

MARCO FERNANDELLI

Catullo 65 e le immagini*

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.
(F.Schiller, *Epigramme, Das Distichon*)

Etsi me assiduo confectum cura dolore
seuocat a doctis, Ortale, uirginibus,
nec potis est dulcis Musarum exprimere fetus
mens animi, tantis fluctuat ipsa malis-
namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
pallidulum manans alluit unda pedem,
Troia Rhoeteo quem subter litore tellus
ereptum nostris obterit ex oculis.
[...]
numquam ego te, uita frater amabilior,
aspiciam posthac? at certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte canam,
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias, absumpti fata gemens Ityli.-
Sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto
haec expressa tibi carmina Battiaadae,
ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis
effluxisse meo forte putes animo,
ut missum sponsi furtiuo munere malum
procurrit casto uirginis e gremio,
quod miserae oblitae molli sub ueste locatum,
dum aduentu matris prosilit, excutitur,
atque illud prono praeceps agitur decursu,
huic manat tristi conscius ore rubor¹.

Il carme 65 di Catullo, come si sa, è una epistola 'di servizio' in distici, composta cioè per accompagnare una traduzione da un'elegia di Callimaco, *munus* poetico per l'amico

* Sono grato a Giovanna Garbarino, Gian Franco Gianotti, Federica Bessone, Ermanno Malaspina per i loro suggerimenti e per avermi incoraggiato ad approfondire il tema qui discusso, durante un seminario torinese di alcuni anni fa. Mi è stato inoltre prezioso il dialogo su vari aspetti della poetica di Catullo con gli amici Lucio Cristante, Gianfranco Agosti, Stephen Harrison: anche a loro il mio ringraziamento.

¹ Testo Mynors, Oxford 1960².

Ortalo che – verosimilmente – gli aveva fatto richiesta di un dono in versi². I due carmi – il 66 e il 65 – sono le prime elegie che ci restano in latino; il 65 in particolare, rappresenta la prima elegia originale, in cui però il debito callimacheo è esibito. Catullo dichiara al v. 16 di aver tradotto fedelmente il suo *exemplar* (*expressa... carmina Battiadae*) e riproduce, lungo tutto l'arco del componimento, un carattere stilistico inconfondibile del carme 66, cioè l'ampio uso della *Sperrung* (aggettivo-sostantivo), esteso anche all'esametro³. Wilamowitz pensava a un adeguamento formale della lettera di dedica al *munus* illustre⁴; successivamente si è posto l'accento sul significato programmatico di questa conformità, intendendo la scelta callimachea dichiarata nel carme 65 come professione *tout court* di callimachismo e legando questo dato al sistema organizzativo dell'intera raccolta, che nel nome di Callimaco, come è noto, si chiude⁵. Altri vedono nell'epistola catulliana un significato di portata ancora maggiore, leggendo l'atto consapevole di fondazione di un genere nella poesia latina⁶.

Indubbiamente un marcato carattere alessandrino ha la struttura del carme, piuttosto elaborata. L'argomento è familiare a tutti e basterà accenarvi. Un unico periodo di 24 versi; un'apodossi concessiva (vv. 1-4: dichiarazione di sterilità poetica), su cui si innesta un'ampia parentesi (vv. 5-14), culminante in una similitudine dotta (vv. 13-14); quindi rientro nella

² Così la maggior parte degli interpreti; equilibrato sunto della questione in Santini 1994, 265, n.2; sollevano dubbi Fantuzzi-Hunter 2002, 546-48. Una ricostruzione particolarmente lucida del contesto in Citroni 1995, 93-99; Bellandi 2003, 66-67.

³ Sull'uso tecnico di *exprimo* nel senso di 'riproduco fedelmente', cfr. Traina 1989a, 96-97. Vd. anche Fantuzzi-Hunter 2002, 547; e Fitzgerald 1995, 189-96 (il capitolo *Poetry and Expression*, in cui non mancano però le tesi avventate). *Sperrung* nei carmi 65 e 66: Van Sickle 1968. Nel c. 65, 19 versi su 23 hanno la separazione aggettivo-sostantivo, 11 con aggettivo e sostantivo posti alla fine dei due emistichi, 5 sono gli esametri e 6 i pentametri, 3 i distici in cui esametro e pentametro presentano entrambi questo assetto. Il dato più notevole è la presenza della *Sperrung* nell'esametro con questa frequenza: dati simili si riscontreranno solo in Prop. I 1. Utili osservazioni su questo argomento anche in Patzer 1955 I.; 82-83; Nicastrì 1984, 54s.; Citroni 1995, 116-17, n. 93; Morelli 2000, 313-15.

⁴ Wilamowitz-Moellendorff 1925⁴, 225-26; riassume benissimo la questione Citroni 1995, 93-99 e 115, n. 86.

⁵ Gli interventi migliori sulla questione in tempi recenti: Clausen 1971; McLeod 1973; Most 1981; Van Sickle 1981; Block 1984; Wiseman 1969, 1-31, e 1985, spec. 159, 184, 265-66 (storia dell'idea di una divisione del *corpus* in tre libri: *carmina* 1-60; 61-64; 65-116). Il tema favorisce, purtroppo, anche i pensieri in libertà: esempi in Dettmer 1997, 5ss., 129-48, 222-26. Per una discussione complessiva dello *status quaestionis*, da ultima Skinner 2003, 1-28.

⁶ Alcuni spunti utili già in Alfonsi 1961; ma cfr. spec. Rosati 1996, 213-216: il poeta dell'*epistula Sapphus* richiama nei vv. 151-56 un noto passo del carme 65 di Catullo, che premesso alla traduzione della '*Chioma di Berenice*' «unmistakably acquires not only an introductory function, but also a programmatic one» (214). Valutazione condivisa anche nell'illuminante lavoro di Federica Bessone 2003, spec. 214-21; e da Conte 2002, 88-89. Utili osservazioni anche in Block 1984; e Monella 2005, 236-51.

struttura periodica con un'apodosi divisa in completamento del discorso epistolare (vv. 15-18: dichiarazione di invio dei *carmina*... *Battiadae*) e coda con similitudine di soggetto 'quotidiano' (vv. 19-24)⁷. C'è discontinuità ma anche simmetria:

a. le parti più strettamente saldate dalla sintassi periodica si corrispondono per numero di versi (1-4 e 15-18) e si distinguono in ciò che vi è asserito (vv. 3-4 *nec potis est dulcis Musarum expromere fetus / mens animi*; vv. 15-16 *mitto / haec expressa tibi carmina Battiadae*), nel senso inteso da Pascoli nella sua nota in *Lyra*: «*expromere* "produrre di suo": *expressa* al v. 16... 'tradotti' da altri». La paronomasia a distanza è evidentemente studiata per dare spicco al contrasto.

b. C'è parallelismo e contrasto anche tra le due similitudini che chiudono, rispettivamente, la parentesi (vv. 13-14) e il carme nel suo insieme (vv. 19-24): la prima breve, con soggetto mitologico; la seconda lunga, con soggetto quotidiano.

c. Vi sono poi leganti interni di tipo sovrasingolativo, tematico, che suggeriscono rapporti tra parti lontane e apparentemente irrelate (per es. *mens animi*, v. 4 – *animo*, v. 18; *fluctuat*, v. 4 – *effluxisse*, v. 18; *uirginibus*, 2 – *uirginis*, v. 20; *pallidulum manans*, v. 6 – *manat*... *rubor*, v. 24 etc.): affronterò altrove questo argomento, particolarmente difficile e mai esaminato in modo convincente negli studi catulliani⁸.

La discontinuità è data evidentemente dall'intervento della parentesi che si innesta nel punto di tensione massima della protasi e sviluppa al proprio interno una progressione autonoma, di ordine emotivo. Questo breve ma intenso crescendo si genera a partire da un'ultima visione del fratello – una visione fantastica –, quindi assume toni e forme dell'epicedio poetico, e trova il suo punto culminante in una seconda apostrofe, diretta questa volta alla persona cara perduta; si innesta qui anche il motivo patetico dell'autocompianto, ampliandosi infine nella similitudine dell'usignolo: ancora un topos pertinente alla retorica dell'epicedio. La similitudine declina però l'argomento nei modi elegiaci e traducendo il pathos in ethos stempera la tensione e prepara il rientro nel discorso epistolare – rivolto a Ortalo – che era rimasto sospeso.

Questa coesistenza dell'architettura periodica e dell'ampia parentesi rappresenta, nello sviluppo concreto del carme, la doppia destinazione che Eduard Fraenkel riconosceva nella poesia catulliana: da una parte la forma 'lettera di dedica' rivolta a Ortalo – il destinatario

⁷ Seguo qui il modello semplice e logico di scansione descritto da Bardon 1979, 35 e inserito in una precisa tipologia compositiva; cfr. anche Stoessl 1977, 148. Per la base ellenistica di questo disegno, Hutchinson 1988, 299-300.

⁸ Elder 1951 pone in generale la questione delle strutture compositive di matrice subconscia in Catullo. Specificamente per il carme 65, Witke 1968, 13-26 (con la recensione equilibrata ma critica di E.J.Kenney, «CR» XXI [1971], 44-45); cfr. anche Wiseman 1969, 18; Block 1984; Fitzgerald 1995, 189-96; e Clarke 2003, 121 e 141.

‘sociale’ – per accompagnare il *munus* richiesto ed effettivamente approntato⁹; dall’altra la forma ‘epicedio’, che ha per tema e ideale destinatario il fratello morto e si sviluppa spontaneamente, forzando la forma-epistola, come ‘improvviso’ germinato dal pathos¹⁰.

Da una parte dunque il *carmen iussum*, che esegue il protocollo dei rapporti di *amicitia*; dall’altra l’espressione immediata, impreveduta addirittura, del sentimento personale. Per alcuni questo duplice orientamento non trova adeguata mediazione, cosicché il senso principale del carme finisce per essere il suo carattere di irrisolto esperimento¹¹. Per altri il contrasto strutturale è efficace a far emergere attraverso ricorrenze verbali e motivi disparati una trama latente, in parte subconscia, cui è affidata – sotto la superficie retorica dell’epistola e dell’epicedio – l’espressione fonda del sentimento¹².

Per altri ancora l’elemento che media la tensione tra le parti costitutive è, in sostanza, una ‘docilità’ dell’emozione ormai sottoposta a controllo ma affettata in modo da aprire spazi formali discontinui per la nuova coesistenza di generi e toni diversi, secondo un gusto prezioso, di matrice alessandrina e ben insediato nei rapporti eleganti propri della società di *amici* praticata da Catullo. Questa linea interpretativa, come si sa, è stata condotta ai risultati più convincenti nelle analisi di Mario Citroni¹³. Egli ha innanzitutto dimostrato che la ‘forma-epistola’ e il contenuto della parentesi esprimono in modo diverso il medesimo, alto grado di cura formale, in particolare confutando il giudizio di elaborazione approssimativa, addirittura di sciatteria che gravava sull’impianto monoperiodico dell’epistola¹⁴. Tale cura formale va riportata a un’estetica di matrice callimachea e interpretata come lo strumento adatto per corrispondere, nella composizione del carme, alla serietà dell’occasione esterna e all’identità socio-culturale del dedicatario¹⁵. L’originalità e la riuscita del carme 65 consisterebbero proprio nella capacità di dare espressione conveniente a una «esperienza intima dolorosa» per mezzo di uno strumento stilistico calibrato secondo il più esigente callimachismo: sostenutezza, preziosità, elegante accostamento di toni, complessità e originalità di costruzione fanno dell’epistola non solo un biglietto di accompagnamento uniformato al carattere e al valore del *munus* ma anche un oggetto artistico di alto pregio intrinseco, perfettamente conformato alle richieste «della più aggiornata e raffinata moda poetica». Insomma «la scelta di questo particolare registro stilistico non nasce dal contenuto di espe-

⁹ Fraenkel 1956, 281-82; cfr. Quinn 1959, 85ss.; Citroni 1995, 57-63, 101 n. 13; Thomson 1997, 444.

¹⁰ Williams 1968, 706-709, spec. 708.

¹¹ Cfr. Citroni 1995, 93-94.

¹² Così specialmente Witke 1968, 13-26.

¹³ Citroni 1995, 3-205; per Catull. 65, 93-99.

¹⁴ Citroni 1995, 93-96.

¹⁵ Su questo aspetto sociologico, buone osservazioni in Tatum 1997, 488-97.

rienza luttuosa, che poteva esprimersi, e si è di fatto espresso in Catullo, in registri diversi, ma dalla situazione in cui quel contenuto è iscritto, dalla funzione occasionale che ne determina la rievocazione»¹⁶.

Personalmente credo però che un fattore di unità più stringente e insieme più profondo di questo sia la coerenza della mimesi psicologica – cioè la coerente mimesi dell'azione *in fieri* che la lettera a Ortalo rappresenta, un'azione in cui un piano predeterminato, il messaggio con la sua composta sostenutezza affidata al disegno periodico, è modificato in corso di esecuzione, da imprevisti, da accidenti emotivi, che non solo si manifestano nell'erompere della parentesi, ma anche nelle conseguenze che questa esperienza di sfogo e questa protrazione fisica del discorso, rispetto al piano originale, hanno sul tono e sul senso costruttivo della parte cui è affidata la sola informazione positiva, l'apodosi.

La cura del verosimile nell'imitare la composizione della lettera come esperienza psicologica in corso, inoltre, ha un'altra funzione importantissima che restringe quella genericamente coesiva: Catullo rappresenta il sentimento vissuto in unità con l'intenzione artistica nuova, mostra la realtà biotica personale come fondamento e immediato movente dell'espressione elegiaca.

Compito di questo studio è di dimostrare quanto appena affermato e di descrivere il particolare ruolo delle immagini nella definizione del programma poetico che si legge, in filigrana, nel carme 65 di Catullo. Il primo passaggio da tenere in considerazione è che l' 'improvviso nato dal pathos' – di cui si parlava prima a proposito della parentesi – è innanzitutto un fenomeno generativo di immagini, tecnicamente una *εἰδωλοποιία*, in cui si compie un processo ben noto all'estetica antica: il *πάθος* genera *φαντασία* e di qui si genera *λόγος*¹⁷. Questa è la lettura critica – insieme analitica e pragmatica – dell'evento divino che 'fa iniziare' una poesia nella mente del poeta: l'ispirazione.

I. Formazione dell'immagine: vv. 1-4

Mario Citroni, si diceva, ha chiarito in modo definitivo come la particolare impostazione periodica della lettera, e la stessa abnorme estensione del periodo, rappresentino in questo carme segnali di stile elaborato – ora sostenuto, ora elegante. Nei versi iniziali la preziosità e ricchezza dell'*ornatus*, di immediata evidenza, confermano facilmente questa valutazione; un riscontro ulteriore viene dall'imitazione properziana nell'elegia di commiato del I libro¹⁸.

¹⁶ Citroni 1995, 98.

¹⁷ Come si sa, il procedimento della *εἰδωλοποιία*, in senso retorico e poetico, è chiarito benissimo nel trattato anonimo *Περὶ ὕψους*, spec. 15,1; un buon inquadramento sul tema in Manieri 1998, 52-60.

¹⁸ Dal v. 3 alla fine (v. 10), un periodo unico, di registro stilistico alto, sviluppato come risposta alla richiesta di un amico (vv. 1-2), con parentesi patetica centrale e allusioni evidenti ai carmi 65 e 68 di Catullo nei vv. 6-8; cfr. le note *ad* v. 5 di Rothstein (da cui dipende Friedrich per Catull. 65,4-14); di Fedeli *ad* vv. 1 e 6-8; e di Schulze *ad* Catull. 65,1-4.

Il messaggio che Catullo intende trasmettere a Ortalo in questi versi iniziali è pressappoco questo: *me luctus uetat nouos componere uersus*¹⁹. Si noterà però che ogni segmento di pensiero, nella sequenza del discorso, risulta scomposto in due elementi e, per così dire, rappresentato cumulativamente: sofferenza: *cura-dolor*; idea di impedimento: *cura seuocat – nec potis est mens animi*; produzione di poesia: *doctae uirgines – dulcis Musarum fetus*. La giustificazione esterna di questa presentazione amplificata è direttamente il *decorum*: l'*amplificatio* è qui adeguata al profilo sociale del destinatario, alla serietà del tema, alla gravità della condizione spirituale di chi parla, e – più a distanza – alla particolare qualità del *munus* offerto²⁰. La ricerca di argomenti per l'*excusatio* (*cura, assiduo dolore confectus*), richiede bilanciamento nel seguito della frase, che sviluppa accumulazione, con procedimento tipico della poesia alta, attraverso perifrasi (*Musae = doctae uirgines; uersus = dulcis Musarum fetus*); e la perifrasi, come figura analitica ed evocativa insieme, genera facilmente immagini (*me cura seuocat a doctis uirginibus*; e soprattutto: *nec mens animi potis est dulcis Musarum expromere fetus; tantis fluctuat ipsa malis*). In un certo senso la scomposizione in diadi dei concetti primari riflette su scala più piccola lo sdoppiamento di tutta la premessa in due frasi coordinate, di pari estensione e di significato affine (vv. 1-2 *Etsi me... cura... seuocat... vv. 3-4 nec potis est mens animi...*). Così in questi versi c'è perfetta coerenza retorica delle parti fra loro e piena motivazione di ogni singolo elemento della frase nell'assetto discorsivo dell'epistola come luogo di intersezione fra destinatario nobile, tema grave, animo afflitto, pregio del *munus* presentato.

