matris*. A queste due pericopi, tra loro dipendenti, se ne aggiungono altre due altrettanto adatte al confronto; esse descrivono con parole piene di affetto come la fanciulla sia fiorita prima delle nozze: 61,21-25 *floridis uelut enitens / myrtus Asia ramulis, / quos Hamadryades deae / ludicrum sibi roscido / nutriunt umore*; 62,39-41 *ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo conuolsus aratro, / quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber [...]*. Si tratta di due similitudini, entrambe riassunte in quella dell'epos di Peleo: essa riunisce rosa e mirto e conserva per il resto le espressioni che le caratterizzano. Nei carmi nuziali queste similitudini hanno meri compiti descrittivi. | Le braccia e il grembo materno, invece, fanno avvertire come brutale il comportamento dello sposo grazie a un semplice effetto di contrasto. Nel carme epico anche questo, *in molli complexu matris*, è parte della descrizione. A ciò si aggiunge *quam suavis expirans castus odores / lectulus [...]* *alebat*. L'espressione è singolare e sarebbe di fatto inspiegabile se non si riconoscesse in essa un'analogia con le caratteristiche locuzioni delle similitudini: *quos [...]* *roscido / nutriunt umore; quem mulcent aurae, [...] educat imber*. Le similitudini con le loro peculiari immagini di brezze miti, rugiade etc. che nutrono maternamente i fiori, li proteggono e ne hanno cura, sono confluite nella parte espositiva, dove assieme al pensiero della madre hanno messo in risalto

un'idea e un'espressione di notevole e, se ci è concesso, barocca abbondanza di stimoli sensoriali: qui la rappresentazione della stanza, del letto e della protezione materna è legata come mai altrove al profumo e al soffio che dona la vita.

Si può dare per assodato che i motivi della pericope considerata nel suo insieme (v. 86-90) traggano origine dalla poesia nuziale. Anche il confronto della fanciulla con un elemento vegetale deriva da lì. Lo dimostrano le similitudini (accostate dai commentatori di Catullo ai citati passi dei carmi nuziali) fra la sposa e la mela che i raccoglitori hanno dimenticato, o che piuttosto non hanno potuto raggiungere (Saffo, fr. 116 Diehl [[= 105a Voigt]],) o fra la sposa e i boccioli di giacinto calpestati senza alcun riguardo dai pastori sui pascoli montani (fr. 117 Diehl [[= 105b Voigt]]). Tuttavia, i passi catulliani non possono essere accomunati direttamente a quelli di Saffo che ci sono rimasti. In questi ultimi l'argomento principale non è dato (come in Catullo) da tenere lodi e descrizioni, quanto piuttosto, in un caso, dall'essere stati dimenticati (o meglio dal risultare irraggiungibili), nell'altro dalla brutalità della distruzione, in modo simile a Catullo 61,56-59: *tu (sc. Hymenaeus) fero iuueni in manus / floridam ipse puellulam / dedis a gremio suae / matris*: è qui riconoscibile la connessione tra l'elogio della fanciulla attraverso la similitudine e il lamento sulla brutalità delle nozze.

Riassumendo, dal confronto di tutti i passi citati si ricava quanto segue: è stato possibile osservare con chiarezza la nascita di una delle più singolari espressioni poetiche di Catullo; ed è stato possibile ricostruire il modo in cui Catullo ha acquisito al suo carme la tenera immagine della giovane Arianna (di cui si è servito come termine di contrasto per la tempesta della passione) non da motivi propri dell'epos ma dalla poesia nuziale.

v. 154-156

Patroclo, *Iliade* XVI 33-35, rimprovera così Achille, irremovibile nella sua ira: |

Νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότα Πηλεὺς
οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα
πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής.

La roccia è divenuta in Catullo un paesaggio desertico e roccioso, tremendo sfondo del parto della leonessa – immagine dell'inumana crudeltà distruttiva nella *Medea* di Euripide (v. 1342) insieme alla Scilla tirrenica – che avrebbe dato alla luce il crudele Teseo. Le due formule classiche del pathos sono quindi sommate l'una all'altra a creare un'espressione di abbondanza barocca, in cui Scilla, per completare l'orrore, ha addirittura tirato a sé Cariddi e costei, a sua volta, le Sirti. Il movimento selvaggio – senza il quale per lo meno Cariddi non è neppure pensabile – si è esteso al mare in generale, che nei versi dell'*Iliade* si limita a rappresentare chi si nega risolutamente al colloquio. Ed è questo mare selvaggiamente agitato che espelle il crudele mostro in quello sfrenato agitarsi. L'espressione nel complesso traduce una semplice affermazione in una sequenza affannosa di domande, con tre versi aperti da pronomi interrogativi; nel terzo la sequenza si ripete in piccolo. Gli epiteti *rapax* e *uasta* aggiungono ancora qualcosa alla sequenza di tre membri crescenti nell'ultimo verso. Il risultato è questo (v. 154-156):

quaenam te genuit sola sub rupe laena?
 quod mare conceptum spumantibus expuit undis?
 quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis?

Sono rari i casi in cui si può seguire così nei dettagli il formarsi di un'espressione poetica della massima grandiosità.

In un'altra occasione Catullo stesso la modifica lievemente in una breve poesia d'occasione in giambi scazonti (c. 60):

num te laena montibus Libystinis
 aut Scylla latrans infima inguinum parte
 tam mente dura procreauit ac taetra,
 ut supplicis uocem in nouissimo casu
 contemptam haberes a! nimis fero corde?

Il motivo euripideo (leonessa e Scilla) è fuso anche qui con quello omerico (discendenza da un essere non umano). In entrambi i casi l'affermazione è convertita in una domanda. Quali versi sono stati composti per primi? Se lo fossero stati quelli più semplici della poesia d'occasione, allora *montibus Libystinis* sarebbe un mero abbellimento nato in modo autonomo al solo pensiero della leonessa,

così come *latrans infima inguinum parte* nel verso successivo al solo pensiero | di Scilla. Le 'montagne africane' si sarebbero tramutate nel carne di Peleo in *sola sub rupe*, ma ciò si sarebbe legato all'idea dell'omerico *πέτραι*, e avrebbe così predisposto l'acquisizione della roccia e del mare omerici. Tutto ciò è altamente improbabile. Molto probabile e verosimile mi sembra invece il processo opposto.