Mi sembra tuttavia che non sia stata rilevata la produttività che questa struttura analitica e cumulativa assume rispetto a una ulteriore esigenza del discorso, quella di presentarsi come espressione viva e coerente di una psicologia in movimento.

A una lettura nemmeno troppo attenta di questi versi risulta infatti evidente che Catullo sfrutta la sua scomposizione cumulativa dei concetti per essere agevolato in una costruzione chiasmica costituita, schematicamente, dalla sequenza A (v. 1 *cura - dolor*) / B (v. 2 *doctae uirgines*) / b (v. 3 *dulcis Musarum fetus*) / a (v. 4 *mens animi... fluctuat ipsa*), in cui ogni elemento simile è in realtà variazione del suo antecedente, non – o non solo – in ragione dell'effetto stilistico ma secondo un preciso disegno, appunto, di mimesi psicologica: la varia-

¹⁹ 'Partorire' per 'comporre versi' è metafora comune: Taillardat 1962, 767; si trova anche in Callimaco (1,19-20 e 203,14 Pfeiffer): Hardie 2000, 170. Ma la formulazione catulliana è molto ricercata e sembra nuova: la sua base psicologica è il tipo, reso familiare dalla commedia, *ego meo sum pro-mus pectori* (Plaut. *Trin.* 81). Cfr. anche Svennung 1945, 110.

²⁰ Tre nella teoria classica gli indirizzi del *decorum*, come si sa: il discorso deve essere appropriato al tema, a chi parla, a chi ascolta (Cic. *or.* 71).

zione esprime e insieme alimenta un dinamismo interno alla mente, un dinamismo che si realizza come sensibile progressione da uno stato psichico a un altro²¹.

Il chiasmo è in effetti una figura particolarmente adatta a realizzare questo tipo di transizioni. Come acutamente osserva William Whimsatt: «L'effetto principale del chiasmo è l'espressione della continuità e del movimento, del passaggio da un'idea a un'altra dopo una sospensione anch'essa fortemente espressiva». Ora, nel chiasmo catulliano che abbiamo sopra tratteggiato, si ha al centro (B,b) proprio quella «sospensione particolarmente espressiva» di cui parla il critico americano; ma tra i due motivi simili a contatto, si noterà una variazione che muove da una designazione più distanziata e formale del ruolo e dell'identità delle Muse (*doctae uirgines*), a una più interiorizzata e immaginifica (*expromere dulcis Musarum fetus*). Di concerto, tra gli elementi estremi del chiasmo si verifica una variazione analoga: da una designazione dello stato d'animo più descrittiva e intellettualistica (*dolor* che genera *cura*) a una più introspettiva e vissuta, specie grazie all'espansione fantastica operata dal secondo emistichio del v. 4 (*[mens animi,] tantis fluctuat ipsa malis*). Non vale obiettare che questo effetto è un ovvio portato della coordinazione di due frasi di senso compiuto (vv. 1-2 e 3-4) in cui semplicemente la seconda registra un approfondimento introspettivo e un'intensificazione del linguaggio psicologico rispetto alla prima. La ricerca dell'effetto tipico del chiasmo è infatti perseguita da Catullo anche per mezzo di un secondo procedimento chiasmico, di tipo ritmico-sintattico, che supporta la particolare distribuzione delle idee nella sequenza dei versi (*animus / Musae / Musae / animus*), e cioè: v. 1 soggetto (con

²¹ Solo Ferguson 1985 nota la presenza di un chiasmo in questi versi («grief, impossibility of writing, grief»), ma non ne trae alcuna conclusione significativa; in generale per il chiasmo in Catullo, Courtney 1985, 92-99. In diversi altri casi l'accendersi dell'emozione attrae la voce poetica in direzioni imprevedute e divergenti rispetto alla linea di discorso: esempi notevoli di questo procedimento possono considerarsi 3,13 e 16; 8,15 (con fine analisi psicologico-stilistica di Schnelle 1933, 29ss.); 64,71ss., 94-97; e in distici 76,7ss. (con Traina 1986, 107). In genere lo «scatto emozionale» produce uno scostamento dal piano di parola preesistente e sviluppa un appello a un 'tu': Bellandi 2003, 68-70. La parentesi è uno strumento stilistico adatto a rendere il discorso vivo con i suoi cambi di direzione emotivi: la poesia alessandrina lo mette a punto, e specialmente Callimaco (anche con γάρ introduttivo): Williams 1968, 711; Hutchinson 1988, 299-300; Hofmann-Szantyr 2002, 72-74, 294; Bardon 1970, 47. Anche il c. 66 ne offre un esempio (vv. 71-74); le altre parentesi in Catullo: 31,2-3, 33,4-5, 44,2-4, 77,2. Per lo sviluppo di un'immagine compiuta a partire da una metafora psicologica (*mens animi... fluctuat*), un esempio-base è offerto da 25,12-13 (*et insolenter aestues uelut minuta magno / deprensa nauis in mari uesaniante vento*); più complesso il caso noto di 68a 3s. (*naufragum ut eiec-tum...*) e 13 (*accipe, quis merser fortunae fluctibus ipse*). Sulle catene di immagini in Catullo: Bardon 1970, 50-61; il carme 65 è tra quelli più ricchi di immagini: oltre alle due similitudini, che occupano 8 versi su 24 complessivi, la frequenza delle metafore è di una ogni due versi: Svennung 1945, 23. Dalle metafore 'acquatiche' si sviluppa facilmente immaginario legato: Fantham 1972, 116; anche 127-28.

accentuazione espressiva) / v. 2 predicato in *rejet* / v. 3 predicato / v. 4 soggetto in *rejet* (con accentuazione espressiva). È su questo congegno della versificazione che si ingrana il dinamismo del pensiero. Nel v. 4, *mens animi*, sintagma di occorrenza massimamente ritardata, sbalzato dalla cesura tritemimere dopo *enjambement* ‘necessario’²², arcaismo di particolare efficacia rappresentativa²³, è il punto su cui si scarica il movimento del chiasmo; ed è anche il punto su cui converge una seconda forza sviluppatasi nel corso di questo esordio.

È questo un aspetto di particolare importanza per comprendere la tecnica con cui Catullo coordina all’interno del carme le ‘compresenze’ di cui si parlava prima. Il chiasmo – si diceva poco fa – sviluppa una progressione introspettiva la quale si genera dallo stesso dispositivo che simultaneamente agisce come amplificazione retorica del messaggio rivolto verso l’esterno. A causa dell’intonazione grave del discorso e dell’assetto espositivo che le si conforma, il contenuto saliente del messaggio risulta ritardato. Tensioni si producono, anche in questo caso, su scala macroscopica e microscopica. L’impostazione periodica sviluppa l’attesa dell’informazione saliente destinata a depositarsi nell’enunciato principale, e questa attesa è frustrata una prima volta nel passaggio dal v. 2 al v. 3 (aggiunta di una frase coordinata: *nec potis est...*) e una seconda alla metà del v. 4, quando alla chiusura sintattica della seconda concessiva non corrisponde l’avvio della apodosi, bensì l’espansione del punto di appoggio del chiasmo – *mens animi* – nella frase-appendice *tantis fluctuat ipsa malis*. In questo secondo emistichio del v. 4, dunque, sforzo retorico, tensione dell’attesa nell’ascoltatore, progressione introspettiva nella voce epistolare convergono realizzando una saturazione del primo movimento del discorso, che ormai non può più proseguire secondo il suo previsto itinerario sintattico (chiusa la protasi, chiuso il chiasmo, ma frustrata una seconda volta l’attesa dell’informazione saliente).

L’inserito *tantis fluctuat ipsa malis*, con una tecnica simile a quella dei ‘versi sospesi’ shakespeariani²⁴, manda il discorso fuori ritmo, espande in un indugio emotivo-fantastico la progressione realizzata dal chiasmo, sovraimpone insomma alla logica sintattica una logica associativa (*nec potis est... mens animi / fluctuat ipsa*), alla funzione comunicativa e contentistica quella espressiva.

Che questo inserto contribuisca all’approfondimento introspettivo e rappresenti con evidenza un indugio del pensiero è per Catullo molto importante far sentire. Il disturbo ritmico della struttura retorico-comunicativa si concreta in una serie sonora (*tantis fluctuat... malis*) che mette in risalto la forza iconica del frequentativo, con *fluctuat ipsa* collocato al centro di

²² Secondo la terminologia ormai classica di Parry, quando il senso non è completo alla fine del primo verso: cfr. Mc Lennan 1977, 134-43.

²³ Heusch 1954, 141-42.

²⁴ Situazione frequente e ben nota nella versificazione dei *Sonetti*: magistrale analisi in Empson 1995, 69-79.

una specie di alveo verbale (*tantis... malis*). La penetrazione introspettiva che progredisce insieme con l'amplificarsi del discorso di superficie giunge gradualmente in un punto profondo (*[non potis est...] mens animi*) in cui il dolore – prima nominato con gravità ma anche con autocontrollo (v. 1) – è qui rivissuto dall'interno: «tra mali *così gravi* l'anima si dibatte», può dire Catullo – che non ha ancora definito il contenuto del suo soffrire –, perché li ha or ora 'rivisti', rivissuti dentro di sé. Di qui la forza quasi deittica di quel *tantis*. È in azione «quella potenza evocatrice di immagini che costituisce la fertilità del genio catulliano»²⁵.

II. Perdita dell'immagine: vv. 5-8

Giustamente Citroni osserva che i primi due distici della parentesi costituiscono uno dei picchi nella elaborazione formale del carme, e più precisamente, il momento in cui la tecnica del verso esibisce con più chiarezza una vocazione stilistica alessandrina²⁶.

Qui il discorso critico non deve farsi astratto né isolare dall'insieme i sondaggi che aspirano a garantirne l'aderenza al testo. Quando la voce di Catullo transita dalla *φαντασία* di 4b (*tantis fluctuat ipsa malis*) alla parentesi, la funzione informativa del discorso – pur nella animazione della mente – è quanto mai sensibile. La tesa coesistenza di informazione ed espressione è anzitutto un fatto interno, psicologico, cui si possono riportare tutte le finezze e le arditezze dello stile che i commentatori hanno nel tempo attentamente rilevato.

Nel v. 5 Catullo giunge finalmente a enunciare la ragione del suo dolore, che gli si era ripresentato però, subito prima (v. 4b), come oggetto mentale, come interna rappresentazione. Il *decorum* comanda allora che l'enfasi della voce, ora emozionata, passi dal destinatario al tema – e quindi dall'assetto comunicativo all'assetto espressivo; ma ciò accade in un punto in cui ancora le due funzioni sono interdipendenti e anzi sovrapposte l'una all'altra. Mentre Catullo vuole spiegarsi, la sua mente è contemporaneamente attraversata – come accadrebbe a chiunque in un frangente come questo – dall'urgenza della *cura* e dalla contemporanea preoccupazione di presentare convenientemente, nel tono giusto, la notizia. Nel tono giusto significa: appropriato alla persona che legge, un non intimo, e alla persona che si è persa, ed è vicinissima; o meglio, è vicina per il sentimento e lontana per le parole, le quali devono ingigantirsi e impreziosirsi per raggiungere veramente ciò che devono dire. Catullo ha un momento fa dichiarato, in effetti, la paralisi dell'espressione che il dolore ha in lui prodotto. Ora sta tentando di dire in versi la morte del fratello. L'*excusatio* vale in questo momento, dunque, in una doppia direzione, simultaneamente verso Ortalo e verso il fratello: anche al cospetto di lui egli sta compiendo uno sforzo, lo sforzo di corrispondere alle regole di un altro ordine di rapporti. La manifestazione del vivo e genuino sentimento per-

²⁵ Ronconi 1971, 159.

²⁶ Citroni 1995, 96-97.

sonale e, d'altra parte, la forma solenne richiesta dalla parola rivolta all'esterno, sono entrambe espressioni dell'amoroso dovere che ancora oggi detta la forma per noi più comune di epicedio, quella degli annunci mortuari sui giornali. In questi casi, come è noto nell'esperienza generale, una intenzione contrasta l'altra e tutto è sforzo.

Nei vv. 5-6 Catullo indica di seguito 'chi' (*mei... fratris*), 'quando' (*nuper*), 'che cosa' (*Lethaeo gurgite... alluit unda pedem*) e nei vv. 7-8 aggiunge 'dove' (*Troia...*). La sequenza dei pensieri, con il loro ordine e la loro completezza, si conforma rigorosamente al proposito dell'informazione.

Si è poi giustamente notato che la disposizione delle parole in questi due distici è straordinariamente artificiale, orchestrata secondo le esigenze più raffinate di certa versificazione ellenistica: in particolare Catullo dà prova di perizia tecnica costruendo su un pentametro (v. 6) e un esametro (v. 7) consecutivi due architetture auree di tipo 'inclusivo' (abcBA), che insieme dimostrano virtuosismo nella versificazione e insinuano un tocco di romanità nello schema elegante con l'allitterazione a cornice dei membri esterni²⁷. Per quanto poi riguarda il *delectus uerborum* che costituisce la sostanza di questa studiata *compositio*, il lessico è quello proprio della dizione sostenuta, che almeno in un punto importante, però, vira nel tono sviluppando un effetto di *gratia* (all'inizio del v. 6, *pallidulum*): il gusto della compresenza dei colori, che si riscontra macroscopicamente nel giustapporsi delle sezioni del carne, è qui realizzato nella microscopia dello stile, contrassegnandone l'originale registro²⁸. Ma l'esibizione di *elegantia* è veramente lo scopo ultimo di questa così meditata costruzione?

Torniamo al testo dei vv. 5-8. Pronunciata la parola *fluctus*, nel v. 4, come spesso capita in Catullo «l'immagine chiama l'immagine»²⁹. In questo punto l'osservazione di Wilamowitz sulla necessità della lettura ad alta voce per l'interpretazione corretta e sensibile di questo carne è particolarmente appropriata. Il v. 5 ha un andamento rotto, esitante, conforme alla reticenza che ancora trattiene le parole: l'attacco dell'esposizione è dapprima allusivo (*mei / nuper / Lethaeo gurgite*), poi ciò che era sospeso finalmente si completa (*fratris / pallidulum manans alluit unda pedem*): la memoria va al pathos di qualche sticomitia tragica in cui un personaggio che deve dare una notizia dolorosa procede a sussulti e l'ascoltatore sospeso supplisce via via ciò che manca.

Catullo doveva dire: «è appena morto il mio amato fratello». L'informazione essenziale è dunque esaurita alla fine del v. 5, e al verso successivo, che racchiude la totalità dell'immagine viva, è assegnato quasi il compito di un commento patetico sulla notizia appena data.

²⁷ Citroni 1995, 97.

²⁸ Sulla ποικιλία catulliana nei carmi dotti, La Penna 1956, 154-57; Lunelli 1969, 173ss.; e specificamente sul c. 65, Citroni 1995, 96.

²⁹ Bardon 1970, 50-52: «tout, chez Catulle, prend l'aspect de la chose vue... l'imagination visualisante a tendance à procéder par groupements: l'image appelle l'image».

L'aulico nesso *Lethaeo gurgite*, la divaricazione del sintagma *mei... fratris*, la perifrasi eufemistica che rende il crudo significato «è morto» sono scelte di sostenutezza espressiva dettate dal doppio orientamento del *decorum*, verso l'interlocutore e verso il tema³⁰. Una di esse, *Lethaeo gurgite*, non è proprio una soluzione convenzionale e decorativa come si è affermato, ma già mira a caratterizzare formalmente l'annuncio-compianto come epicedio. Chiarirò tra poco questo punto³¹.

Torniamo ora alla 'distinzione di compiti' che si è poco fa riconosciuta fra l'informativo v. 5 e il patetico v. 6. La costruzione dell'esametro differisce fino all'evidenza della clausola l'avvento della parola chiave, *fratris*: qui questa parola porta a effetto la tensione informativa e insieme si carica di emozione nella voce di chi parla. L'andamento 'nominante' del v. 5 fa sì che quando l'esametro svolta nel pentametro, cioè quando l'ascolto passa da *fratris* a *pallidulum*, la logica associativa sia presente alla sensibilità almeno quanto quella sintattica è presente all'attenzione razionale. Nella mimesi psicologica questa associazione si giustifica come l'effondersi di un empito affettivo, sollecitato dalla parola *frater*, nella presentazione della notizia: e questo momento commosso è reso con una nota particolare del sentimento, quella della tenerezza. La giustapposizione di *fratris*, culmine del discorso come sostenuto annuncio, e di *pallidulum*, prima espressione dell'affetto intimo, dell'affetto come tenerezza, mostrano a contatto le due direzioni della *pietas*, il rispetto solenne e l'emozione viva. Si tratta – come si è detto – delle due componenti essenziali dell'ethos e dello stile dell'epicedio personale, in tutte le sue forme antiche e moderne. Ed è proprio in questo punto infatti, nella transizione dall'esametro 5 al pentametro 6, che ha luogo il passaggio cruciale da comunicazione a espressione ha luogo. Nella coppia successiva (vv. 7-8), il procedimento sarà ribadito e anzi amplificato. Catullo mostra di interpretare dunque in modo quasi normativo l'ethos del pentametro così come è descritto nel distico:

Μίμνερμος δέ, τὸν ἠδὲν ὅς εὔρετο πολλὸν ἀνατλάς
ἦχον καὶ μαλακοῦ πνεῦμα τὸ πενταμέτρου (Hermes. 7,35-36 Powell)³².

Nel pentametro 6 del carme, *pallidulum*, che è *hapax* catulliano, ha un'importanza particolare³³. Nel corpo di questa lunga parola, che imposta con una nota cromatica la rappresentazione del distacco dalla vita, c'è qualcosa che trema, qualcosa di liquido e cupo. L'onda del

³⁰ Cfr. *supra*, n. 20

³¹ Cfr. *infra*, 118s. e 128ss.

³² Sulle relazioni fra questo testo e la maniera del c. 65, Van Sickle 1968, 494-97.

³³ Sulla costituzione lessicale del c. 65, cfr. Stoessl 1977, 149-51. Gli *hapax* catulliani in questo carme sono addirittura 21, dunque quasi uno per verso, ma ben 6 di essi sono concentrati nei vv. 5-8 (*Lethaeus*, *pallidulus*, *alluere*, *Rhoeteus*, *subter*, *obterere*) e 3 nei vv. 13-14 (*ramus*, *Daulias*, *Itylus*), dedicati alla similitudine; *amabilis* (v. 10) rappresenta il restante *hapax* della parentesi, che ne annovera così 10 in 10 versi.

Lete, convenzionalmente ‘pallida’ per gli antichi (Kroll *ad v.* 5), si stende e lambisce il piede del fratello or ora li giunto. «Dritto stante presso la riviera», dice Pascoli, aggiungendo: «ripenso ai vv. 67 e 128-129 del nostro nel carme LXIV, in cui è raffigurata Arianna sulla riva del mare»³⁴. Lì la cura della rappresentazione era dedicata a descrivere la dimenticanza di Arianna; qui l’idea del dimenticare è di nuovo presente, come un pesante sfondo (l’anticipazione *Lethaeo gurgite*), ed è ancora affidata al contatto dell’acqua con i piedi: ma l’immagine viva che rende sensibile la dolorosa idea è sviluppata in un altro modo. Nel v. 7 *pallidulum* è il piede che l’onda pallida del Lete bagna con le sue acque. In questo particolare ambiente mentale – l’Oltremondo –, le proprietà delle cause e degli effetti si scambiano facilmente: Quintiliano (VIII 6,27) cita *Aen.* VI 275 *pallentes... Morbi* come esempio istruttivo per questo tipo di metonimia: *illud quoque et poetis et oratoribus frequens, quo id quod efficitur ex eo quod efficitur ostenditur*.

Al centro del verso aureo, *alluit* – di nuovo *hapax* catulliano e ardita scelta lessicale –, mentre assorbe su di sé e protende la sonorità di *pallidulum*, è anche il verbo che rappresenta il contatto dell’acqua ‘pallida’ con il corpo, cioè il contagio materiale della ‘dimenticanza’ oltremondana alla persona or ora mancata. È dunque cosa notevolissima che tre *hapax legomena* catulliani di questo distico, e cioè *Lethaeo*, *pallidulum*, *alluit* si raccordino in modo così stretto nella formazione delle immagini e del significato.

Breve dunque è il tempo che divide l’ora presente dall’evento luttuoso (*nuper... alluit*: «modo fratrem amisi», glossa Baehrens); ‘sottile’, nell’immagine, il contatto dell’acqua con il corpo, un contatto *visibile*, che va assimilando la fisicità della persona – ancora persona nella fantasia amorevole - all’insostanziale, pallido mondo delle ombre; ‘assottigliata’ in una delle sue estremità, infine, è l’immagine del corpo, parte per il tutto – secondo la buona regola ‘concretizzante’ dell’*evidentia*, combinata con presente descrittivo³⁵ – e una parte del corpo che in Catullo assume spesso un risalto particolare, ora nel senso dell’immagine seducente, ora nel senso dell’effetto simbolico, ora in entrambi i sensi. Qui l’idea di ‘assottigliamento’, grazie alla quale una nozione temporale si converte in immagine fisica e viceversa, è naturalmente al servizio del pathos; e così pure la disposizione delle parole nel pentametro che, intonato affettivamente e icasticamente da *pallidulum*, porta l’immagine, di passaggio in passaggio, di suggestione in suggestione, fino al suo culmine sensibile. *Pedem*, in cui resta l’impronta sonora di *pallidulum* e di *unda*, è l’ultima parola che si sente; ed è anche l’ultima cosa che si vede, nella sua esibita concretezza, cromatica, morfologica, materiale, di cosa ‘toccata’ (*pallidulum... alluit... pedem*).

³⁴ Sugli aspetti dotti e difficili dei vv. 5-6 (*Lethaeo gurgite*, *manans*, *pedem*) è efficace Bellandi 2003, 71, n.18.

³⁵ Lausberg 1990³, §§ 800-19; Manieri 1998, 137-43, spec. 142.

L'immagine letterariamente atteggiata, dunque, è anche l'immagine della persona che, morta poco fa, sta lasciando ora la vita – si va staccando - nella mente di chi parla. Questo il senso dell' 'assottigliamento', di cui prima parlavo, questo anche il senso degli strumenti per mezzo dei quali l'immagine è trattenuta nella mente di Catullo e rallentata nel suo formarsi nella percezione del lettore: l'estensione fisica e la particolare sonorità ecolalica di *pallidulum*, la complicata sintassi, la proliferazione di parole che esprimono il movimento dell'acqua, la divaricazione *pallidulum... pedem*. Tutti questi mezzi della resa sostenuta ed elegante, che senz'altro va riconosciuta nel testo, hanno anche una forte motivazione psicologica, sia nel senso della verosimiglianza mimetica del sentimento di chi parla sia nel senso dell'effetto sul lettore. E anzi, quello che appare abbondante sotto il profilo dello stile, si rivela straordinariamente denso nella considerazione del contenuto psicologico che qui è espresso ed inteso.

Tutto ciò risulta confermato dal fatto che l'annuncio della perdita del fratello (vv. 5-6) coincide con la perdita dell'immagine mentale (vv. 7-8).

Il v. 7, si diceva, porta l'ultima informazione mancante, indicando 'dove' il fratello è morto e sepolto. La lettera del testo veramente dice solo che egli è sepolto a Troia, presso il promontorio Reteo, ma gli aspri toni della dizione suggeriscono che luogo della morte e della sepoltura coincidono. L'asprezza è resa dalla frequenza generale delle dentali mute nel distico³⁶ e più specificamente dalla scelta lessicale dei due verbi del pentametro *ereptum... obterit...*, nei quali si ribadisce e si estende lo scontro di consonanti che si ascolta in *subter* del v. 6. Come nel distico precedente, dunque, abbiamo un esametro altisonante (cfr. *Lethaeo gurgite e Troia tellus, Rhoeteo litore*) e informativo (v. 5: 'chi', 'quando', 'che cosa'; v. 7: 'dove') seguito da un pentametro cui è affidato il commento affettivo al tema precedentemente presentato. Ancora compare, dopo il pentametro 6, un verso aureo, esametrico ma di struttura affine al precedente per l'*ordo uerborum*: in questo caso il portato iconico dell'*aureus* è lo 'sprofondamento', al centro, del gruppo verbale debole, cioè meno autonomo semanticamente – *quem subter* –, con il quale si prepara proprio l'idea dolorosa e angosciante dell'affossamento del corpo amato come violenta oppressione delle membra (*obterit*) e sparizione fisica dalla vista (*ereptum nostris... ex oculis*). Di nuovo colpisce un aspetto del *delectus uerborum*: due termini di per sé notevoli come *subter* (arcaismo)³⁷ e *obterit* (fortemente espressivo, qui in accezione non comune)³⁸, si trovano in una relazione semantica pri-

³⁶ Cfr. Fantuzzi 1985, ad v. 3.

³⁷ Heusch 1954, 147-49.

³⁸ Come in Lucr. III 893 (*urgeriue superne obtritum pondere terrae*), anche qui con *obterere* è rovesciato il comune augurio delle iscrizioni sepolcrali *sit tibi terra leuis, molliter ossa cubent*. Il confronto con luoghi come Prop. IV2,62 (*tellus artifices ne terat Osca manus*) aiuta a chiarire per contrasto la forza dell'espressione catulliana. Ricca e utile nota ad l. di Friedrich; cfr. anche i commenti di Ernout e Kenney al verso lucreziano; e soprattutto Bellandi 2003, 74, n. 23.

vilegiata e rinforzata dal riverbero fonico (*subter* / *obterit*); e sono infine, ancora una volta, *hapax* catulliani.

Si constaterà dunque che la catena di questi *hapax* esprime proprio lo sviluppo della $\phi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\iota\alpha$ fondamentale nei quattro versi in cui la morte del fratello è annunciata: *Lethaeo* (*gurgite*) / *pallidulum* (*pedem*) / *alluit* (*unda*) rappresentano l'ultimo contatto con il fratello che l'immaginazione rende possibile; *subter* (*Rhoeteo litore*) / (*Troia tellus*) *obterit* indica invece, nel linguaggio immaginativo, il serrarsi di uno schermo che rende impossibile la visione e definitivo il distacco: (*quem*) *ereptum nostris ex oculis*. L'ultimo *hapax* del secondo distico, l'epiteto *Rhoeteus* (v. 7), svolge a propria volta un ruolo in questa operazione della fantasia che anima e poi occlude il proprio orizzonte. Il termine è stato evidentemente adottato da Catullo per costruire l'architettura concentrica dell'*aureus*, in cui ogni elemento interno restringe il significato dell'esterno contiguo. Nella lettura lineare, *Troia Rhoeteo subter* realizzano una progressiva restrizione di campo, una convergenza verso un centro; *litore* e *tellus* 'chiudono', con un forte suggerimento di materialità, la nozione geografica che la sintassi ha lasciato sospesa.

Se ora riconsideriamo tutta insieme la quartina 5-8, di nuovo notiamo in azione la figura del chiasmo: A. *mei... fratris* / B. *Lethaeo gurgite* / b. *Troia tellus* ('luoghi della mente' e *aureus* + *aureus*: «forte sospensione espressiva») / a. [*quem* (= *fratrem*)] *ereptum nostris... ex oculis*. Nella sequenza lineare dei versi, la voce 'risale' dal mondo infero-acquatico, dove la persona è visibile come immagine (e va anche effettivamente perdendo la sua fisicità), alla terra che la occultata con l'aspro peso del suo corpo materiale, e infine al vuoto che nel mondo supero resta. Intanto, secondo la logica dinamica del chiasmo, il tema della *miseratio* ruota da *mei fratris* a *nostris... ex oculis*, dal contenuto affettivo puro all'esperienza-coscienza del distacco, e anche dalla terza alla prima persona, dall'oggetto 'detto' al soggetto che dice.

Il v. 8 segna dunque un confine sensibile all'interno del carme. Si completa qui l'informazione. Sparisce l'immagine dalla mente come il corpo dalla vista: il serrarsi e il gravare della terra sulla persona accompagnano in figura il culmine di un movimento espressivo. Questo approdo del discorso conferisce risalto alla posizione di chi parla: i due chiasmi consecutivi (vv. 1-4, 5-8) sviluppano il passaggio da comunicazione a espressione intrecciandolo con lo spostamento del pathos dall'oggetto al soggetto. Più precisamente: il punto di arrivo del primo movimento chiastico – introspettivo – sviluppa una visione di immagini che al compiersi del secondo movimento – un risalire alla superficie – risulta invece preclusa. Qualcosa è posto perché se ne renda sensibile la negazione.

Il v. 5, l'esordio della parentesi, è anche il verso che intona la voce nel registro sostenuto di cui parla Citroni³⁹, il verso che apre con un attacco visionario una quartina ricca di

³⁹ Cfr. *supra*, n. 36.

pathos, il momento in cui la versificazione assume un atteggiamento caratteristicamente trettico: con l'avvio della parentesi è cioè superato quell'impedimento della mente a poetare, e in specie a 'dittare dentro', che i vv. 1-4 avevano dichiarato. Ora la sparizione delle immagini, che avevano mediato il passaggio da comunicazione a espressione, forma un nuovo impedimento, e una nuova propulsione, perfino un nuovo 'presente', non più generico come nei vv. 1-4, ma di piena urgenza e immediatezza. La perdita del fratello, un fatto del recente passato, è ora esperienza in essere di una perdita, che comanda una nuova reazione. Sul confine tracciato nel v. 8, con la tecnica della 'chiusura allusiva', si raduna anche la forza che serve per un nuovo superamento⁴⁰.

III. Singultantia verba: vv. 9-14

Catullo reagisce alla perdita dell'immagine secondo verosimiglianza psicologica e cioè invocando la cara persona che la distanza geografica, lo strato di terra, le acque del Lete trattengono ormai in una lontananza irrevocabile. Muta così il destinatario del discorso (v. 2 *Ortale*; v. 10 *frater*): per almeno due versi e mezzo la funzione espressiva sormonta quella comunicativa. Poi coesiste con essa (vv. 11b-14), ma il destinatario della comunicazione positiva – un programma di vita – continua ad essere il fratello, cioè qualcuno che non può realmente prestare ascolto alla promessa del poeta: quel ruolo è evidentemente rilevato dal lettore-testimone, ossia da Ortalo, destinatario della lettera e del *munus* callimacheo, ma soprattutto da noi, destinatari di tutto ciò che verrà nel *liber*, e anzi del *liber* nel suo insieme⁴¹.

Dunque impostato nel v. 8 (*ereptum nostris... ex oculis*), il pathos del soggetto – il sentimento di sé della *persona loquens*, rimasta 'sola' di fronte a uno scenario 'vuoto' – si libera nella nuova pericope realizzando un passaggio di registro. Si entra infatti nella dimensione stilistica vera e propria dell'epicedio⁴².

Si è detto prima che alla base dell'epicedio formale, in ogni tempo, si trova una duplice disposizione affettiva, quella del sentimento privato con tutta la sua gamma di note, da intense a delicate, e quella di una commozione 'celebrativa' che si esprime nelle forme più stereotipe della notizia o del ricordo pubblici⁴³. Nei vv. 5-8 – quelli della notizia diretta a Ortalo – questa doppia attitudine era rappresentata da due segni preparatori, la solenne locuzione *Lethaeo gurgite* e il patetico diminutivo *pallidulum*, in entrambi i casi, come si è visto, *hapax*

⁴⁰ Si intende con questa espressione la tecnica di concludere un componimento o una sezione di componimento con parole che recano l'idea di 'chiusura' o 'fine': Herrnstein Smith 1968, 172-82.

⁴¹ Una situazione simile nel c. 101: cfr. Bellandi 2003, 70ss.

⁴² Il posto di Catullo nella storia del genere è tratteggiato da Mumprecht 1964, 122-25, all'interno di una appendice dedicata ai *Trauerlieder* romani, 122-147.

⁴³ Cfr. Bellandi 2003, 78ss.

catulliani. La stilizzazione in epicedio dei vv. 9-14 dell'epistola, è dunque predisposta da due scelte lessicali particolarmente meditate e, nonostante il contrasto di registri, apparentate nell'unicità (sulla cooperazione delle due espressioni a fini suggestivi mi sono pronunciato poc'anzi). Al contempo, tale contrasto e tale 'unicità', che ben rappresenta sul piano del linguaggio l'unicità dell'esperienza descritta nei vv. 5-8, pongono in risalto due immagini che si conformano efficacemente alla topica antica dell'epicedio.

Vediamo per un momento la questione più in generale.

In un noto articolo sull'ecloga quinta di Virgilio, I.M. Le M. Du Quesnay esamina un caso simile al nostro, cioè il trapianto della retorica dell'epicedio in un testo di genere diverso in cui si apre uno spazio espressivo importante destinato al lamento funebre. Egli ben riassume le premesse teoriche dell'adattamento virgiliano come segue:

«Tipicamente, l'epicedio comprende cinque elementi maggiori: (1) un'introduzione nella quale chi parla indica la sua disposizione d'animo verso la persona morta, verso i condolenti e verso il loro dolore; (2) una *laudatio* della persona morta; (3) una *lamentatio* o *comploratio* da parte di chi parla; (4) una *descriptio* della sofferenza finale... e della scena della morte, del funerale e della tomba; (5) una *consolatio* di chi partecipa al lutto. Sotto queste categorie Esteve-Forriol elenca ottantatré distinti topoi. Nessun rappresentante del genere fa uso di tutto il materiale possibile e molti autori omettono addirittura alcuni degli elementi maggiori della lista sopra presentata... Infine due punti devono essere sottolineati. Primo, le varie parti costitutive del genere sono inter-dipendenti... Secondo, il genere è enormemente flessibile e capace di adattarsi alle particolari circostanze di ogni morte»⁴⁴.