Quando per seguire l'esuberanza del lamento di Arianna Catullo ha unito fra loro i due motivi patetici lasciando predominare la ferocia impetuosa della leonessa, la roccia è stata declassata dal ruolo di soggetto a quello di sua determinazione di luogo: *sola sub rupe*. Forma e concezione del complemento di luogo espresse in precedenza lo hanno portato a dire anche nel caso della leonessa: «[...] ti ha partorito sulla montagna africana».

Più certe e sicure sono le informazioni sulla storia del motivo dopo Catullo. In Virgilio, Didone nel suo lamento scaglia contro Enea che sta per lasciarla quasi lo stesso rimprovero di inumana crudeltà ([[*Aen.*]] IV 365-367):

nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres¹¹⁷.

A differenza di quanto accade in Catullo qui il motivo è ricondotto a Omero: dalla domanda indignata alla dichiarazione assertiva. Ciò consente anche il ritorno alla formula avversativa con due parti in contrasto: «non questi sono i tuoi genitori, ma [...]». La roccia non è paesaggio di sfondo come in Catullo, ma origine come in Omero. La leonessa euripidea non ha nulla a che vedere, nel ruolo di madre, con il contesto derivato da Omero. E tuttavia compare, tramutata in tigre, se non altro come levatrice! E anche se la roccia assume di nuovo il ruolo di genitrice come in Omero, essa caratterizza pur sempre come in Catullo un paesaggio desolato pieno di orrore di cui non vi è traccia in Omero. L'una cosa è importante quanto l'altra: dopo la bizzarria e l'esuberanza di Catullo il motivo è ricondotto alla sua formulazione omerica, ma questo nuovo stile omezzante non ha assolutamente rinunciato alle conquiste di Catullo.

¹¹⁷ Virgilio stesso aveva già scritto *duris in cotibus* in *ecl.* 8,43, ma, pur con tutte le somiglianze, nell'*Eneide* ha evitato la determinazione di luogo non omerica.

Ovidio, infine, nella lettera di Arianna a Teseo – in cui nel complesso egli segue Catullo – ha ricondotto senz'altro il motivo alla sua matrice omerica e lo ha formulato in modo semplice e conciso rinunciando anche ogni tratto epico (*epist.* 10,131s.):

nec pater est Aegeus nec tu Pittheidos Aethrae
filius: auctores saxa fretumque tui. |

Nelle *Metamorfosi* egli ha variato un'altra volta il motivo nel lamento di Scilla (VIII 108ss.), un contraltare a quello di Arianna. In quell'occasione ha avuto l'idea di scomporre l'antico motivo omerico, (v. 120) *non genetrix Europa tibi, sed* [...] (122) *nec Ioue tu natus* [...] riservando la propria inventiva alla seconda metà: non Giove in forma di toro, ma un toro vero, una bestia selvaggia. Nella prima parte egli ha di poco variato Catullo (v. 120s.):

non genetrix Europa tibi, sed inhospita Syrtis
Armeniae tigresque austroque agitata Charybdis.

Qui la madre leonessa è tramutata in tigre come in Virgilio. Gli epiteti e le scelte lessicali elevano sensibilmente questo passo epico rispetto alla più semplice espressione della lettera di Arianna (un'elegia!).

v. 269-277

Hic, qualis flatu placidum mare matutino
horrificans Zephyrus procliuas incitat undas
aurora exoriente uagi sub limina solis,
quae tarde primum clementi flamine pulsae
procedunt, leuiterque sonant plangore cachinni,
post uento crescente magis magis increbescunt
purpureaque procul nantes ab luce refulgent,
sic tum uestibuli linquentes regia tecta
ad se quisque uago passim pede discedebant.

I commenti rimandano ai modelli omerici. «La similitudine si basa su *Il.* IV 422» osserva Kroll, che cita inoltre in parentesi *Il.* II 147 e Apollonio Rodio IV 215¹¹⁸.

¹¹⁸ Non ho bisogno di occuparmi qui degli ennianismi stilistici. Cf. Perrotta 1931, 199 e il commento di Kroll.

Nel secondo libro dell'*Iliade* l'esercito riunito era rimasto immobile ad ascoltare ciò che i suoi condottieri dicevano. Quando Agamennone esorta a tornare in Grecia, la folla si anima e comincia a rompere le righe; κινήθη δ' ἄγορῆ compare prima e dopo la similitudine (II 144 e 149), e la stessa similitudine contiene la contemplazione di un mare che prima è immobile e poi comincia a muoversi, e quella di un campo di spighe animato anch'esso dal soffio del vento. I processi che coinvolgono una moltitudine di singoli individui vengono spesso illustrati in Omero attraverso similitudini; il narratore omerico in generale non è in grado di esprimerli in modo perspicuo e diretto. Qui si inserisce ora il gioco di Catullo: anch'egli deve confrontarsi con una folla che si disperde, quella dei Tessali che abbandonano il palazzo del sovrano. Dalla porta si inizia un movimento che si espande progressivamente nella regione silenziosa.

Nel rappresentare una superficie del mare mossa dal vento la similitudine omerica appena considerata presenta tratti comuni con quella del IV libro. In quel caso (v. 422ss.) l'elemento principale non è una folla immobile che inizia a muoversi, ma un'onda che avvicinandosi si gonfia, si rovescia contro la costa e si infrange con frastuono sulla spiaggia. A questa è paragonato l'avvicinarsi alla battaglia delle schiere greche. Oltre alla forma è proprio questo gonfiarsi e avanzare che Catullo riprende ed espande nei suoi versi. Ed è così che si fondono i due aspetti, l'inizio del movimento su una superficie fino ad allora tranquilla e il movimento crescente e sempre più vivace. I due elementi si uniscono in un tutto nuovo, in cui va senz'altro apprezzato anche il contrasto con Omero. In Omero il movimento si intensifica nella sequenza delle onde che si avvicinano. Esse si gonfiano, si rovesciano schiumose e si infrangono sonoramente. È così che l'esercito greco, minaccioso, si avvicina: si attende il fragore dello scontro. In Catullo le onde iniziano a incresparsi sul mare, da qualche parte al largo, per effetto del vento; quando si rovesciano si sente una sommessa risata (*cachinni*). Poi il gioco delle onde si sposta lontano e si tramuta in un puro scintillio di luci e colori, rimanendo presente solo alla vista. Qui tutto si allontana e si stempera, mentre in Omero il movimento si avvicina in modo minaccioso.

Tutto ciò nasce dal fatto che le due immagini omeriche, quella della folla che si disperde e quella del movimento sul mare che avanzando si intensifica, si sono fuse in Catullo influenzandosi a vicenda. Nella sua idea poetica si sono aggiunti luce e colori, ed è proprio da questi elementi che nasce la conclusione in cui

tutto si dissolve in uno scintillio. Omerica è anche la tecnica che rende il contenuto della similitudine largamente autonomo (senza un diretto riferimento al *tertium comparationis*) e che fa sfociare l'intera piccola opera d'arte in una sorta di limpida rappresentazione. Di questa tecnica Catullo si serve in abbondanza. *Purpureaque procul nantes ab luce refulgent* (v. 275) è un epilogo completo e il lontano effondersi della luce è ora l'oggetto dello sguardo, mentre il movimento sulla superficie viene relegato su un piano secondario dell'espressione, con il participio *nantes*.

L'omerizzare abbondante e, per ciò stesso, esagerato motiva certamente anche l'incongruenza dell'espressione nei periodi contenenti le similitudini con il loro cambio di soggetto e il mascheramento sintattico del *tertium comparationis*: *qualis Zephirus incitat undas (quae procedunt primum tarde, post increbescunt [[al posto di crebrius ac uelocius procedunt]] [...] | et procul nantes ab luce refulgent [[al posto di longius procedunt]]), sic discedebant (sc. Thessali!)*.

In riferimento al v. 269, Kroll ritiene che tra Omero (*Il.* IV 422) e Catullo si debba ipotizzare un elemento di congiunzione: questa similitudine omerica sarebbe stata applicata agli assembramenti di popolo e Catullo dipenderebbe proprio da questi esempi successivi. Anche Josef Svennung¹¹⁹ concorda con ciò, seppure con una tacita correzione, quando scrive che la similitudine viene «quindi riferita al popolo in generale» (e non agli assembramenti di popolo). Entrambi si richiamano agli esempi, raccolti da Friedrich Marx in riferimento a Lucilio fr. 40, di una similitudine apprezzata nella prosa greca come in quella latina e che si presenta come segue o in modo simile (Cic. *Cluent.* 138): [...] *ut mare, quod natura sua tranquillum sit, uentorum ui agitari atque turbari, sic populum Romanum sua sponte esse placatum, hominum seditiosorum uocibus ut uiolentissimis tempestatibus concitari*. Non è necessario illustrare qui il legame di questo topos con Omero. Catullo non vi ha nulla a che fare; non spiega né giustifica il pericoloso moto interiore di un popolo che si inquieta o si ribella attraverso la similitudine con il mare in tempesta, la cui agitazione si deve sempre e solo al vento. Egli osserva una massa di persone che si mette in movimento (centrifugo, per la precisione) e la paragona al mare che si increspa.

¹¹⁹ [Svennung 1945, 82.]

Quandoquidem

V. 218s.:

quandoquidem fortuna mea ac tua feruida uirtus
eripit inuito mihi te [...]

«*Quandoquidem* è prosastico» osserva Kroll a proposito di 40,7; e a 101,5: «*quandoquidem* apparteneva al linguaggio colloquiale più arcaico ed era apprezzato per il suo ritmo dattilico»; e infine a 64,218: «spesso in Lucrezio all'inizio del verso». Kroll non ha avuto quindi molto da dire su questo passo del lamento di Egeo. Alla sua stessa idea può portare ciò che osserva Johann Baptist Hofmann nella *Sintassi*¹²⁰ a proposito del *quandoquidem* causale: si trova spesso in Plauto e Terenzio, nel periodo classico in Cicerone (ma mai nelle orazioni), mai in Cesare, Sallustio e Nepote, piuttosto raramente in Livio (solo nei discorsi diretti e indiretti) e nella latinità argentea; più di frequente nel latino tardo.

In tutto questo non si tiene conto di molti aspetti decisivi per la comprensione dei versi da cui siamo partiti. Anzitutto l'uso linguistico proprio di Catullo. Nei due carmi in endecasillabi in cui ricorre, la parola rimanda a qualcosa di notevole e marcato, il nocciolo della chiusa del componimento. 40,7s. [...] *quandoquidem meos amores / cum | longa uoluisti amare poena*. 33,6-8 [...] *quandoquidem patris rapinae / notae sunt populo et natis pilosas, / fili, non potes asse uenditare*. Il primo finale minaccia, l'altro condanna, in entrambi i casi ciò avviene con impeto accresciuto. Nell'epigramma funebre dedicato al sepolcro lontano del fratello (c. 101), verso la fine del lungo periodo che si estende nei primi tre distici, laddove il pensiero si rivolge a ciò che non può essere riportato indietro e il dolore è sul punto di esplodere, Catullo scrive *quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum, / heu miser indigne frater adempte mihi* (v. 5s.). Anche qui *quandoquidem* introduce un'idea che riceve amplificazione. Con questo luogo patetico è quindi strettamente imparentato quello dell'epos di Peleo: *quandoquidem fortuna mihi te abstulit (eripit)*: in queste parole i due carmi coincidono.

Nell'*Eneide* *quandoquidem* è collegato a un tono altrettanto marcato, e questo è il secondo elemento di cui Kroll e Hoffmann non hanno tenuto conto.

¹²⁰ Hofmann (1885) 1928, 740.

Nel discorso di Giove (X 104ss.) dopo un paio di parole introduttive si legge (105ss.): *quandoquidem Ausonios coniungi foedere Teucris / haud licitum nec uestra capit discordia finem, / quae cuique est fortuna hodie, quam quisque secat spem, / Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habebo [...]*.