Questo risulta dalla pratica antica reale ma anche dalla codificazione manualistica di quattro sottogeneri del discorso funebre: uno di essi, quello definito *μονωδία* da Menandro Retore (II 16), ammette la stesura in versi e prevede un'organizzazione dei contenuti che facilmente può essere riscontrata anche nel testo catulliano⁴⁵. Esso riflette un tipo particolare di monodia che si può definire: «Liberi sfogo del dolore presso una sepoltura recente (di qui la lode non biografica, in apparenza non ordinata secondo presente, passato e futuro, e occasione di lamento in ogni punto)»⁴⁶.

⁴⁴ Du Quesnay 1976/7, 23; lo studioso cita Esteve-Forriol 1962, 113ss.

⁴⁵ *Μονωδία*: Russell-Wilson 1981, ad 437, 1-4. L'opera di Menandro rappresenta un'ampia tradizione, pratica e normativa, ed è attendibile anche rispetto a epoche lontane: Cairns 1972, 100-101. Citroni 1995, 85 riconosce l'aderenza stilistica di Catullo alle forme dell'epicedio nel carme 68a, probabilmente sotto l'impulso dell'*aemulatio* nei confronti della lettera di Mallio («superamento del patetico con il patetico»), e nell'intento di «annunziare il lutto e indurre il dedicatario, e presumibilmente altri amici che leggeranno il carme a parteciparvi». Lo studioso (99) non ritiene invece che ci sia una caratterizzazione di genere in questo senso anche nei versi centrali del c. 65.

⁴⁶ Soffel 1974, 77; cfr. anche Russell-Wilson 1981, ad 413, 10-11.

Ma vi sono anche altre, ben codificate restrizioni, che interessano lo studioso di Catullo: è compianto un parente stretto di chi parla e la morte lo ha colto prematuramente (Men. Rhet. 434,25-26; 435,1-2; 436,21-24). Altrove si disciplina anche l'eventualità di un decesso e di una sepoltura lontani, un tipo che forse l'epicedio di Partenio per Timandro ben rappresentava⁴⁷.

In ogni caso la struttura portante della monodia dovrà essere costituita dai seguenti sette punti, per ciascuno dei quali è possibile trovare una corrispondenza – più o meno evidente – nel «frammento di epicedio»⁴⁸ del carne 65:

a. un esordio trenetico in cui emerga come paradosso l'azione dei poteri divini o del destino avverso contro la persona scomparsa (435,13): cfr. la magnificazione e personificazione che si leggono in *Troia... tellus / ereptum... obterit* (Catull. 65,7-8)⁴⁹.

b. Una sezione centrale divisa in tre tempi (435,16-30), presente (con riferimento a eventi o situazioni 'visibili'), passato (con elementi di *laudatio*), futuro (con accento sulle speranze frustrate della famiglia e sulle prospettive di desolazione)⁵⁰: Catullo applica lo schema secondo la situazione della perdita personale. Si parte dal presente (vv. 5-6 *nuper / ... alluit unda pedem*), suggerendo immagini e informando sulle circostanze; l'encomio del morto è implicito nella magnificazione epico-tragica della sede sepolcrale (*Troia... tellus* etc.), ma anche negli accenti del *dolor* che si manifesta come *cura* (vv. 1-4), *maestitia* (vv. 5-6), *miseratio* (vv. 7-8). A partire dal v. 9 è poi osservato strettamente il principio: «Sempre bisognerà rendere queste considerazioni [*i.e.* gli elementi informativi / encomiastici del discorso] il punto di partenza dei θρηνοι» (Men. Rhet. 435,7-10): in questa seconda sezione, più caratteristicamente trenetica, le divisioni 'passato' e 'futuro' compaiono intrecciate, costituendosi il sentimento del rimpianto (Catull. 65,9-10 [*numquam*]... *numquam*...) come premessa del sentimento di perdita (v. 10 *uita frater amabilior*) e di una futura assoluta dedizione (vv. 11-12 *at certe semper amabo / semper... canam*)⁵¹.

c. Per questa ultima sezione soprattutto si raccomanda l'uso dell'apostrofe (435,30-31): in Catullo, nel passaggio di registro segnato dai vv. 9 ss., la voce epistolare sviluppa una brusca *aversio*, mutando destinatario: vv. 9 ss. *numquam ego te, uita frater amabilior, / aspiciam posthac* etc.⁵².

⁴⁷ Lightfoot 1999, 173. Sull'argomento come tema elegiaco, utile sintesi in Bonvicini 2000, 69-72.

⁴⁸ L'espressione è di Citroni 1995, 85, che la usa però a proposito del carne 68a: cfr. *supra*, n.45.

⁴⁹ Il motivo è ripreso in questi termini, ma con incisività molto maggiore, come è noto, nell' 'epicedio' del c. 68 (vv. 87-99), su cui cfr. Citroni 1995, 89-93. Personificazione: Svennung 1945, 118.

⁵⁰ Manakidou 1997, 38-39.

⁵¹ Bessone 2003, 238, n.86.

⁵² Per questo procedimento, Bellandi 2003, 68ss.

d. Una descrizione del funerale, in cui l'aspetto fisico della persona sia ricordato facendosi occasione di pathos (436,15-21). Il motivo tipico sarà quello della giovanile bellezza perduta o violata⁵³. Il primo argomento nominato da Menandro a questo proposito è la perdita del colorito (τὸ τῶν παρεϊῶν ἐρύθημα, 436,16-17): nel carme 65, il contesto in cui la voce parla è quello di una lettera privata e le esequie non sono ancora state celebrate. Compare però il motivo trenetico del *pallor*: il pallore che il fiume dei morti contagia al corpo - visto in una sua parte bella, che concreta la figura - rappresenta l'effetto dello sbiadire della vita, della perdita del *rubor*⁵⁴. Così anche nell'epicedio staziano per la morte del giovinetto Glaucia: *O ubi purpureo suffusus sanguine candor...* (*silu.* II 1,41).

e. Sarà opportuno anche riferirsi al dolore degli animali, qui cigni e rondini (436,26-437,1)⁵⁵: nella similitudine catulliana dei vv. 13-14, conclusivi della parentesi e quindi dell'epicedio, l'*illustrans* è costituito dal lamento dell'usignolo.

f. Questo tipo di esempio avrà da un lato l'effetto di fondare nella natura l'espressione del dolore intensa e anche indefinita nel tempo, dall'altro funzionerà come strumento di amplificazione proprio mentre il discorso volge al termine. Lo scopo della monodia, ricorda infatti Menandro, è θρηνεῖν καὶ κατοικίζεσθαι (434,19): nel carme di Catullo lo sviluppo chiasmico dei vv. 5-8 dà evidenza a uno spostamento del pathos, che passa dall'oggetto della *miseratio* (v. 5 *mei... fratris*) al suo soggetto (v. 8 *nostris... ex oculis*). Nel lamento per il congiunto, in effetti, l'espressione del cordoglio diviene compassione di sé e *Selbstbeklagung*, poiché la perdita è sentita come contrasto tra il passato felice e il desolato presente⁵⁶: rispetto alla similitudine dell'usignolo addolorato, il *primum comparationis* nell'epicedio catulliano è proprio il poeta. E con la similitudine, che amplia l'orizzonte nella dimensione del mito, si conclude la parentesi.

g. Un'ultima considerazione del trattatista a proposito della monodia è rivolta allo stile, che deve essere ἀνετός, ovvero non 'periodico' (437,4). Confronti interni al testo di Menandro dimostrano che egli pensa questo stile come vicino al discorso parlato, con evidenza anche artistica degli accenti emotivi (apostrofe, anafora, epanafora etc.), ma con sintassi non strutturata, cioè disadorna e asindetica⁵⁷. In Catullo, quale che fosse il testo del v.

⁵³ Russell-Wilson 1981, ad 435,16.

⁵⁴ Cfr. *supra*, 109ss.

⁵⁵ Non è menzionato direttamente l'usignolo, ma la postura della rondine - grazie a un ricordo omerico - lo evoca: ἐπὶ τῶν πετάλων τῶν δένδρων ἰζάνουσα κατοδύρεται (436,32 - 437,1). La rondine inoltre è figura del mito di Procne-usignolo: vd. Manakidou 1997, 37; e *infra* 137s. e 138ss.

⁵⁶ Manakidou 1997, 32 e e 37.

⁵⁷ Soffel 1974, 193ss.; Russell-Wilson 1981, ad 400,8 e 399,17-18; 411,26-29.

9⁵⁸, è evidente che l'effetto più incisivo dell'apostrofe si doveva avvertire nel v. 10, in cui compare il vocativo nella forma piena: *frater*. Nella quartina 9-12, caratterizzata dall'antitesi di coppie avverbiali anaforiche (*[numquam]... / numquam / ... semper... / semper*)⁵⁹, il componimento esprime il suo momento più patetico, e il v. 10 ne è la cuspide: ascoltiamo qui *singultantia verba*, parole direttamente dettate dall'emozione (Stat. *silu.* V 5,26). Si tratta del pentametro che appartiene al distico centrale della parentesi, in perfetta equidistanza, dunque, dai due quartetti – vv. 1-4, 15-18 – che sviluppano la dimensione razionale e 'panoramica' del carne, quella affidata all'architettura periodica. Il v. 10 è caratterizzato da una sorta di 'stile nominale', che sospende – rigettando il predicato nel verso successivo - il legante primario e dinamico tra le parti sintattiche. Si forma un grumo di parole che l'emozione nomina una accanto all'altra, ma che restano quasi irrelate nella sintassi (*ego*: Nominativo; *te*: Accusativo; *uita*: Ablativo; *frater amabilior*: Vocativo). Al centro del verso la parola *vita* risalta incorniciata dai due formanti emozionali dell'apostrofe, *te* e *frater*: è questo il centro anche della parentesi e quindi di tutto il componimento. Nel v. 10 si verifica poi un ulteriore turbamento delle attese di lettura: in tutto il carne questo è l'unico esempio di *enjambement* – ed è *enjambement* 'necessario' – tra il pentametro (*ego te...*) e il successivo esametro (*... / aspiciam...*).

Altri due punti sono da considerare, che riguardano confronti con realizzazioni particolari dell'epicedio poetico.

In primo luogo: anche il motivo dell'impotenza poetica appartiene alla tradizione dell'epicedio, come dimostrano alcuni casi staziani (V 1,201-204; 3,12-15, 28, 33-36)⁶⁰. L'esempio più notevole è offerto da *silu.* V 5, il lamento per il piccolo *verna* da poco morto e caro al poeta come un figlio. Del componimento ci resta solo un lungo proemio. Il lutto, come accade nell' 'epicedio' catulliano, è recente e personale: il poeta cerca di consolare il proprio dolore per mezzo del canto, ma non è ancora pronto a comporre *carmina*, cioè a convertire in forma – nella forma di un genere preciso – il tema doloroso, a controllare artisticamente il sentimento⁶¹:

⁵⁸ Nella forme in cui ci è giunto, il v. 9 è certa interpolazione umanistica: sulla questione, essenziale e risolutivo M. Zicari (nella recensione alla monografia catulliana di O. Weinreich in «A&R» V [1960], 235); cfr. anche Thomson 1997, *ad l.* È comunque del tutto verosimile che vi figurasse un *numquam*, a costituire antecedente per l'anaforico *numquam* del v. 10, e a formare così la base per un'efficace antitesi con l'altra coppia correlativa *semper / semper* dei vv. 11-12.

⁵⁹ Anche questo un uso isolato in Catullo: Évrard-Gillis 1976, 137-39 (che ritiene genuino il testo *Alloquar, audiero numquam tua <facta> loquentem* del v. 9). Su *numquam* come vettore emotivo e «parola preferenziale», Adams 1999, 103, 117.

⁶⁰ Sugli epicedi staziani nelle *Siluae*, buon inquadramento in Hardie 1983, 103-10; cfr. anche Mumprecht 1964, 145-47.

⁶¹ Testo Traglia-Aricò, Torino 1980.

Tanta mihi feritas, tanta est insania luctus.
Hoc quoque dum m<editor>, ter dena luce peracta,
adclinis tumul<o et pla>nctus in carmina uerto
discordesque m<odos et> singultantia uerba
moliior, orsae ly<rae uis> est atque ira tacendi
impatiens, sed nec solitae mihi uertice laurus
nec fronti uittatus honos (vv. 23-29).

Iuuat, heu!, iuuat inlaudabile carmen
fundere et incompte miserum laudare dolorem (vv. 33-34).

absumptae uires et copia fandi
nulla mihi, dignumque nihil mens fulmine tanto
repperit: inferior uox omnis et omnia sordent
uerba. Ignosce, puer: tu me caligine maestum
obruis. (vv. 49-53).

Tuttavia converrà *fundere carmen*: anche se il componimento sarà *inlaudabilis*, aver compianto in versi la persona cara darà comunque sollievo. Questo è ciò che capita anche a Catullo nei versi 11b-14, quelli che immediatamente seguono la disperata invocazione del fratello, il culmine patetico dell' 'epicedio'.

Il secondo confronto che mi proponevo va istituito con un componimento che appartiene allo stesso genere, ma che precede cronologicamente la composizione del carme 65. Di nuovo dobbiamo prendere in considerazione il nesso *Lethaeo gurgite* del v. 5. Per Citroni l'espressione «suona come un tratto scoperto di poesia elevata, senza pretesa di particolare originalità, anzi scelto proprio per l'evidenza del rimando alle usuali forme letterarie grandi»⁶². Essa agisce dunque come allusione stilistica. Se non si può dubitare di questa funzione della giuntura, va tuttavia osservato che la coscienza letteraria dell'autore si trova qui rappresentata anche in un altro senso.

L'epiteto *Lethaeus* ha in questo luogo la sua prima attestazione a noi nota ed è trattato da Catullo come parola speciale (è *hapax*): egli attinge ad un uso ellenistico abbastanza raro⁶³, e più specificamente, mi sembra, a un modello particolare, un passaggio dell'*Epitaphium Bionis* (vv. 20-22). Il poeta dell'epicedio dice che ora Bione παρά Πλουτῆι μέλος Ληθαίου ἀείδει⁶⁴. Egli trae vantaggio dalla non convenzionalità del nesso, che gli consente di rendere attivi simultaneamente i due valori semantici dell'aggettivo, quello dotto e quello più comune: in esso infatti coesistono una designazione di luogo (μέλος Ληθαίου è il canto che si canta nell'Oltremondo) e una di qualità (il canto che fa dimenticare).

⁶² Citroni 1995, 96.

⁶³ Cfr. la nota di Norden *ad Aen.* VI 705 *Lethaeum amnem*; e Bellandi 2003, 71, n. 18.

⁶⁴ Per tutte le citazioni dal testo dell'*Epitaphium Bionis* si riporta qui il testo Vox 1997.

Il poeta compianto canta dunque davanti a Plutone «una canzone con gli effetti del Lete, che cioè gli fa dimenticare le cose della terra»⁶⁵. Di qui l'interesse di Catullo: Bione è al contempo il morto e il poeta che continua – anche dopo la morte – a cantare; il Lete separa la morte dalla vita, chi è partito da chi resta; e mentre Bione canta la canzone letea che fa dimenticare, sopra la terra si ode il lamento di chi lo ricorda. Ma qualcuno così perpetua la presenza del morto, e cioè i suoi allievi: gli usignoli e le rondini (vv. 46-49); e il poeta del presente epitafio (cfr. spec. vv. 114-26). Passato, presente e futuro si riempiono così del canto di Bione: il canto del poeta prima della morte, il canto del poeta morto e di chi lo compiangere, il canto che si prolunga nella voce dei sempre memori 'eredi'. Infine: i due ambiti di esistenza nominati dal carne invertono il proprio carattere: il luogo della morte è riempito dalla presenza di Bione, il luogo della vita è invece ἐρημία, paesaggio che la sua assenza ha svuotato⁶⁶. Così anche in Catullo: la 'presenza' di chi si piange vive come immagine-visiva questa volta e non sonora –, e ciò proprio nel contatto della persona scomparsa con il Lete; il mondo supero è invece uno scenario senza immagini, un paesaggio dell'assenza. Su questa desolazione si leva la voce di un estemporaneo epicedio, che promette però di protendersi in eterno. Il motivo del canto infero ritorna alla fine del carne ellenistico, dove il poeta-allievo, 'rimasto solo', dedica anche un pensiero a se stesso (vv. 114-26). Come il canto perenne dell'usignolo, anche i *maesta carmina* di Catullo risuoneranno 'per sempre', così testimoniando la realtà di una irrevocabile metamorfosi.

Ma questa interpretazione è possibile solo se nella clausola v. 12 del carne 65 leggiamo *canam* e non il meglio tramandato *tegam*⁶⁷. Vedremo tra poco che anche altri aspetti del confronto puntuale tra l' 'epicedio' catulliano e l'epicedio ellenistico sostengono la prima di queste due lezioni.

III. *Intermezzo*

Tegam, dice Munro, nasce dalla dittografia dell'ultima sillaba di *morte* unito a *cam* abbreviazione di *canam*: il risultato, *carmina tegam*, è un'espressione in sé priva di significato e l'*illustrans* della similitudine non aiuta affatto a chiarirla, anzi ne conferma l'inauten-

⁶⁵ Barigazzi 1967a, 291, che giustamente contesta l'interpretazione di Mumprecht 1964, *ad l.* («sein Lied für Lethe»).

⁶⁶ Su questo aspetto, cfr. spec. Manakidou 1997, 37.