Nell'XI libro Diana piange Camilla, la cui fine è imminente: «Vorrei – dice alla compagna Opis – che Camilla non fosse andata in guerra; (587s.) *uerum age, quandoquidem fatis urgetur acerbis, / labere, nympha, polo [...]*». Con queste parole le affida l'incarico di vendicare la morte di Camilla. Nel VII libro Aletto ha compiuto i suoi misfatti, li riferisce a Giunone (che glieli aveva commissio-nati) e si offre di propagare ulteriormente la guerra. *Quandoquidem Ausonio respersi sanguine Teucros, / hoc etiam his addam [...]: finitimas in bella feram rumoribus urbes* (547ss.).

In tutti e tre i casi si tratta di discorsi di divinità in cui *quandoquidem* ricorre in posizione enfatica; versi dunque la cui maestosità è data a priori e (in Virgilio!) la scelta della parola non può essere condizionata, d'altra parte, da una incapacità del poeta o da qualche necessità ritmica. *Quandoquidem* consente sempre di esprimere qualcosa di grave, triste, imm modificabile, come nei due gruppi di versi ricchi di pathos in Catullo, dove assume un ruolo così importante. Nelle parole di Giove e di Diana *quandoquidem* introduce una grave e dolorosa rinuncia, così come in entrambi i luoghi di Catullo. Ci si può forse chiedere se Virgilio debba essere collegato a questi direttamente o – piuttosto – indirettamente tramite modelli comuni. Ma i passi sono strettamente imparentati fra loro. A contraddistinguerli tutti sono la grande forza dell'espressione ($\delta\gamma\kappa\omicron\varsigma$) e qualcosa di gestuale, il rimando a gravità e fatalità. Non può trattarsi di un discorso di carattere prosastico. Così l'ha inteso anche Ovidio, altrimenti avrebbe di certo evitato questa parola nelle *Metamorfosi*. Invece l'ha utilizzata tre volte e per giunta in posizioni di rilievo: V 93 *quandoquidem in partes, ait, abstrahor, accipe [...]* | *hostem*. Ida non lo voleva, ma siccome deve essere così, così sia! In IX 115 Ercole deve attraversare il fiume Eveno; riferendosi alla lotta con Acheloo afferma con magniloquenza: *quandoquidem coepi, superentur flumina*. XII 484s. *medio iugulaberis ense, quandoquidem / mucro est hebes*: queste le parole di Latreo al culmine della lotta con Ceneo.

Anche Muzio Scevola in Livio II 12,15 rimarca solennemente davanti a Porsenna che gli dona vita e libertà: *quandoquidem [...] est apud te uirtuti honos, ut beneficio tuleris a me quod minis nequisti: trecenti coniurauimus [...] ut in te hac uia grassaremur*¹²¹.

¹²¹ Gli altri luoghi in cui la parola ricorre in Livio sono simili. Si tratta sempre di vertici

È vero, l'antica disinvoltura nell'uso del termine *quandoquidem* si è ridotta nel I sec. a.C.¹²². Nella prosa alta e consapevole di alcuni autori classici è scomparso; e se Cicerone nei suoi scritti sulla retorica vi ha fatto ricorso non di rado, è forse perché egli ha inteso la parola nel senso di *ἐπειδήπερ* nei testi didascalici greci. Pur servendosi di *quandoquidem*, i poeti non si sono spinti a tanto. In parte hanno continuato a seguire la maniera antica (così Lucrezio e il giovane Virgilio), in parte si sono limitati a determinati usi della parola, mantenendoli e perfezionandoli (le chiuse enfatiche dei carmi di Catullo con *quandoquidem*, i suoi periodi ricchi di pathos con *quandoquidem*). Dopo Lucrezio e Catullo restavano due possibilità: lasciar cadere in estinzione la parola come fa Orazio o usarla con grande parsimonia considerandola una forma già quasi arcaica e distintiva; così ha fatto Virgilio nei tre discorsi delle divinità nell'*Eneide* e in modo simile Livio in prosa. Ovidio si è sentito poi autorizzato da Virgilio a inserire il termine in tre momenti di massimo effetto del suo epos.

drammatici a cui qualcuno si richiama per un'affermazione significativa: II 56,9; II 59,6; VI 35,8; VI 38,5; VII 31,3; VIII 33,7; XXVI 15,14. Anche III 54,2 vi si ricollega. Livio si limita esclusivamente a questo tipo, che è molto vicino a quello virgiliano.

¹²² Virgilio ha usato ancora la parola nel modo antico, senza un particolare accento, in una delle prime ecloghe (3,55). Attorno al 40 a.C. non era dunque considerata im poetica.

Riferimenti bibliografici

Adriani 1951

A.Adriani, *Epifania di Dioniso a Nasso*, «Bulletin de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie» XXXIX (1951), 5-29.

Alfonsi 1945

L.Alfonsi, *Poetae Novi. Storia di un movimento poetico*, Como 1945.

Arias 1941

Corpus vasorum antiquorum. XVII.1 Italia. Siracusa, a cura di P.E.Arias, Roma 1941.

Baumeister 1885-1889

A.Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, München-Leipzig, 1885-1889.

Beazley 1931

J.D.Beazley, *Der Pan Maler*, Berlin 1931.

Beazley (1942) 1963

J.D.Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford (1942) 1963².

Braga 1950

D.Braga, *Catullo e i poeti greci*, Messina-Firenze 1950.

Büchner 1955-1958

K.Büchner, s.v. *P. Vergilius Maro*, in RE, VIII A, Stuttgart 1955-1958, 1021-1064, 1265-1486 [trad. ital. *Virgilio*, Brescia 1963].

Buschor 1940

E.Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940.

Castiglioni 1947

L.Castiglioni, *Lezioni intorno alle Georgiche di Virgilio*, Milano 1947.

Christ – Schmid 1929

W.Christ – W.Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1929.

Curtius 1950

L.Curtius, *Lekythos in Tarent*, «ÖJh» XXXVIII (1950), 1-16.

Diepolder 1926

H.Diepolder, *Untersuchungen zur Komposition der römisch-campanischen Wandgemälde*, «MDAI(R)» XLI (1926), 1-78.

Elia 1941

O.Elia, *Le pitture del Tempio di Iside*, Roma 1941.

Ellis 1876

R.Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1876.

Fraenkel 1957

E.Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.

Friedländer 1912

P.Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912.

Furtwängler – Reichhold 1904-1932

A.Furtwängler – K.Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, München 1904-1932.

Giglioli 1935

C.Q.Giglioli, *L'arte etrusca*, Milano 1935.

Heinze (1919) 1960

R.Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919, poi in Id., *Vom Geist des Romertums. Ausgewählte Aufsätze*, herausgegeben von E.Burck, Stuttgart 1960³, 308-403 [trad. ital. *Il racconto elegiaco di Ovidio*, Trieste 2010].

Heinze (1923) 1960

R.Heinze, *Die horazische Ode*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum» LI (1923), 153-168, poi in Id., *Vom Geist des Romertums. Ausgewählte Aufsätze*, herausgegeben von E.Burck, Stuttgart 1960³, 172-189.

Helbig 1868

W.Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868.

Herter 1936

H.Herter, *Theseus der Jonier*, «RhM» LXXXV (1936), 177-191, 193-239.

Herter 1939

H.Herter, *Theseus der Athener*, «RhM» LXXXVIII (1939), 244-286, 289-326.

Hofmann (1885) 1928

F.Stolz – J.H.Schmalz, *Lateinische Grammatik: Laut- und Formenlehre. Syntax und Stilistik*, Nördlingen 1885, völlig neu bearbeitet von M.Leumann und J.B.Hofmann, München 1928⁵ [la sezione dedicata alla sintassi e alla stilistica fu curata da J.B.Hofmann].

Kaiser 1911

J.Kaiser, *Peleus und Thetis*, Diss. München 1911.

Klingner 1963

F.Klingner, *Virgils Georgica*, Zürich-Stuttgart 1963.

Klingner 1964

F.Klingner, *Tibulls Geburtstagsgedicht an Messalla*, in Id., *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, herausgegeben von K.Bartels mit einem Nachwort von E.Zinn, Zürich-Stuttgart 1964, 519-534.

Klotz 1947

A.Klotz, *Die Umarbeitung von Vergils Georgica*, «WJA» II (1947), 140-147.

Kroll 1923

C. Valerius Catullus, herausgegeben und erklärt von W.Kroll, Leipzig-Berlin 1923.

Latte 1935

K.Latte, *Der Thrax des Euphorion*, «Philologus» XC (1935), 129-155.

Leo 1908

F.Leo, *Der Monolog im Drama*, Berlin 1908.

Lippold 1951

G.Lippold, *Antike Gemäldekopien*, München 1951.

Lorenz 1876

A.O.F.Lorenz, *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus*, IV, *Pseudolus*, Berlin 1876.

Mangelsdorff 1913

E.A.Mangelsdorff, *Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, Diss. Giessen 1913.

Metzger 1951

H.Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1951.

Norden 1934

E.Norden, *Orpheus und Eurydike*, «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse», XII (1934), 626-683.

Pallottino 1955

M.Pallottino, *Etruskische Kunst*, Zürich 1955.

Paratore 1938

E.Paratore, *Introduzione alle Georgiche di Virgilio*, Palermo 1938.

Pasquali 1920

G.Pasquali, *Il Carme 64 di Catullo*, «SIFC» n.s. I (1920), 1-23.

Perrotta 1931

G.Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» n.s. IX (1931), 177-222, 370-409.

Pfeiffer 1932

R.Pfeiffer, *Βερενίκης πλόκαμος*, «Philologus» LXXXVII (1932), 179-228.

Preller – Robert (1854) 1922

L.Preller – C.Robert, *Griechische Mythologie*, II.2, Berlin 1854, 1922⁴.

Radermacher (1938) 1943.

L.Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Baden bei Wien-Leipzig 1938, Brünn-München-Wien 1943².

Ramain 1922

G.Ramain, *Sur la signification et la composition du poème 64*, «RPh» XLVI (1922), 135-153.

Reinach 1922

S.Reinach, *Répertoire des peintures grècques et romaines*, Paris 1922.

Reitzenstein 1900

R.Reitzenstein, *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis*, «Hermes» XXXV (1900), 73-105.

Reinhardt 1949

K.Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949.

Rizzo 1904

G.E.Rizzo, *Vasi greci della Sicilia*, in «Monumenti Antichi» XIV (1904), 5-106.

Robert 1878

C.Robert, *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae*, Berlin 1878.

Salis 1930

A. von Salis, *Theseus und Ariadne*, Berlin 1930.

Schadewaldt 1926

W.Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.

Schadewaldt (1931) 1960

W. Schadewaldt, *Sinn und Werden der vergilische Dichtung*, «Das Erbe der Alten» 2. Reihe, Heft XX, Leipzig 1931, 67-95, poi in O.Immisch – W.Kolbe – W.Schadewaldt – H.Heiss (ed.), *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich-Stuttgart 1960, 498-519.

Schefold 1952

K.Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952.

Sellschopp 1934

I.Sellschopp, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod*, Diss. Hamburg 1934.

Simon 1954

E.Simon, *Zur Lekythos des Panmalers in Tarent*, «ÖJh» XLI (1954), 77-90.

Stoll 1884-1890

H.W.Stoll, s.v. *Ariadne*, in W.H.Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, I, Leipzig 1884-1890, 540-546.

Studniczka 1919

F.Studniczka, *Der Frauenkopf vom Südabhang der Burg in Athen*, «JDAI» XXXIV (1919), 107-144.

Svennung 1945

J.Svennung, *Catulls Bildersprache*, Uppsala-Leipzig 1945.

Wagner 1895

R.Wagner, s.v. *Ariadne*, in RE, II-I, Stuttgart 1895, 803-810.

Waltz 1945

R.Waltz, *Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle*, «REL» XXIII (1945), 92-109.

Watzinger 1937

C.Watzinger, *Ariadne auf Naxos*, «AE» II (1937), 449-453.

Wilamowitz 1879

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Galliamben des Kallimachos und Catullus*, «Hermes» XIV (1879), 194-201.

Wilamowitz 1914

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.

Wilamowitz 1922

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros*, Berlin 1922.

Wilamowitz 1924

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924 [trad. ital. del vol. II, cap. 8. «Catulls hellenistische Gedichte», sez. f «Das Epos 64», 298-304, in M.Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, 513-519].