⁶⁷ Lezione dei codici poziori O, G e R; *canam* è variante attestata dal *Datanus* e dal *Riccardianus* 606. Qui di seguito un elenco indicativo di studiosi catulliani - editori e non - che accolgono l'una o l'altra delle due lezioni: *tegam*: Ellis, Schulze, Lenchantin de Gubernatis, Cazzaniga, Bardon, Lafaye, Granarolo, Newman; *canam*: Lachmann, Schmidt, Baehrens, Pascoli, Munro, Friedrich, Cornish-Goold, Schuster, Kroll, Mynors, Fordyce, Quinn, Eisenhut, Thomson, Weinreich, Clausen, Pöschl, Wiseman, Syndikus, Citroni, A. Barchiesi.

ticità⁶⁸. Più avanti, in questa direzione non si è andati (cfr. per es. Wiseman: «On the Veronensis' reading *tegam*, the last word was said by Munro») ⁶⁹.

Dall'altra parte si insiste che il prezzo da pagare per ottenere trasparenza di significato nel v. 12 e un buon bilanciamento logico fra i due termini della comparazione (*semper... carmina... canam / qualia... concinit...*) è che si corregge il testo trådito con una lezione inaccettabilmente *facilior*. Così per esempio Newman: «In Catullus such flaccidity of expression would be quite anomalous»⁷⁰. Meglio allora – addirittura – accogliere *legam* degli Itali⁷¹ o *seram*, congettura poco convinta di Ellis (che infatti stampa *tegam*).

Se dunque ai sostenitori di *tegam* spetta l'*onus probandi* sul piano semantico, ai sostenitori di *canam* spetta sul piano testuale e stilistico. Mi occuperò di questo secondo aspetto.

In primo luogo va osservato che la lezione *canam* inserisce nella prospettiva aperta sul futuro dai vv. 11-12 una nota programmatica – in senso tecnico – che modifica il tono personale del voto di Catullo. Si può addirittura osservare, come fa Wiseman, che questo è l'unico luogo del *liber* in cui il poeta enuncia scopertamente un'intenzione artistica⁷²: la pertinenza di questa sede per una simile dichiarazione è – a posteriori – evidente. Di qui in avanti, se i *carmina* della raccolta non saranno sempre *maesta* nel contenuto e nel tono, saranno però tutti composti nel metro elegiaco: secondo l'ordinamento che constatiamo nella silloge, tutti gli *elegi* – come ben si sa – risultano incorniciati tra il carme 65 e dal 116, che si trovano – grazie al motivo callimacheo – in una significativa relazione di corrispondenza e anzi di complementarità⁷³. A parte i tradizionali dubbi relativi alla mente che ha ordinato la raccolta, sulla funzione di proemio del c. 65 non sarei troppo radicale. Propendo a credere che la promessa assoluta introdotta da *semper* e ribadita, pur indirettamente, dal contenuto della similitudine, sia piuttosto da leggere come locale riflesso dell'intensità del sentimento che come un pro-

⁶⁸ Giustamente Munro 1905² ricorda Verg. *georg.* IV 515 ([*philomela*] *late loca questibus implet*) a chi interpreta *tegam* nel senso di «I will muffle or veil in silence» (Ellis), appoggiandosi all'idea di 'esclusione dalla vista' portata dalla similitudine dei vv. 13-14 (l'usignolo canta velato dal fogliame); altri (per es. Granarolo 1967, 300) arrivano a qualcosa come «ritmare nel segreto dell'animo». Questa difesa di *tegam*, in ogni caso, presuppone *morte tua* come complemento di causa retto da *maesta* (*carmina*); chi invece vi legge un ablativo strumentale immagina che il poeta si proponga di avvolgere i carmi in un velo di lutto: «Sempre con la tua morte velerò i mesti miei carmi», traduce per es. Della Corte 1977.

⁶⁹ Wiseman 1969, 17, n.1; il lavoro qui citato è Munro 1905², 156-57.

⁷⁰ Newman 1990, 433.

⁷¹ Proposta avanzata di recente da Santini 1994, 267-68, ma in modo non persuasivo.

⁷² Wiseman 1969, 17-18; Hinds 1987, 103-106.

⁷³ Cfr. *supra*, n. 5.

gramma artistico rigoroso (il che tra l'altro comporterebbe di immaginare il c. 65 come posteriormente composto – proprio perché introduttivo – rispetto a tutti gli altri elegi).

È certo invece che nel carme catulliano il rapporto fra esperienza di vita ed espressione di sé nella poesia è portato al centro dell'attenzione come mai prima – e, credo, mai dopo – nel *liber*. La forma nuova è 'trovata' come espressione diretta e necessaria della nuova esperienza: è trovata infatti come improvviso nato da un accesso del dolore, durante il quale le parole hanno esercitato il compito 'orfico' di indurre la mente a generare altre parole e accenti 'orfici'. La catena si ferma in un punto in cui la catarsi prodotta dall'espressione verbale come sfogo ha realizzato anche un intero poetico; la parentesi, il frammento dettato nell'impossibilità di poetare secondo abitudine, si chiude in un punto e con un tono che realizza sul piano della forma il compiersi del movimento interiore.

Lungo il carme si sviluppa dunque una serie di 'superamenti artistici' – sterilità, epicedio, trasfigurazione espressiva dell'epicedio – perfettamente motivati nella curva psicologica del discorso: questi progressivi 'superamenti' conducono a un culmine della qualità e della organizzazione poetica nei vv. 13-14, dove il 'per sempre' pronunciato dall'interno della vita trova la sua prima effettiva attuazione. *Canam* è il verbo che traduce la promessa del sentimento (*semper amabo*) nell'azione che concretamente la realizza. Il movimento dell'espressione – che ha formato la parentesi – si compie distendendosi nell'immagine mitica conclusiva; il *luctus* personale, con i suoi accenti, si traspone nella dimensione atemporale e psicologicamente omogenea del mito metamorfico. Sentiamo, in corrispondenza di questo finale dell'epicedio e della parentesi, anche una modulazione dello stile, che non si risolve nella direzione della sostenutezza o della preziosità o della novità fine a se stessa, ma realizza un effetto nuovo chiamando a raccolta varie componenti particolari, già ascoltate nel carme, per fonderle in una unità finale e stabile, esterna alle determinazioni momentanee della psicologia.

Questa modulazione dello stile è adeguata al distanziamento dell'oggetto reso ora, nella luce del mito, permanente, ricco di consistenza culturale, indefinitamente significativo; essa è anche adeguata a rappresentare l'avvenuto passaggio dal processo emotivo allo 'stato d'animo'. Questo passaggio, io credo, deve essere ascoltato come evoluzione del pathos dell'epicedio in ethos dell'elegia.

Così dunque Catullo realizza due volte un episodio di poesia 'preterizionale', il secondo (vv. 13-14) interno al primo (vv. 5-14), coniugando la concentrazione dell'effetto artistico con la naturalezza dei passaggi, ma segnando una leggera linea di demarcazione – il segno 'programmatico': *canam* – là dove il risultato è inteso come 'finale'.

'Finale' è la similitudine rispetto allo sviluppo dell'epicedio, 'finale' è l'effetto distensivo che deve riportare la voce poetica nell'alveo del discorso epistolare, ma la collocazione di questi versi rispetto al carme nel suo insieme è – alla maniera catulliana – caratteristicamente *mesodica*. Di qui, infatti, dal centro, come in diverse altre occasioni, promana il

significato più sottile, più nuovo ma anche più stabile dell'esperienza riflessa nella poesia⁷⁴. Tornerò tra poco su questo punto importante.

Ora, dopo aver cercato di interpretare la pertinenza di *canam* in senso programmatico, è il momento di riprendere la questione della supposta banalità stilistica di questa lezione.

Un primo passo utile per difendere *canam* sotto questo rispetto è di prendere in considerazione i modelli che Catullo frequenta in questo frangente della sua composizione.

I modelli che il poeta sembra avere in mente in questo punto del carme, in cui si forma il passaggio alla similitudine, sono greci. Ora, in tutti i generi della poesia greca, a partire da Omero ed Esiodo, è abituale la collocazione in clausola di voci di *αἶδω* / *ἀείδω*, «la nozione generale della voce atteggiata in modi musicali» (Pagliaro)⁷⁵. E' frequente anche lo sviluppo intorno a questo nucleo di giochi etimologici, paretimologici e paronomastici (con *αἰδός*, *αἰδή*, *αἰδής*, *αἰδῶς*, *αἰδῶ*, *αἰδῶς*, *αἰδέω* etc.)⁷⁶, tra i quali non è raro anche quello con *ἀηδών*: in questo caso particolare è posta in risalto la produttività fonosimbolica dei termini coinvolti, che con le assonanze e le variazioni ravvicinate del vocalismo possono suggerire la melodia dell'usignolo; e tanto più a un orecchio romano, sempre sensibile alla *suauitas* delle combinazioni vocaliche greche.

L'amore tutto lirico di Alceo per Saffo così è espresso da Ermesianatte nella *Leonzio* (7,49 Powell): *ὁ αἰδὸς ἀηδόνος ἠράσαθ'...*⁷⁷.

Importante è però anche l'allusione etimologica-eziologica che questi nessi con *ἀηδών* sviluppano: quando Euripide o Teocrito ci dicono che *ἀηδών* è, fra gli uccelli, *αἰδοτάτη*, essi affacciano l'idea di una derivazione della parola per dire 'usignolo' da quelle per dire 'cantare' e 'cantore'⁷⁸; ma anche l'inverso è possibile. In ogni caso la compresenza ravvicinata di questi termini – che sia o no coinvolto l'usignolo – attirano attenzione sull'attività del poeta, e ciò spiega la frequenza di questi raggruppamenti che non può non sollecitare l'interesse dell'imitatore dotto. Catullo è – naturalmente – questo tipo di imitatore.

⁷⁴ Su questo importante punto, cfr. per es. Svennung 1945, 20-21. Il miglior esempio macroscopico è dato dalla struttura *embrassée* del c. 68: Bardon 1970, 39 e 1979, 36-38; Courtney 1985, 92-99; Citroni 1995, 91. Un epicedio - carme nel carme - si trova al centro del c. 65, e così di 68a e 68b: Dettmer 1997, 130 (ma l'ossessione dello schema concentrico compromette alla fine l'attendibilità delle analisi). Due casi più circoscritti, molto ben discussi: c. 101, Bellandi 2003, 70; c. 52, Traina 1989b, 83-89.

⁷⁵ Citato da Grandolini 1996, 31. Per la posizione forte nel verso, Mc Lennan 1977, 25-26; Hardie 2000, 163-64.

⁷⁶; Laspia 1996, 29-30; Hardie 2000, 166-68.

⁷⁷ Monella 2005, 229-36, sulle sempre più sofisticate assimilazioni della voce del poeta a quella dell'usignolo nello sviluppo della poesia greca.

⁷⁸ Cfr. *infra*, 132; Rank 1951, 35; Hardie 2000, 166; Wray 2001, 198. Vd. anche Barchiesi 1992, 242; Rosati 1996, 214-215.

Ancora un'osservazione preliminare è necessaria prima di ritornare all'esame diretto del testo. Il latino non ha a disposizione una parola adatta – per dignità, struttura prosodica, meliosità – a nominare poeticamente l'usignolo⁷⁹. Deve quindi ricorrere ad antonomasie, a perifrasi o a imprestiti dal greco (come *aedon* o *philomela*). In ogni caso il virtuosismo dotto che nel greco pone in relazione etimologica la parola per dire 'usignolo' e quelle per dire 'cantare, canto, cantore', in vista anche degli effetti mimetico-musicali sopra considerati, in latino deve spostarsi su un altro asse. Per trasferire sulla pagina latina la complessità degli effetti che il gruppo ἀηδών – ἀείδειν / ἀοιδός etc. è in grado di realizzare, il poeta dotto deve cioè lavorare separatamente sull'eziologia e sulla melodia, per poi ricomporre in unità efficace – cioè motivata nella struttura semantica e stilistica del suo carme – le due distinte soluzioni.

Così la relazione etimologica-base tra soggetto e verbo (ἀηδών – ἀείδειν) graverà piuttosto su verbo (*cano* e derivati o corradicali) e oggetto (*carmen*, *cantus* etc.)⁸⁰; di qui si formeranno, per geminazione e variazione, i gruppi paronomastici, mentre la melodia imitativa del canto dovrà essere 'aggiunta' dall'esterno. Trovare una buona concinnità tra i significanti – gruppo di *cano* e fattori melodici della dizione, imitativi del canto –, sarà poi un passo utile verso quella sintesi più complessa che raccoglie in un unico valore efficacia semantica ed efficacia ritmico-melodica. Di questa difficile sintesi, come vedremo tra poco, il carme 65 dà un'ottima dimostrazione.

Torniamo ora alla questione testuale. L'argomento stilistico che i sostenitori di *tegam* invocano contro la lezione *canam*, unitamente a quello di una non catulliana meccanicità nella scelta lessicale, è che il testo così costituito risulta ridondante intorno al motivo del canto⁸¹. A questa considerazione già si è opposto il confronto con Ou. *epist.* 15,154-55, un'imitazione certa di Catull. 65,13, che reca la sequenza *concin... / ... cantat*⁸².

⁷⁹ Molto accurate e utili le schede di Capponi 1979, 34-36 (*aedon*), 314-19 (*luscinia / lusciniola*), 409-411 (*philomela*).

⁸⁰ Alcuni gruppi notevoli sono riportati e discussi da Newman 1990, 422-34.

⁸¹ Serie a tre, nella poesia latina, si registrano, ma non di frequente: cfr. per es. Lucr. V 1380-81 *carmina cantu / concelebrare*; Ps. Verg. *Lydia* 109-10 *carmina... / cantat... cantabat*; Sen. *Herc.O.* 128-30 *carmina... / cantu... canet*. Gruppi binari sono invece comuni. In alcuni casi si tratta di testi che hanno un rapporto stretto con Catull. 65: Verg. *georg.* IV 510-15 intreccia l'idea del canto (*carmen*, vv. 510 e 514) al suono del lamento (*querere, questus*), legando i termini tematici con suoni intermedi: *mulcentem... carmine quercus / qualis... queritur... quos ... / ... / ramoque... carmen / ... questibus...*; la frequenza delle liquide //, poi, apporta fluidità, sempre in connessione con la sonorità della *querela*: l'impulso è dato da *flesse* (v. 509), il segno sonoro è poi esteso soprattutto da *mulcentem... / populea... philomela... / ... / implumis... at illa / flet... miserabile (carmen) / loca (questibus)... implet*. Altre imitazioni notevoli, in contesti di programma, sono Ou. *epist.* 15,154-55 (*concin... / ... cantat*: vd. anche *infra*, n. 6; e 140; *am.* III 9,22-24 (*carmine... / ... / concinuisse...*): in questo carme in morte di Tibullo, l'eco interna all'esametro (v. 23 *et Linon in siluis idem pater «aelinon!» altis*), che sembra evocare il *refrain* dell'epicedio, è combinata con il predicato fonosimbolico *concinuisse*: cfr. *infra*, 138ss. Più a distanza va segnalato anche *trist.* V 12,35 *carmina... qualia...*

⁸² Cfr. anche *supra*, n. prec. e *infra*, 138ss.

Vediamo ora il testo di Catullo sullo sfondo di una tradizione poetica a lui precedente, non dimenticando quanto prima si è detto sulla convenienza di un termine di valore programmatico in questo passaggio ‘fondante’.

Carmina... canam... concinit... è una figura etimologica a tre termini, inserita in un sistema compositivo ‘concatenato’⁸³: 1. [*numquam*] / *tua* / *numquam* / *te*; 2. *amabilior* (vv. 9-10) / [*at*] *semper* / *amabo* / *semper*; iii. *carmina... canam* (vv. 11-12) / *qualia* / *concinit* / *Daulias* (vv. 13-14). C’è intreccio all’interno di ogni gruppo; e i gruppi sono legati tra loro: *numquam* (1) è opposto a *semper* (2); *semper amabo* (2) è ripreso e variato da *semper... canam*: quest’ultima serie è progressiva, perché *semper amabo* (a contatto) è esteso da *semper... canam* (agli estremi del verso), a sua volta ingrandito da *qualia* [*carmina*] *concinit...* (due versi). Si allarga lo spazio occupato dalle parole mentre sempre più si specifica il loro significato.

La ricorrente presenza di figure etimologiche, in particolare in relazione al tema del canto; lo sviluppo di un tema attraverso il ritmo ‘concatenato’, che muove il pensiero per mezzo di lievi oscillazioni tra parole simili; la presentazione mimetica del ragionamento sulla poesia: sono notoriamente aspetti caratteristici del linguaggio bucolico. Su una base bucolica poggiano i temi e lo stile di due epicedi tardoellenistici, rispettivamente in onore di Adone e di Bione, certamente noti a Catullo⁸⁴. La tecnica della *concatenatio* è praticata con abilità soprattutto nell’*Epitaphium Adonis* e il poeta se ne serve con particolare impegno nella rappresentazione – in *oratio recta* – del lamento di Afrodite (anche qui, come in Catullo, un carne nel carne). J.D. Reed considera questo stilema come strumento primario della «expository structure» del poemetto⁸⁵. Esso elabora una maniera già presente nella poesia di Mosco, operando soprattutto nel senso di una integrazione del modulo ritmico nell’insieme drammatico del testo⁸⁶: rispetto al modello il ritmo è il medesimo ma il passaggio

⁸³ In retorica la catena è data dal tipo regolare *Africano* (1) *uirtutem industria*, (2) *uirtus gloriam*, (3) *gloria aemulos comparauit* (*epist.* IV 25,34), che prende il nome di *gradatio* e prevede quindi un tipo di progressione. Il segmento centrale (*uirtus gloriam*) media il passaggio tra gli estremi così come accade in Catullo con il gruppo di *semper*. Sulla *concatenatio* in Catullo è ora disponibile Claes 2001 (27ss. sulle microstrutture: catene tematiche e lessicali), che però non dà un contributo significativo all’analisi dei versi qui in esame.