Wilamowitz 1931-1932

U. von. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, 2 Bände, Berlin 1931-1932.

Wissowa (1902) 1912

G.Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München (1902) 1912².

Wolgensinger 1935

F.H.Wolgensinger, *Theseus*, Diss. Zürich 1935.

Indice dei personaggi, dei luoghi e degli autori antichi

- Acasto 10
Accio 3
Acheloo 77
Achille 6. 10. 11. 15. 17. 18. 24. 66. 70
Afrodite 56
Agostino 16
Alceo 17
Alessandria 21
Alessi 48
Aletto 77
Allio 59. 60. 63. 67. 68
Amazzoni 25
Andro 6
Androgeo 30. 32. 67
Antiope 25
Apollo 8. 10. 11. 15. 16
Apollodoro 26
Apollonio Rodio 1. 2. 3. 5. 7. 13. 14.
23. 37. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47.
48. 49. 73
Apsirto 43. 44
Ares 56
Argo 1. 2. 4. 5. 6. 19. 20. 65
Argonauti 3. 4. 6. 7. 41. 42. 64. 66
Arianna 7. 19. 20. 23. 24. 25. 26. 27.
28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36.
38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46.
47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55.
57. 58. 59. 63. 64. 66. 67. 68. 69.
70. 72. 73
Aristeo 57. 61. 62. 64
Aristofane 15
Aristotele 25
Artemide 31. 41
Atena 5. 26. 27. 28. 31
Atene 25. 27. 28. 31. 38. 56. 66. 67
Ateneo 21
Atenesi 28. 53
Attica 3. 30. 50. 51. 52. 56
Bacchilide 14. 25. 32. 38
Bacco 19. 20. 30. 33. 34. 35. 37. 66
Britomarti 57
Cadmo 9
Callimaco 14. 21. 22. 40. 46. 47. 56.
57. 66. 67. 68
Calliseno 21
Camilla 77
Cariddi 71
Carmentis, Carmentes 16
Catullo 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 11. 12. 14.
15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23.
24. 25. 26. 29. 30. 31. 32. 33. 34.
35. 36. 37. 38. 40. 41. 42. 43. 44.
45. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
55. 58. 59. 60. 62. 63. 64. 65. 66.
67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75.
76. 77. 78
Ceneo 77
Centauri 10. 11
Cesare 76
Chirone 6. 10. 11. 15. 16
Cicerone 4. 76. 78
Cimone 26
Cirene 61
Clizia, Ergotimo, vaso François 9. 15.
25. 85
Colchi 41
Colchide 2. 4. 41. 66
Coridone 48
Creta 25. 32. 38. 39. 51. 66. 67. 69
Crono 10

Delia 48
 Delo 21. 25
 Demodoco 56
 Demofonte 46
 Dia 33. 39. 40. 66
 Diana 77
 Didone 55. 72
 Diodoro Siculo 26. 31
 Dioniso 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 34.
 35. 51. 59

 Eaco 9
 Ecate 57
 Efesto 11
 Egeo 30. 50. 56. 67. 76
 Elena 9. 17. 25
 Enea 72
 Ennio 1. 2. 3. 4. 41
 Era 8. 15. 42
 Eracle 25
 Ercole 77
 Erea di Megara 25. 53
 Erinni, Eumenidi 42. 45. 49. 54
 Erittonio 56
 Ermippo 15. 16
 Eros 29
 Eschilo 10. 11. 15. 17
 Esiodo 9. 14. 25. 37. 53
 Ettore 10
 Euforione 12. 40. 57. 66. 67. 68
 Eumeo 56. 57
 Euridice 57. 61
 Euripide 1. 2. 10. 11. 15. 17. 18. 21. 25.
 41. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 71
 Europa 58
 Eveno 77

 Feaci 23. 56
 Ferecide 31
 Fetonte 66

 Fillide 45. 46. 47
 Filostrato 51. 52
 Fineo 25. 26
 Ftia 9

 Gallo, Cornelio 47. 48. 49. 62. 66
 Giasone 2. 5. 23. 41. 42. 44. 49
 Giove 8. 19. 49. 54. 73. 77
 Giunone 77
 Grecia 74

 Hypnos 26

 Ida 77
 Iginio 15
 Io 58
 Iolco 9
 Isocrate 25
 Istro 26. 41

 Laodamia 60
 Latreo 77
 Licoride 47. 48
 Livio 76. 77. 78
 Lucilio 75
 Lucrezio 3. 76. 78

 Maratona 56
 Medea 1. 2. 23. 41. 42. 43. 44. 49
 Menelao 25. 56
 Micone 26
 Mimnermo 48
 Minosse 32
 Minotauro 43. 44. 67
 Moire 15. 16
 Mosco 24. 34. 58
 Muse 9. 10. 11. 14. 16. 17
 Muzio Scevola 77

 Nasso 26. 30. 31. 50. 55. 79
 Nepote 76

Nereide, Nereidi 6. 10
 Nereo 11
 Nerone 16
 Nestore 25. 56
 Ninfe 61
 Nonno 30

 Odisseo 25. 56
 Omero 11. 24. 37. 55. 56. 72. 74. 75
 Opis 77
 Orazio 1. 3. 49. 64. 78
 Orfeo 6. 57. 61. 62. 64
 Ovidio 45. 47. 57. 66. 73. 77. 78. 80

 Pan 29. 79
 Panezio 44
 Parche 15. 16. 17. 67
 Paride 9
 Partenio 66
 Pasifae 44
 Patroclo 70
 Pausania 27
 Peleo 1. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.
 35. 38. 55. 58. 59. 62. 63. 64. 65.
 66. 67. 69. 72. 76
 Pelia 5. 41
 Pelio 1. 2. 4. 11
 Pelope 66
 Pigmaliione 64
 Pindaro 9. 10. 11. 15
 Pisistrato 25. 26. 53
 Pitostrato 25
 Platone 10. 11. 15. 16
 Plauto 3. 76
 Plutarco 25. 26. 53
 Polissena 18
 Porsenna 77
 Procopio 45. 46
 Prometeo 10. 15. 16. 66

 Properzio 48
 Proteo 56. 61. 64

 Saffo 25. 70
 Sallustio 76
 Satiro 29
 Scilla 71. 72. 73
 Scipione Barbato 3
 Seneca 16. 92
 Servio 61. 62
 Simonide 25
 Simplegadi 2
 Sirti 71
 Sofrone 21
 Solone 48

 Telemaco 56
 Temi 15
 Teocrito 17. 21. 22. 48. 51. 52. 67
 Terenzio 76
 Tessaglia 11. 19. 20. 23. 66
 Tessali 21. 22. 65. 74
 Teti 6. 7. 8. 9. 10. 11. 15. 17. 19. 66
 Tibullo 48. 55
 Tolomeo 21
 Troia 10. 11. 18. 56. 60. 66
 Tzetzes 9. 93

 Virgilio 1. 3. 16. 47. 48. 49. 55. 57. 60.
 62. 63. 64. 72. 73. 77. 78. 79. 81

 Zeus 8. 9. 10. 15. 66

Indice delle opere e dei passi citati

- Accius
saen. 687 Ribbeck [= 698 Dangel]: 3
- Aeschylus
 fr. 350 Nauck [= 350 Radt]: 15
 350,2s. Nauck [= 350,2s. Radt]: 10
- Alcaeus
 fr. 74 Diehl [= 42 Voigt]: 17
- [Apollodorus]
Epit. 1,7ss.: 31 n. 71
- Apollonius Rhodius
 I 4: 5. 540-558: 6. 541: 6. 542: 6.
 545: 6. 547-558: 6. 549s.: 6
 II 1277s.: 3
 III 997ss.: 42 n. 80
 IV 215: 73. 355-359: 42. 355-390:
 42. 356: 42 n. 81. 357s.: 43. 359:
 43 n. 82. 364: 43. 422ss.: 74.
 450s.: 43. 1139-1198: 23. 1381-
 1387: 13. 1773-1775: 13s.
- Aristophanes
Au. 1731: 15
- Aristoteles
Po. 1451a 19: 25 n. 45
- Athenaeus
 V 196a ss.: 21 n. 36
- Augustinus
ciu. IV 11: 16 n. 25
- Bacchylides
Epinicia
 11 Maehler (= 10 Snell), 1ss.: 14 n. 19
 17 Maehler (= 16 Snell): 25 n.
 45, 32 n. 73. 119-123: 38
 18 Maehler (= 17 Snell): 32 n. 73
- Callimachus
Aet.: fr. 75,3s.: 26 n. 55
Cer.: 21
Del. 104s.: 21 n. 34. 112: 21 n. 34.
 138: 21 n. 34
Hec. fr. 253,8: 56 n. 99. 260,17ss.:
 56 n. 100
Jou. 94:14
inc. sed. fr. 556ss.: 45 n. 87. 638: 14
 n. 19. 714,3s.: 47 n. 92
- Callixenus
 FHG III 58: 21 n. 36
- Catullus
 33,6-8: 76
 40,7: 76. 7s.: 76
 60: 71
 61: 17. 21-25: 69. 56-59: 69, 70
 62,21-23: 69. 39-41: 69
 64, 1: 3, 4. 1-15: 1. 2: 4. 3: 3, 4. 4:
 4. 4-7: 4. 5: 5. 6: 3. 6s.: 5. 8-10: 5.
 11: 5. 12: 6. 13: 6. 15: 6. 16-20:

19. 22ss.: 12, 13, 68. 22-24: 8.
 22-30: 13. 22-31: 12. 31ss.: 8, 23.
 31-37: 19, 20. 31-277: 19. 32ss.:
 23. 34: 22. 35-37: 20. 38-49: 19,
 20. 42: 65. 43-277: 8. 47ss.: 23.
 50-264: 19, 20. 52s.: 36. 52ss.:
 46, 66. 52-54: 33. 52-57: 33.
 52-62: 36. 52-70: 37. 52-250:
 67. 53s: 31. 54: 36, 37. 56: 30.
 58s.: 51. 60-62: 31, 33, 36. 61s.:
 36. 62: 37. 63-67: 33. 63-69: 36.
 66s.: 33. 69s.: 36. 71: 38. 71s.:
 37. 71ss.: 37. 71-75: 39. 71-123:
 30 n. 69, 46. 71-248: 37. 73-75:
 38. 76: 38, 39. 76-85: 66. 80-93:
 38. 86-90: 69s. 88: 44 n. 85. 93:
 38. 94-100: 39. 95-101: 37s. 96:
 39. 97-100: 39. 101s.: 38, 39,
 66. 103s.: 39. 104: 44. 105-115:
 66. 116ss.: 39. 117-120: 44 n.
 85. 122s.: 30, 51. 124-129: 33,
 39. 124-131: 46. 126: 47 n. 90.
 128: 47 n. 90. 132ss: 42. 132-
 201: 44 n. 86. 134s.: 50, 51. 135:
 42 n. 81. 136-138: 43. 139s.:
 43 n. 82. 143-148: 43. 148: 43.
 149-157: 43. 150s.: 43. 154: 43.
 154ss.: 43. 154-156: 71. 157: 43.
 158-163: 44, 45. 164: 47 n. 92.
 164ss.: 44. 164-187: 45. 171: 54.
 171ss.: 49. 181: 43 n. 83. 188-
 191: 49. 188-201: 45. 192-201:
 49. 200s.: 49. 202-248: 30 n. 69,
 66. 207-211: 67. 212-237: 67.
 215-237: 67. 218s.: 76, 77. 238-
 248: 67. 246-248: 49. 249: 66.