⁸⁴ Manakidou 1997, 30ss.; Reed 1996, 3-14. Sicura la ripresa di *Epitaphium Adonis* 54 in Catull. 3,13-14 (con R.Hunter, «MD» XXXII [1994], 165-68) e di *Epitaphium Bionis* 100-104 in Catull. 5,4-6.

⁸⁵ Reed 1997, 52: «Nell’*Adone* possiamo vedere [questo uso]... nel lamento di Afrodite (specialmente ai vv. 42-53): ogni espressione del suo dolore e del suo folle desiderio passa in un’altra, mentre la dea anela ad una formulazione finale; e ciò solo per muovere verso una serie ulteriore. Una tecnica notevole: le variazioni ricercate evolvono senza consentire alla poesia di stagnare, e lo slancio dell’espressione non tradisce mai il pensiero del personaggio».

⁸⁶ Mosch. 1,18-19 τόξον ἔχει μάλα βαιόν, ὑπὲρ τόξω δὲ βέλεμνον/τυτθόν μὲν τὸ βέλεμνον, ἐς αἰθέρα δ’ ἄχρι φορεῖται, è per Reed 1998, 52-53, modello di *Epitaph. Ad.* 45-46 ἔγρεο τυτθόν, Ἄδωνι, τὸ δ’αὖ πύματόν με φίλασον/ τοσσοῦτόν με φίλασον ὅσον ζῶνι τὸ φίλαμα.

di Bione «goes somewhere». Bione dunque – almeno entro certi limiti – drammatizza la maniera di Mosco, facendo del procedimento di concatenazione verbale una specie di volano della psicologia. Ma il movimento dell'emozione e del pensiero, nel lamento di Afrodite, è effetto della costruzione verbale almeno tanto quanto ne è la causa. Anche se, come dice Reed, il ritmo retorico di Bione «goes somewhere», il discorso resta molto stilizzato. La trasformazione operata da Catullo su questa base tecnica consiste nell'estrarre dalle progressioni retoriche del tipo bucolico, fondate su ripetizione, associazione-antitesi e variazione, uno strumento sensibile della resa psicologica, in particolare dei gradi ravvicinati di un processo che porta da disperazione a positiva reazione (*numquam... / semper...*).

Catullo comprende benissimo che la concatenazione è bensì uno strumento dinamico del discorso, ma anche analitico. Esso si presta a rappresentare un processo interiore unitario, con un inizio, un centro e una fine, nel senso che intende Reed, ma può farlo 'per fotogrammi'; può cioè articolare i passaggi senza disperdere la tensione, perché lo spazio dello sviluppo resta concentrato: e questo è ciò che intende Catullo. Avanzando a piccoli passi e senza sviluppo dialettico si realizza così una profonda peripezia. L'emozione dà rilievo a parole 'orfiche'⁸⁷ che generano un ritmo di pensiero oppositivo-associativo, cioè non discorsivo, antiperiodico: rispetto al proposito compositivo iniziale – «come se Catullo gettasse sul tumulto dell'anima la meditata architettura di un ragionamento» – accade, per reazione, l'opposto⁸⁸.

Dal plesso '[*numquam*]... *numquam... uita amabilior*' si sviluppa per antitesi e associazione insieme '*semper amabo, semper...*'; da '*semper amabo*', per variazione epesegetica '*semper... carmina... canam*'; e da '*semper... carmina... canam*', ancora per associazione, e con il particolare effetto esplicativo – amplificante portato dalla comparazione, '*qualia [carmina]... concinit / Daulias...*'. Nell'ambito di un'unica frase (vv. 9-14), si passa dunque con naturalezza, per piccole transizioni, da una certa direzione mentale e di discorso ad una di segno opposto: da negazione ad affermazione, da disperazione a professione di volontà. Il punto critico di questa evoluzione si colloca alla metà del v. 11, là dove lo sfogo ha saturato in senso negativo le prospettive future ([*numquam*]... *numquam... te, uita... amabilior, aspiciam posthac*): eppure nel momento in cui questa desolante certezza si impone alla mente, chi resta è invaso dal calore del sentimento, che è calore di vita. Proprio mentre affiorano nella sua voce i toni più angosciati (v. 11), Catullo dà al dolore il nome di amore (*uita frater amabilior*): ecco allora che l'irriflesso senso di sé di questa forza, ora nominata *amor* – non più *cura* o *dolor* – e vissuta come 'trasporto', si esprime affermativamente (*semper amabo*); realizza perfino una sensibile consolazione. La disposizione positiva così guadagnata dalla voce poetica re-insedia nel lamento il ruolo della coscienza, cosicché nella frase estensiva,

⁸⁷ Cfr. *supra*, 121.

⁸⁸ La citazione è tratta da Traina 1986, 106-107, che la applica all'ampio periodo iniziale del c. 76.

comandata dalla ripetizione di *semper*, la promessa ancora generica del v. 11 (*semper amabo*), è tradotta in promessa di una azione concreta e particolare (v. 12 *semper maesta tua carmina morte canam*): una promessa che richiama, pur in modo obliquo, elementi del contesto presente, la stesura della lettera (vv. 1-4); e ciò subito prima che la cornice epistolare effettivamente riaffiori alla realtà del discorso (vv. 15ss.), con il ‘ritorno’ del periodo (v. 1 *Etsi...* v. 15 *tamen...*).

Ora non va dimenticato che la topica dell’epicedio prevedeva l’illustrazione del θρῆνος con esempi di animali. Catullo dunque procede a piccoli passi associativi verso questo incontro con il *simile*, che egli intende come conclusivo rispetto allo sviluppo della parentesi. È dunque a partire dall’*illustrans* (vv. 13-14 *qualia... concinit... Daulias...*) che conviene pensare la formazione dell’*illustrandum*. Attraverso il ritmo concatenato, per ridotte escursioni del pensiero e del linguaggio, bisognava arrivare all’immagine dell’usignolo che canta. Lo studio che Catullo ha condotto sull’epitafio in onore di Adone è consistito soprattutto – mi sembra – nel trasformare il ritmo retorico della concatenazione, in un ritmo interno, in un convincente ritmo di pensiero: insomma in una esecuzione convincente dello stile ‘naturalistico’ dell’epicedio, lo stile ἀνετός.

Anche questi due vincoli così costitutivi della composizione – il ritmo della *gradatio* e la necessità topica dell’immagine del canto –, dimostra, mi pare, che *canam* non è affatto una scelta banale in senso stilistico e povera di ruolo.

Il secondo dei due epicedi ellenistici sopra menzionati, l’*Epitaphium Bionis*, è dedicato a un poeta, e pone quindi in primo piano il tema del canto. Da qui traggio i seguenti passi, l’ultimo dei quali mi è già capitato di citare:

a. vv. 9-12 (prima strofe dopo l’introduzione):

Ἄδονες αἰ πυκινοῖσιν ὀδυρόμεναι ποτὶ φύλλοις
νάμασι τοῖς Σικελοῖς ἀγγείλατε τᾶς Ἀρεθοίσας
ὅττι Βίων τέθνακεν ὁ βουκόλος, ὅττι σὺν αὐτῷ
καὶ τὸ μέλος τέθνακε καὶ ὤλετο Δωρὶς αἰοῖδά.

Il compianto del poeta si inizia dunque nel segno dell’usignolo, una presenza poi destinata a ricomparire (vv. 38, 46-49). La voce lamentosa dell’usignolo è per sua natura disposta a recare il luttuoso annuncio. E’ possibile pensare a una sequenza imitativa di questo tipo:

[ἀηδῶν καλὸν αἰείδησι...]
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινοῖσιν
(*Od.* XIX 519-20)
Ἄδονες αἰ πυκινοῖσιν ὀδυρόμεναι ποτὶ φύλλοις
(*Epitaph. Bion.* 9)
qualia [Daulias] sub densis ramorum concinit umbris
(*Catull.* 65,13)

Non colpiscono tanto le somiglianze di contenuto, che nel testo ellenistico e in quello catulliano potrebbero ormai riproporre un immaginario convenzionale⁸⁹, quanto l'uso iconico della *Sperrung*, la quale incornicia il predicato (καθεζομένη, ὀδυρόμεναι, *concinet*) tra il nome (δενδρέων ἐν πετάλοισι) o l'aggettivo (πυκινῶσιν, *densis*), posti *ante caesuram*, e l'aggettivo (πυκινῶσιν) o il nome (ποτὶ φύλλοις, [*sub*] *umbris*) in clausola: in tutti e tre i casi, dunque, il verbo indica il suono prodotto da un agente invisibile – l'usignolo 'circondato' dal denso fogliame – cosicché la costruzione a cornice 'imita' il significato inteso⁹⁰.

A differenza di quanto accade nel testo ellenistico, il verso di Omero e quello di Catullo fanno parte di una similitudine; il poeta romano sembra tuttavia fondere suggerimenti che vengono da entrambi i modelli, ovvero guarda a Omero attraverso il filtro del suo lettore ellenistico, e infine trattiene e valorizza, dell'uno e dell'altro *exemplar*, ciò che è conveniente al senso del suo carme.

Nel seguito della stanza la notizia della morte di Bione è presentata attraverso la terna verbale τέθνακε / τέθνακε / ὤλετο, che allinea i tre soggetti ὁ βουκόλος, τὸ μέλος, Δωρὶς ἀοιδά: il medesimo annuncio, con la cadenza iterativa tipica del lamento, in realtà sfaccetta il proprio contenuto in tre informazioni leggermente diverse, l'una implicata nell'altra. Teniamo per ora a mente che ternaria è anche la serie catulliana *carmina / canam / concinit*.

b. vv. 14-16 (seconda strofe):

Στρυμόνιοι μύρεσθε παρ' ὕδασι κίλινα κύκνοι,
καὶ γοεροῖς στομάτεσσι μελισσοῦτε πένθιμον ὠιδάν,
† οἶαν ἰμετέροισ ποτὶ χεῖλεσι γῆρυς ἀείδεν.†

Variazione: dagli usignoli ad un'altra specie di uccelli canori e queruli, i cigni; e dall'annuncio al suo effetto.

Somiglianze di dettaglio vanno riscontrate nei vv. 12-14 del testo di Catullo: *semper maesta tua carmina morte canam / qualia... concinit... / Daulias... fata gemens Ityli*. Se la prima e l'ultima parola del v. 16 dell'epitafio sono οἶαν e una voce del verbo ἀείδω, come pare a quasi tutti gli editori⁹¹, allora ci sono affinità visibili nelle comparazioni presentate

⁸⁹ Mastronarde 1994, ad v. 1514.

⁹⁰ Particolarmente notevole è poi questo effetto nel testo dell'epicedio greco, che in 126 versi presenta tre soli casi di *Sperrung* (vv. 4, 9, 42). Da Omero dipende certamente anche Phanocl. 1,3 Powell [Ὀρφεύς] πολλάκι δὲ σκιεροῖσιν ἐν ἄλσεσιν ἕζετ' ἀείδων, che però non sembra interferire con la serie di nostro interesse. Cfr. anche *supra*, n. 55. Nota generale sull'usignolo di Mumprecht 1964, ad v. 9, abbastanza utile, specie per i riferimenti all'epigramma.

⁹¹ Cfr. Mumprecht 1964, ad vv. 14 e 16 (con le giuste critiche di Barigazzi 1967a, 290-91; cfr. anche Id. 1967b, 363-65); Manakidou 1997, 36, n. 36.

dai due passi; i termini e il tipo del confronto sono invece del tutto diversi⁹². Il *primum comparationis* in Catullo 65 è costruito con unità grammaticali parallele a quello del testo greco; in entrambi i testi le parole sono raggruppate in modo artistico; *maesta... carmina... canam* è molto vicino a μελίσδετε πένθιμον ὠιδάν; volizione (*canam*) corrisponde a volizione (μελίσδετε). Il *secundum comparationis* ha *qualia* + *concino* rispetto a οἶαν [?] + ἀείδω [?]. Il *tertium comparationis* è dato in entrambi i casi dall'umanizzazione del verso dell'uccello, con *carmina.../qualia* e ὠιδάν / οἶαν [?] rispettivamente punto di convergenza fra i verbi sinonimi *canam* / *concinit* e μελίσδετε / ἀείδεν [?]. E se l'assonanza a contatto ὠιδάν / οἶαν [?] rappresentasse il testo greco genuino, nell'assonanza verticale *qualia... / Daulias...* si potrebbe leggere un'interessante variazione stilistica da parte di Catullo.

Il punto più importante: lungo la comparazione una terna di parole è riferita al canto sia in Catullo che nell'epitafio: *carmina / canam / concinit* e rispettivamente μελίσδετε / ὠιδαν / ἀείδεν [?]; la figura etimologica lega *carmina / canam / concinit* in Catullo, ὠιδάν e ἀείδεν [?] nel testo greco; μελίσδω è variazione di ἀείδω, ma anche *concino* lo è di *cano*, in una lingua più avara di termini per indicare il canto e le sue varietà. *Cano* occupa la clausola del v. 13 in Catullo, ὠιδάν e ἀείδεν [?] rispettivamente le clausole dei vv. 15 e 16 nel testo dell'epitafio.

vv. 20-22 (terza strofe):

Κεῖνος ὁ ταῖς ἀγέλαισιν ἐράσμιος οὐκέτι μέλπει,
οὐκέτ' ἐρημαίαισιν ὑπὸ δρυσὶν ἤμενος αἶδει,
ἀλλὰ παρὰ Πλουτῆι μέλος Ληθαίου ἀείδει.

In questi versi troviamo senz'altro il supporto più affidabile, tra i passi fin qui letti, per sostenere la lezione *canam* nel testo di Catullo. È il momento in cui si comincia a parlare di Bione:

a. v. 20 ἐράσμιος: cfr. v. 10 *amabilior* (*hapax Catullianum*)⁹³;

b. vv. 20-22 οὐκέτι... / οὐκέτ'... / ἀλλά + idea del canto perenne (v. 22 μέλος Ληθαίου ἀείδει): cfr. vv. 9-12 [*numquam*]... / *numquam*... / ... *at semper*... / *semper*... *canam*;

c. v. 21 ἐρημαίαισιν ὑπὸ δρυσὶν ἤμενος αἶδει: mentre designa il canto bucolico nella sua tipica ambientazione amena⁹⁴, il verso fa ascoltare il lamento per la perdita di questo bene, con l'insistenza della cellula fonica -αι- nel termine che suggerisce il trasfigurarsi dell'amenità in desolazione. Si noterà inoltre che il modello di questa scena tipica segnalato dai

⁹² Il poeta e l'usignolo in Catullo; due esecuzioni del lamento del cigno, a quanto pare, nel testo greco.

⁹³ Cfr. *supra*, n. 33.

⁹⁴ Mumprecht 1964, *ad* vv. 20-21.

commentatori, Theocr. 7.88-89 (τὸ ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις / ἀδὺ μελισσόμενος κατεκέκλιτο), è variato in modo da evocare l'usignolo: la clausola ἤμενος ἄιδει, memore dell'archetipo omerico [ἀηδῶν καλὸν ἀείδησι...] δεινδρέων ἐν πετάλοισι καθηζομένη, corregge l'atteggiamento caratteristicamente rilassato del pastore che canta sdraiato all'ombra dell'albero (κατακλίνω, *recubo*). Il particolare non poteva sfuggire a Catullo: attraverso il ricordo omerico il poeta Bione è obliquamente associato all'usignolo.

d. e soprattutto vv. 20-22: μέλπει / ἄιδει / μέλος... ἀείδει: serie ternaria; giochi etimologici e tendenziale *concatenatio*; sistematica collocazione in clausola dei sinonimi⁹⁵; variazione ravvicinata ἄιδει / ἀείδει (cfr. *canam / concinit*). Infine al v. 22 [μέλος] Ληθαῖον: cfr. v. 5 *Lethaeo [gurgite]*.

Dunque il pensiero si ferma per la prima volta sull'attività che qualifica Bione – la poesia – gettando un ponte tra le due epoche dell'esistenza, la vita (οὐκέτι μέλπει / ἄιδει) e la morte (ἀλλὰ μέλος Ληθαῖον ἀείδει): il tramite è la continuità del canto. Bione continua a cantare di là dal confine che separa i vivi – lasciati nella desolazione e nel lamento – dai morti, e intona un canto 'nuovo' e sempiterno, un μέλος definito da una parola nuova o che può suonare, per quanto è dotta e rara, come nuova: Ληθαῖον. In Catullo l'epiteto prezioso ricompare nel primo verso della parentesi, come segnale – si diceva – di epicedio, su quel versante dell'espressione del lutto che abbiamo definito 'commozione celebrativa'⁹⁶: ma questo è anche il primo verso della 'poesia nuova' di Catullo, la poesia che dà composta espressione a un intimo dolore e che nasce nel rispettoso e insieme tenero ricordo del fratello, *vita amabilior*, dopo che il tempo della vita è stato diviso in due epoche: quella in cui il fratello viveva e quella in cui egli vivrà nel ricordo, cosicché ogni *carmen* d'ora innanzi sarà *maestum*, a partire da quello che si sta ascoltando.

L'epicedio per Bione si apre invitando gli usignoli a spargere la notizia, dunque Bione è appena morto: *nuper Lethaeo gurgite... alluit unda pedem*. Nonostante un alto grado di codificazione tecnica disciplini il genere, la parola poetica simula l'immediatezza del dolore e quindi il canto fluisce senza riferimenti a una tradizione formale. Solo l'esempio di Bione – 'maestro' di chi ora lo compiangere, compresi gli uccelli canori – è presente come autorità letteraria nel testo, ma senza un significato normativo: il canto, che fa mostra di effondersi spontaneamente, non si specchia nella figura che pone al centro come in una poetica personale o di genere, poiché l'ammirazione della *persona loquens* va al poeta assoluto, all'erede di Orfeo e di Dafni, il cui canto rappresenta le somme virtù della poesia piuttosto che la perfezione in un genere. Dunque l'intensità del compianto dipende dal valore del poeta e del maestro perduti; ma dall'elogio del modello – in cui questo tipo di epicedio consiste – non

⁹⁵ Cfr. *supra*, 122.

⁹⁶ Cfr. *supra*, rispettivamente 115 e 113.

si deduce un ‘programma’. Credo che alla luce di questa premessa si comprenda meglio il significato particolare – al contempo esistenziale e poetologico – che Catullo assegna all’esempio dell’usignolo in chiusura del suo ‘epicedio’. Tornerò tra poco su questo punto.

Ora è tempo di concludere questo intermezzo. L’eco di *Ληθαῖον (μέλος)* in *Lethaeo (gurgite)* è l’eco di un epicedio, formale, in un altro epicedio, estemporaneo e dissimulato; in Catullo l’epiteto dotto non provoca una aderenza allusiva rispetto al passaggio dell’*Epitaphium Bionis*, ma lavora nel testo – si è detto – come marca di genere, e lo fa in modo efficace a giudicare dalle imitazioni successive⁹⁷. Lo scopo del poeta latino in questo punto è quello di creare un clima attraverso lo stile, in pochi tratti, un clima ben caratterizzato che contemperi il tono celebrativo e quello personale: anche le iterazioni ternarie che abbiamo sentito risuonare nell’epicedio greco esprimono uno stile di genere: parole significative (*carmina, canam, concinit*) insistono su cadenze di lamento. Ciò consente di mimetizzare il pensiero nel pathos; ovvero anche di esprimere un proposito artistico – un ‘programma’ – dall’interno di una crisi psicologica preservando la coerenza imitativa del discorso.

La riconoscibilità formale dell’epicedio nelle parole di Catullo – che per la prima volta omaggia in versi il fratello morto *nuper* – non è nascosta ma *esibita* dal suo discorso, che proprio da questa esibizione guadagna naturalezza, e in più direzioni: lo sfogo esprime un bisogno e la soddisfazione di questo bisogno porta – grazie all’espressione in versi dell’intimo dolore – un sollievo di tipo catartico, come quello ricercato da Stazio in *silu.* V 5,25 (*planctus in carmina uerto*) o conseguito dal Ciclope nell’*Idillio* 11 di Teocrito; d’altra parte, in questa luttuosa circostanza, l’espressione del sentimento in versi trova un’occasione nella lettera a Ortalo solo se si esprime come atto di *pietas*: la parola che ‘onora’ diviene così, a propria volta, occasione e anzi propellente per la parola che libera l’anima. Di qui la persona commemorata si concreta come ‘tu’ nella voce di chi parla. Nella teoria antica, del resto, si riteneva che l’epicedio inteso come *μυμωδία* non fosse se non la stilizzazione del lamento naturale, essendo i *θρηνηοὶ* mimetici dell’*Iliade* il primo modello per questo procedimento di stilizzazione⁹⁸.

Dunque l’adozione dell’epiteto dotto (*Lethaeo gurgite*), e la sua immediata coesistenza con il lessico dell’affettività privata (*pallidulum... pedem*), si giustificano come scelta espressiva del ‘personaggio’ in azione – e quindi come fattore di verosimiglianza psicologica – prima che come ‘scelta elegante’, come disincantata prestazione artistica da parte del poeta. Il personaggio è un poeta, ma la sua coscienza e sensibilità artistiche *nella rappresen-*

⁹⁷ Cfr. per es. i seguenti luoghi staziani: *Hunc ubi Leth<a>ei lustrantem gurgitis oras (silu. II 1,194)*; *Exultent placidi Leth<a>ea ad flumina Manes (III 3,22)*; *seu tu Leth<a>ei secreto in gramine campi (V 3,24)*; *inlustremque animam Leth<a>eis spargite sertis (V 3,285)*; notevole anche la variazione-distorsione *Ledaeo gurgite* di II 6,45.

⁹⁸ Manakidou 1997, 28-29.

tazione sono fattori psicologici, appartengono cioè innanzitutto alla dimensione del contenuto. A Catullo interessa infatti far emergere i caratteri del genere che sta praticando direttamente dal momento vissuto, come necessità della forma rispetto all'esperienza.

Ogni particolare che costituisce lo stile (del discorso rivolto al fratello!) deve allora avere una base mimetica, e cioè naturalistica: *semper amabo, semper... canam* è infatti il programma qui enunciato, l'unico 'programma' esplicito del *corpus* catulliano⁹⁹. Esso nasce, come fondazione di qualcosa di nuovo, dalla coscienza che nulla sarà più come prima ([*numquam...*] *numquam*); insomma dalla coscienza, formatasi in chi parla, di una 'metamorfosi', che unirà nei *carmina maesta* del futuro – ma inevitabilmente già del presente, visto che la *persona loquens* sta, qui ed ora, 'cantando' – la sopravvivenza di chi è amato (il fratello) alla forma di vita di chi canta (il poeta).

Ora, l'insistenza sull'idea di 'canto' – *carmina / canam / concinit* – è motivata, procedendo concentricamente, dal sostrato prevalentemente greco del motivo; dallo stile dell'epicedio; dalla particolare evidenza di questo modulo ternario nei vv. 20-22 dell'*Epitaphium Bionis*, quelli in cui si comincia a parlare della persona compianta e in cui si manifesta il contatto più notevole con il testo di Catullo: μέλος Ληθαῖον, *Lethaeo gurgite*.

Nella tradizione poetica greca i grumi corradicali e paronomastici imperniati su ἀείδειν, in genere collocato in clausola, attirano attenzione sulla voce poetica non solo insistendo sul significato delle parole coinvolte, ma anche modulando la sonorità melodiosa – e cioè mimetica – dei significanti¹⁰⁰. Ciò accade – già vi si è accennato – con efficacia suggestiva particolare quando nella compagine sonora il motivo del canto è collegato con il nome e con l'immagine dell'usignolo. All'effetto musicale si unisce allora il gioco dotto. Un caso notevole è quello dell' 'inno' all'usignolo intonato dal Coro nel primo stasimo dell'*Elena* di Euripide (vv. 1106-16):

σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δενδροκόμοις
 μουσεῖα καὶ θάκουσ ἐνί
 ζουσαν ἀναβοάσω,
 σὲ τὰν ἀοιδοτάταν
 ὄρνιθα μελωιδόν
 ἀηδόνα δακρυόεσσαν,
 ἔλθ' ὦ διὰ ξουθᾶν γενύων ἐλελιζομένα
 θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός,
 Ἑλένας μελέουσ πόνους
 τὸν Ἰλιάδων τ' αἰ-
 δούσαι δακρυόεντα πότμον
 Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις...

⁹⁹ Cfr. *supra*, 103.

¹⁰⁰ Cfr. *supra*, 122.

Così il commento di Richard Kannicht ai vv. 1109-10: «Nella predicazione della δύναμις dell'usignolo [*i.e.* τὰν... ἀηδόνα δακρυόεσσαν] la comune relazione genere-specie tra ὄριθα e ἀηδόνα... è così conformata che la descrizione portata dal concetto di genere al contempo spiega etimologicamente il nome di specie: ὄριθα μ ε λ ω ι δ ό ν... riceve attraverso ἀοιδοτάταν un accrescimento elogiativo (cfr. Teocr. 12,6-7 ἀηδῶν / συμπάντων... ἀοιδοτάτη πετεηνῶν), e ciò fa sì che la derivazione di ἀηδῶν da ἀείδω, ἀοιδός balzi agli occhi». Il 'proemio' del canto corale prepara dunque a una sequenza di θρήνοι idealmente guidati dalla voce ἐλελιζομένη dell'usignolo, e cioè «trillante», «gorgheggiante»¹⁰¹. Qui ἐλελιζομαι vale infatti εἰλίσσω: ci troviamo dunque di fronte a una variazione del senso inteso in *Od.* XIX 521 [ἀηδῶν] θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυήχεα φωνήν, un testo che si trova alle spalle del dettato euripideo, d'altra parte, anche per l'inquadramento figurativo¹⁰². Giustamente Kannicht ricorda poi come altrove, nella tragedia (*Soph. Ai.* 628-34), il riferimento all'usignolo specifichi la manifestazione del lutto, opponendo all'espressione dirompente ed elementare del γόος rituale nel κομμός «la forma musicalmente esplicitata ed elaborata in senso artistico del θρήνος commovente e bello»¹⁰³.

In altri luoghi della tragedia, e sempre in brani lirici, la mimesi della *facies* ritmico-melodica del canto dell'usignolo – la modulazione vocale così 'elaborata' che lo caratterizza appunto come lamento 'commovente e bello' – si realizza estorcendo ai suoni naturali il movente stesso di quel canto-θρήνος, il suo segreto eziologico, premetamorfico: cfr. per es. *Aesch. Ag.* 1144 Ἴτυν Ἴτυν στένουσα; *Soph. El.* 148 Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται ὄρις; e soprattutto *Eur. Phae.* 67-70 Diggle μέλπει δὲ δένδρεσι λεππ-/ὰν ἀηδῶν ἀρμονίαν / ὀρθρευομένα γόοις / Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον. L'usignolo canta con arte raffinata (μέλπει... λεππὰν... ἀρμονίαν); il suo μέλος è come un insistito lamento umano (γόοις), che suona letteralmente Ἴτυν Ἴτυν: in questo verso lamentoso si ascolta un nome che condensa, e di continuo rammenta, un tragico destino (πολύθρηνον)¹⁰⁴. Mentre la voce del coro aspira ad assimilare nel proprio tessuto verbale i suoni naturali del canto dell'usignolo, a tale canto attribuisce qualità della composizione e della tradizione della poesia, e ciò con designazioni tecniche particolarmente sofisticate¹⁰⁵.

Il virtuosismo dotto si accentua quando il paradosso di una perfezione artistica del canto naturale – o di una fondazione naturale della perfezione artistica – è arricchito da un altro valore tecnico, quello della narrazione concentrata, di tipo lirico ed evocativo, che sviluppa

¹⁰¹ Kannicht 1969, 282; cfr. anche Palumbo Stracca 2005.

¹⁰² Cfr. *supra*, 127.

¹⁰³ Kannicht 1969, *ad v.* 1111.

¹⁰⁴ Monella 2005, 58, cita diversi casi poetici in cui il nome Itys è trattato come onomatopea del verso dell'usignolo, tra cui anche uno latino, *Ps. Verg. Culex* 251-52 *puellas, quorum uox Ityn edit Ityn*.

¹⁰⁵ Diggle 1970, *ad vv.* 67-70; Collard-Cropp-Lee 1995, *ad* 67.

l'intero nominando l'essenziale: l'effetto dipende dalle qualità del lettore *συνετός*, il lettore di talento, acuto e colto insieme¹⁰⁶.

Il suono *itynityn*, intonato come lamento e modulato indefinitamente, è – per chi abbia dottrina naturalistica, mitologica e sia buon ascoltatore – una molecola narrativa in cui si concentra tutta una storia, una storia metamorfica che vale come esempio assoluto per chi soffre e per chi canta.

Detto questo, però, ci accorgiamo subito che proprio nella tragedia il tema dell'usignolo incontra limiti strutturali rispetto all'attuazione del suo potenziale poetico. È intuitivo che solo la parte premetamorfica della storia dell'usignolo può costituirsi sulla scena come azione tragica¹⁰⁷. D'altra parte è vero che, in tragedie di tema diverso, l'usignolo è un buon esempio per il personaggio che soffre, mentre rispetto al personaggio che canta è un esempio che – con la sua ricchezza di significati 'tecnici' – eccede le necessità del momento drammatico oppure, come quando è invocato da chi 'commenta' il dolore, resta staccato dalla struttura dell'azione e ne risalta il suo carattere di ornamento. Viceversa l'usignolo è senz'altro insufficiente, nella tragedia, come immagine del poeta, ovvero come immagine di una poetica di genere.

Dunque perché il tema dell'usignolo sia pienamente produttivo in una forma poetica è necessario quanto segue: (a) chi soffre e chi canta deve essere un 'io'; (b) l'usignolo deve rappresentare un esempio assoluto per l' 'io' che soffre ma anche per l' 'io' che canta, senza residui e senza difetti; (c) perché si verifichi questa pienezza l' 'io' che canta deve anche soffrire come l'usignolo, ovvero l' 'io' che canta e l' 'io' che soffre devono coincidere.

Essi coincidono nell'elegia romana, in cui un poeta dotto, che aspira alla perfezione tecnica nel suo genere, 'inscena' se stesso come personaggio sofferente, ponendo queste due vocazioni assolute come un nesso inestricabile di sentimento ed espressione.

L'usignolo, dunque, nell'elegia – e in particolare nell'elegia romana 'soggettiva', di ispirazione callimachea – non è un esempio, un ornamento tratto da un repertorio esterno, ma un *simbolo*, poiché nel rispecchiare la struttura della voce poetica esso esaurisce, senza residui, la struttura del genere: il poeta elegiaco e l'usignolo sono l'uno la figura dell'altro. Un sim-

¹⁰⁶ In senso tecnico sociologico, *συνετός* è termine pindarico (spec. *Ol.* 2,85, *Pyth.* 5,107), affine nel significato specialistico a *σοφός*: rappresenta il pubblico degli intenditori, capaci di apprezzare in un racconto il valore della brevità come selezione accorta: cfr. *Pyth.* 9,76-79, con le note di Gentili-Angeli Bernardini-Cingano-Giannini 1998², 607-609. Il principio – come è noto – è un fondamento della dottrina poetica callimachea, e come tale deve essersi affermata presso i neoteri.

¹⁰⁷ Sul mito di Procne nel *Tereo* di Sofocle, efficace Monella 2005, 79-125, con ricca e aggiornata bibliografia. Una esposizione agile e accuratissima del trattamento letterario del mito nelle sue varianti maggiori si trova nelle note di Galasso in Paduano-Perutelli-Galasso 2000, 1046-51+1051-70 (commento a *Ou. met.* 424-674); molto utile anche Tarrant 1976, *ad Sen. Ag.* 670-77.

bolo, nella poesia, è infatti un'organismo autonomo e dinamico, che può chiudere il senso di ciò che è simboleggiato in una resa quintessenziale. E proprio come simbolo della voce elegiaca, il canto dell'usignolo – il suo ἐλελίζεσθαι¹⁰⁸ – è particolarmente adatto a fondere in uno il 'programma' e la 'mimesi', a fissare l'idea poetica direttamente attraverso la sua perfetta esecuzione.

Manca però un dato importante. La mimesi greca del canto dell'usignolo, per quanto possiamo constatare, è stata sviluppata soprattutto dalla lirica tragica, che ha messo in luce tutti i valori tecnici del tema, spesso collegandoli fra loro, ma non assimilandoli – come si è visto – agli strumenti formali del genere. Come Catullo comprende forse per primo, la struttura metrica dell'elegia può essere direttamente mimetica del canto dell'usignolo, se l'*ordo verborum* sfrutta le misure del ritmo per sviluppare echi interni, ovvero, per modulare suoni scelti come basi di una musica verbale imitativa o evocativa. Tutta la costruzione metrica del carme 65, governata dal principio organizzativo della *Sperrung* aggettivo-sostantivo, come è stato ben messo in luce da John Van Sickle¹⁰⁹, culmina nel distico dedicato all'usignolo, la cui fattura porta al rendimento perfetto il sistema compositivo e, insieme con esso, il tema dell'usignolo come tema elegiaco.

È ora il momento di esaminare più da vicino i vv. 13-14 del carme catulliano. Ma prima di concludere questo paragrafo sarà utile riepilogare schematicamente l'ultima parte del ragionamento.