249s.: 31, 33. 251: 34. 253: 34.
 259: 34. 261s.: 34. 261-264: 66.
 263: 34. 265: 66. 265s.: 19. 265-
 268: 23. 265-277: 20. 267-277:
 19. 268: 23. 269: 75. 269-277:
 73. 275: 75. 277: 23. 278ss.: 8.
 279: 21 n. 36. 305: 16. 305-381:
 8. 307: 16. 307-309: 16 n. 24,
 16s. 311-319: 66. 316: 17. 321:
 17. 323ss.: 66. 328-336: 66. 328-
 337: 17. 338ss.: 18. 338-370:
 66. 344ss.: 18. 348: 18. 357: 18.
 362: 18. 362-370: 18. 372-380:
 66. 372-381: 17. 384-396: 12.
 384-408: 8, 13. 397-408: 13
 68b: 60, 67. 89ss.: 60
 101: 76. 5: 76. 5s.: 76

Cicero

Arat. 381: 4
Cluent. 138: 75
Mil. 61: 3 n. 2
off. I 114: 44 n. 85

Ciris

14, 57, 66
 195-200: 12

Cypria

8, 9 et n. 14. 25.
 fr. 1, p. 117 Allen [= 1 Bernabé]: 9 n. 10
 fr. 2, p. 118 Allen [= 2 Bernabé]: 9 n. 12
 fr. 3, p. 118 Allen [= 3 Bernabé]: 9 n. 9

Diodorus Siculus

IV 61,5: 31 n. 71

Diogenes Laertius

II 59: 25 n. 45

Elog. Scip.

CIL I² 6, 7 Dessau 1: 3

Ennius

ann. 37 Vahlen² [= 36 Skutsch]: 3

142 Vahlen² [= 453 Skutsch]: 3

143 Vahlen² [= 127 Skutsch]: 4

384 Vahlen² [= 377 Skutsch]: 4

478 Vahlen² [= 505 Skutsch]: 4

521 Vahlen² [= 220 Skutsch]: 3

sat. 4 Vahlen² [= 3 Russo]: 3

saen. 65 Vahlen² [= 43 Jocelyn]: 4

246ss. Vahlen² [= 208ss. Jocelyn]: 1

250 Vahlen² [= 212 Jocelyn]: 4. 250ss.

Vahlen² [= 212ss. Jocelyn]: 2

251 Vahlen² [= 213 Jocelyn]: 5

357 Vahlen² [= 291 Jocelyn]: 3

367 Vahlen²: 3

Euripides

IA 1058ss.: 21 n. 36. 1062ss.: 11.

1067-1069: 18

Med. 167: 43. 465-519: 41. 476:

43. 476ss.: 43. 476-482: 44.

1342: 71. 1342ss.: 43

Hereas Megareus

BNJ 486 F1: 25 n. 44, 53 n. 96

Hermippus

Phaenomena: 15

Hesiodus

Th. 104: 14 n. 20. 947ss.: 25 n. 44

[Hesiodus]

Catal. fr. 81,3 Rzach [= 211,3

Merkelbach – West]: 9

Homerus

Il.

I 528: 49

II 144: 74. 147: 73. 149: 74

IV 422: 73, 75. 422ss.: 74

XVI 33-35: 70

XXIV 56-63: 10 n. 16. 62s.: 8.

537: 8

Od.

III 103-200: 56

IV 351-586: 56

VIII 73-82: 56. 266-366: 56

XI 321ss: 25. 31 n. 71

XV 403-484: 56

Schol. Od.

XI 320: 31 n. 71. 321ss.: 31 n. 71

Horatius

sat. I 6,78: 3

Hyginus

astr. II 15: 15 n. 23

Hymnus ad Isim

IG I¹ 12 (5), 739, 154-157: 6

Isocrates

Phil. 144: 25 n. 45

Liuius

II 12,15: 77. 56,9: 78 n. 121. 59,6:
78 n. 121
III 54,2: 78 n. 121
VI 35,8: 78 n. 121. 38,5: 78 n. 121
VII 31,3: 78 n. 121
VIII 33,7: 78 n. 121
XXVI 15,14: 78 n. 121

Lucilius

fr. 40: 75

Lucretius

II 449: 3

Moschus

Eur. 24 et n. 39, 34, 58 et n. 105

Nonnus

Dion. XLVII 265-471: 30. 314ss.: 31.
419: 31. 419ss.: 31

Ouidius

epist.

2,121-127: 46. 121: 47 n. 90.
121ss.: 46. 127: 47 n. 90
10,131s.: 73

met.

V 93: 77
VIII 108ss.: 73. 120: 73. 120s.: 73.
122: 73
IX 115: 77
XII 484s.: 77

rem. am.

593-598: 46

Pausanias

I 20,3: 27, 30

Philostratus

imag. I 14: 51

Pindarus

Isth. 6,25: 9
Nem. 4,65ss.: 10. 5,21ss.: 10
Pyth. 3,88ss.: 10
inc. sed. fr. 30 Diehl: 15

Plato

Resp.

II 383a-b: 10
X 617c ss.: 16 n. 24

Plautus

Pseud. 125s.: 3 n. 2

Plutarchus

Rom. 21: 16 n. 25
Quaest. Rom. 56: 16 n. 25
Thes. 20:25 n. 44, 53 n. 96. 28:25 n. 45

Proclus

Chr. p. 102, 13s. Allen: 9 n. 10. p.
102, 14 Allen: 9 n. 9. p. 102, 15ss.
Allen: 9 n. 11. p. 103, 23 Allen:
25 n. 43

Procopius

Ep. 86 p. 565s. Hercher: 45

Sappho

fr. 116 Diehl [=105a Voigt]: 70
fr. 117 Diehl [=105b Voigt]: 70

Seneca

apocol. 3: 16

- Seruius
ecl. 10,1: 62. 10,46: 48 n. 93
georg. IV 1: 61
- Solon
 fr. 22 Diehl: 48
- Theocritus
 2,45: 51
 3: 48
 11: 48
 15: 21
 18: 17
Schol. 2,45:31 n. 71, 51
- Tibullus
 I 3: 48
 7: 55 n. 97
- Trag. inc.*
 33 Ribbeck = 33 Klotz: 3
- Tzetzes
ad Lyc. vol. I, p. 261 Müller [= vol.
 II, p. 4 Scheer]: 9 n. 13
- Vergilius
ecl.
 3,55: 78 n. 122
 4,46s.: 16
 8,43: 72 n. 117
 10,46-49: 47
georg.
 III 478ss.: 60
 IV 251ss.: 60. 281ss.: 60. 317ss.:
60. 453-459: 61. 460-527: 61
Aen.
 IV 365-367: 72
 V 859: 3
 VII 547ss.: 77
 VIII 518s.: 3
 X 104ss.: 77
 XI 587s.: 77