Dunque questa è la 'poetica' dell'usignolo: tema tragico; tecnica callimachea; idee, forma e tono elegiaci. Ed ecco i principali aspetti elegiaci – nel senso culturale romano – di questa 'poetica':

- il canto tra le fronde – e cioè appartato, non in vista, non 'pubblico'; espressivo e non comunicativo;
- il canto che si dà come voce personale, l'esistenza tutta che si dà come nesso di sentimento e canto;
- il dolore come sentimento assoluto; la vitalità del dolore che si risolve in espressione e si proietta artisticamente come variazione inesauribile della forma, come virtuosismo tecnico; l'espressione del sentimento – il θρήνος, la *querimonia* – come unilaterale attività conseguente alla metamorfosi;
- e poi: il canto come «θρήνος commovente e bello», ovvero il lamento stilizzato e modulato che esprime la conversione del pathos in ethos.

E ancora, tre dati 'tecnici' più definiti:

- la ripetizione e la variazione della cellula trenetica (*itynityn*) insieme esprimono e controllano, nel canto dell'usignolo, l'effusione del sentimento: il loro corrispettivo elegiaco è

¹⁰⁸ Cfr. *supra*, 132.

¹⁰⁹ Cfr. *supra*, n. 3.

l'armonica mollezza – la nota di ‘abbandono’ – del pentametro (τὸν ἠδὺν... / ἦχον καὶ μαλακοῦ πνεῦμα τὸ πενταμέτρου)¹¹⁰, il quale realizza però il suo ethos querulo appunto quando ‘echeggia’; e cioè – tipicamente – quando è composto con il dispositivo della *Sperrung* nella sua forma più armonica, quella della rima interna;

- la concentrazione evocativa (*itynityn* = *Ityn Ityn*): il suo correlativo tecnico, nell'elegia, è il racconto per κεφάλαια, di origine lirica e conforme all'estetica callimachea. Quando l'usignolo canta, il nome (infinitamente ripetuto) e l'intonazione (sempre variata) sono inscindibili: nella storia (concentrata nel nome *Itys*) è incorporato il ‘commento’ personale (il tono con le sue modulazioni). All'unità semantico-espressiva del canto dell'usignolo corrisponde la misura strutturale elegiaca, la ministrofe che pone il tema con il primo elemento (l'esametro) e lo ‘commenta’ melodicamente – ossia lo accorda ai toni del sentimento – nel secondo (il pentametro).

- Ma solo l'ascoltatore dotto ‘trova’, annidato nel suono, un racconto; solo la dottrina sa apprezzare, nel canto dell'usignolo, la fusione in unità del valore narrativo (l'accorta selezione) e del valore musicale (la sensibile composizione).

IV. Illustrazione senza immagine: vv. 13-14

[... at certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte canam,]
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias absumpti fata gemens Ityli.

Nella similitudine dei vv. 13-14 Catullo sembra elaborare direttamente il suo modello primario, la similitudine di *Od. XIX* 518-23, avvalendosi di pochi suggerimenti accessori, che alcuni individuano in uno spunto tragico¹¹¹, altri nell'autorità di Callimaco¹¹², noi – come si è visto – nel riferimento alla tradizione dell'epicedio¹¹³. C'è naturalmente anche la seria possibilità di una concorrenza di contributi, alcuni anche incogniti. Ciò non toglie che

¹¹⁰ Cfr. *supra*, 109.

¹¹¹ Svennung 1945, 68, pensa specialmente a *Soph. El.* 103-109. Monella 2005, 222-36, esamina molto accuratamente l'evolvere del tema dell'usignolo da Omero attraverso tutta la tradizione tragica greca fino all'età ellenistica, quando esso si stilizza in topos e assume anche un saldo significato meta-letterario: a partire di qui, con il c. 65 di Catullo, si svilupperà l'elaborazione latina, attenta a «schivare attraverso una tecnica allusiva e ‘dotta’ il rischio di ripetere il già scritto» (236).

¹¹² Pinotti 2002, 46-47; Call. *Lau. Pall.* 93-95 (è l'unico inno in distici). Pensano all'*ep.* 2 Pfeiffer, invece, Barchiesi 1992, 242; Rosati 1996, 214-15; Wray 2001, 197-99; cfr. anche Monella 2005, 235, n. 41.

¹¹³ Cfr. *supra*, 128s.

il dialogo con il testo odissiacco, nei versi di Catullo, sia riconoscibilissimo e senz'altro ben motivato. Vediamo le cose più da presso.

Nel testo dell'*Odissea*, Penelope confessa all'ospite le proprie pene (v. 512 πένθος ἀμέτρητον): quelle diurne sono indefesse (v. 513 ἡματα... τέρπομ' ὄδυρομένη γόωσα); ma anche la notte ella soffre, sola fra tutti, vegliando nel talamo: πυκινὰ δε μοι ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ / ὄξειται μελεδῶναι ὄδυρομένην ἐρέθουσιν (vv. 516-17). La *compositio* è accurata¹¹⁴, ma l'espressione è insolita per il cumulo di termini che descrivono il tormento e in particolare per la ridondanza dell'immagine di densità / frequenza: πυκινὰ (μελεδῶναι)... ἀδινὸν (κῆρ). I commentatori rinviano qui ad un passo successivo, in cui l'idea compare espressa in una forma più semplice. Pregando Artemide in solitudine, Penelope afferma che il dolore è sopportabile se uno piange di giorno, πυκινῶς ἀκαχήμενος ἡτορ (XX 84), ma di notte dorme e dimentica: a lei non capita così. I due passi omerici, quello del dialogo con Odisseo e quello del monologo, risultano dunque simili sia per il ricorrere del motivo 'densità / frequenza' in senso psicologico, sia per l'associazione di esso con l'alternativa 'giorno / notte'. Ma c'è di più: come nel passo dialogico, anche in quello della preghiera Pandareo e la sua stirpe (la sola Aedon nel libro XIX; le tre figlie insieme nel XX) sono chiamati in causa come paradigma di sofferenza umana, benché le due storie siano diverse e probabilmente incompatibili l'una con l'altra¹¹⁵. I due passi sono infine collegati dal ripresentarsi dell'esperienza del sogno.

Torniamo ora alla situazione del libro XIX. Nei vv. 516-17 Penelope nomina in modo insistito ed enfatico la propria pena, senza però determinare in che cosa essa consista: il lettore si attende che il passaggio successivo attribuisca un contenuto a questa preparazione. Interviene invece la similitudine dell'usignolo che a propria volta sorprende, per almeno quattro motivi: (1) l'attacco della parte *illustrans* con ὡς orienta l'attesa di pensiero verso il suo termine correlativo, ὡς: è cioè atteso un altro *illustrandum*. L'aspettazione sviluppata dai vv. 516-17 è rilanciata e non soddisfatta dai versi della similitudine; (2) dato che il *primum comparationis*, in senso sintattico, si determinerà dopo la similitudine, anche la determinazione del *secundum comparationis* resta sospesa, cosicché la mente del lettore, sollecitata dagli accenti preliminari del discorso di Penelope, tesse spontaneamente legami propri tra la parte narrativa precedente e il testo dell'immagine: in questa tessitura mentale chi ascolta o legge è guidato, per esempio, dall'eco di πυκινὰ (μελεδῶναι)... ἀδινὸν (κῆρ) in (δεν δρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη) πυκινοῖσιν, una tipica 'corrispondenza irrazionale' – nel noto senso inteso da David West – che io credo sia qui imitativa del lavoro mentale subconscio¹¹⁶; (3) in Omero la similitudine di contenuto mitologico è piuttosto insolita; decisa-

¹¹⁴ Russo 1985, ad vv. 516-17.

¹¹⁵ Monella 2005, 17-21.

¹¹⁶ West 1990, 429-44.

mente insolito invece è il riferimento al mito in una similitudine coniata da un personaggio¹¹⁷; (4) in questo caso la selezione dei particolari nella storia richiamata può apparire come una esibizione di dottrina da parte del poeta che però insedia l'esempio nella voce spontaneamente selettiva del personaggio in azione: della storia dell'usignolo Penelope racconta solo ciò che è utile a illustrare il suo caso, e lo fa in un momento di tensione psicologica – altro fattore 'selettivo' –, quella tensione che si esprime appunto nel cumulo degli psiconimi ai vv. 516-17. Il criterio della selezione dotta operata dal poeta sul mito è dunque la mimesi psicologica del personaggio in azione come *persona loquens* che si confessa. Date queste premesse, ecco il testo completo dell'*illustrans* e l'attacco dell'*illustrandum* (vv. 518-23; vv. 524ss.):

ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κόρη, χλωρῆς ἀηδῶν,
καλὸν ἀείδησι ἕαρος νέον ἵσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινῶσιν,
ἢ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὅν ποτε χαλκῶι
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἀνακτος·

ὡς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἢ ἐ μένω παρὰ παιδί ...

Il canto, dunque, con la sua inquieta modulazione, è il *secundum comparationis*; esso trova il suo *primum* nel v. 524, dove Penelope descrive il movimento febbrile del proprio animo diviso (ὡς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα)¹¹⁸. La similitudine è dunque di quelle 'prese da lontano' (Quint. *inst.* VIII 3,74), che sollecitano nel lettore un supplemento di attenzione analitica. D'altra parte, guardando il discorso nel suo insieme, questo *secundum comparationis* del v. 521 non è se non una specie di misurazione cinetica, fisicamente – e cioè sensibilmente – realizzata nel campo magnificante del mito, una misurazione che media il determinarsi delle πυκινὰ μελεδῶναι (vv. 516-17) in ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα κτλ. (v. 524): il rapporto complementare dei predicati ἐρέθουσι (v. 517) e ὀρώρεται (v. 524) – due idee non 'illustrate' dall'immagine – suggella tale procedimento di determinazione.

Le relazioni tra discorso e immagine sopra descritte rappresentano gli accenti emotivi del pensiero di Penelope, accenti che si iscrivono nella struttura di confessione del suo racconto: la tensione tra segreto e manifesto, 'interno' ed 'esterno', che sempre impegna il suo animo e la sua condotta, si versa nelle espressioni che realizzano la difficile tessitura di *illustrandum* e *illustrans*. L'idea di 'frequenza' (febbrile, indefessa, nel profondo) pervade il suo pensiero

¹¹⁷ Rutherford 1992, *ad* vv. 518-24n.

¹¹⁸ Rutherford 1992, *ad* vv. 518-24n.

e condiziona il suo linguaggio, anche quando esso più si mostra intenzionale (l'ornamento della similitudine le serve per esibire agli occhi di Odisseo la gravità del suo tormento): i rapporti apparentemente casuali tra discorso e immagine (abbiamo visto il caso di *πυκινάί... πυκινούσι*) sono dunque la proiezione in parole di contatti subconsci, portati alla luce dallo scoprirsi del turbamento nella confessione, cioè nel discorso rivolto a chi è sentito come 'simile'.

Nel *continuum* della lettura, dunque, una disposizione di vigilanza è subito sollecitata dalle sorprese e atipicità di cui sopra si è parlato, ed è poi sostenuto dalle varie richieste di integrazione di contenuti che il testo rivolge alla cultura mitologica del suo pubblico.

La similitudine, insomma, impegna in modo insolito l'attenzione di chi ascolta o legge e occupa, con il suo volume allusivo, molto spazio mentale; più che svolgere un compito di servizio rispetto al racconto principale, essa tende a imporsi sul primo piano della ricezione. Questa relativa autonomia dell'*illustrans* dall'*illustrandum* non deriva però dal piacere epico dell'immagine elaborata e piena, ma da una ragione quasi contraria a questa. Non tanto un piacere sensoriale – ritmico e fantastico – è sollecitato dall'immagine dell'usignolo, quanto piuttosto un piacere colto e critico.

Controllo mimetico dell'erudizione; finezza psicologica; sofisticata arte della similitudine; atipicità stilistiche: ecco quattro occasioni di ordine tecnico che sollecitano l'imitazione dotta. Ma ce ne sono anche altre, ancor più palesi, che ruotano intorno al nome *ἀηδών*:

a. dopo la metamorfosi, l'individuo del mito, *Ἀηδών*, rappresenta una specie, *ἀηδών*: la sequenza del v. 518 *Πανδαρέου κόρη, χλωρῆς ἀηδών* condensa dunque la totalità della storia. Ci troviamo di fronte a una specie di sistema a scatole cinesi in cui sotto la vegetazione c'è l'usignolo che canta; 'sotto' *ἀείδειν* c'è *ἀηδών*; 'sotto' *ἀηδών* c'è la figlia di Pandareo, *Ἀηδών*; sotto il soggetto con la sua apposizione c'è l'insieme della storia metamorfica. Il fenomeno naturale pone la regola: qualcosa che si manifesta in modo incompleto (l'usignolo non si vede ma si sente) è ugualmente riconosciuto grazie a una capacità – la dottrina – di evocare nella mente ciò che manca alla percezione diretta. Il canto dell'usignolo nascosto si iscrive nel tema psicologico centrale – 'segreto–manifesto' – del discorso di Penelope. È anche un paradigma naturale di arte allusiva.

b. Rispetto al mito cui Penelope allude, il nesso *χλωρῆς ἀηδών* identifica e allo stesso tempo generalizza: in questo secondo senso l'epiteto naturalistico è essenziale. Esso porta l'unico contributo visivo all'immagine dell'usignolo insieme con quanto è detto dell'ambiente e della postura che propiziano il canto nel v. 520: *δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινούσι*. I due dati descrittivi sono particolarmente coerenti fra loro se intendiamo che l'usignolo è 'verde' in quanto 'immerso nel verde'. *Χλωρῆς* è *hapax Homericum* che dà filo da torcere già agli esegeti antichi¹¹⁹. Un imitatore dotto, in senso grammaticale e naturalisti-

¹¹⁹ Monella 2005, 47-48.

co, difficilmente sarà portato a interpretare l'epiteto in un senso diverso da quello sopra inteso¹²⁰. È possibile che in *Daulias* – secondo alcuni allusione etimologica a δαυλός, sinonimo di δρασύς¹²¹ – Catullo abbia voluto assorbire questo valore descrittivo del modello, spostandolo però su di un altro piano.

c. L'immobilità dell'usignolo nella postura (καθεζομένη) valorizza, per contrasto, la mobilità del canto, alla cui descrizione è dedicato l'intero v. 521. Questa opposizione può essere però intesa come errore artistico, poiché inibisce quella potenzialmente più efficace tra 'assenza di immagine' e 'ricchezza di suono'. Tanto più è un errore in quanto poco dopo il testo omerico tratta l'usignolo come 'presenza sonora', perseguendo questo proposito con arte mimetica raffinatissima. Ciò accade in due tempi. Dapprima, nel v. 521, c'è parechesi a contatto tra χέει e πολυηχέα (φωνήν). Ed è notevole che questo uso metaforico di χέειν sia registrato solo qui: è posta così l'idea della 'liquidità' della voce modulata nei movimenti del canto. Subito dopo, di quel canto, è definita l'intonazione: è un lamento, un lamento articolato, come di voce umana, in cui si sente il riflesso di quel duplice ὀδυρομένη che poco fa Penelope aveva riferito a se stessa (vv. 513 e 517). C'è qui, in effetti, un accorto lavoro sui suoni: la struttura fonica del disteso participio ὀλοφυρομένη, insieme melodica e 'liquida', interpreta χέει etc., ma soprattutto prepara l'effetto mimetico culminante, quello realizzato dalla studiattissima sequenza Ἰτυλον φίλον, ὄν: trisillabo, bisillabo, monosillabo; forte effetto ecolalico; cadenza ternaria di lamento; eco diffusa dal nome raro, un nome costituzionalmente dotato di sonorità melodica e liquida, in cui il predicato reggente (ὀλοφυρομένη) si completa come significato e si protende come timbro.

Ἄηδών... ἀείδειν; Ἰτυλον φίλον, ὄν: il testo omerico presenta dunque già le componenti del *mirum* poetico dell'usignolo che la tragedia spingerà un passo avanti verso l'accostamento delle voci (quella del personaggio che canta a quella dell'usignolo) e verso la mimesi evocativa (*Ityl Ityn*) e tecnicamente caratterizzata (il «θρήνος commovente e bello») del canto che non necessita più di spiegazioni e complementi narrativi.

Credo che Catullo, pur cosciente delle elaborazioni operate dalla tragedia e da altri generi sulla base omerica, lavori direttamente su questo testo-prototipo, e che lo faccia con lo spirito critico e le tecniche caratteristici del *poeta doctus* di formazione callimachea.

Il segno caratteristico dell'*imitatio Homerica* nel testo di Catullo è in effetti un particolare dotto, la conservazione del nome Ἰτυλος, in luogo di Ἰτυς, che dopo il suo occorrere nell'*Odissea* scompare o quasi dalla poesia antica¹²²: παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἰτυλον φίλον, ὄν ποτε χαλκῶι / κτείνε δι' ἀφραδίας: *absumpti fata gemens Ityli*¹²³.

¹²⁰ Monella 2005, 49, n. 65.

¹²¹ Fin da Ellis, *ad v.* 13; cfr. ora anche Claes 2001, 139.

¹²² Monella 2005, 18.

¹²³ *Absumi* - nella sua semantica oscillante fra *interfici* e *mori* - è qui allusione finemente temperata: Bellandi 2003, 79, n. 38.

Perfino gli imitatori più fedeli del testo catulliano, successivamente, decideranno di non ritenere questo idionimo caratteristico ma anche isolato nella tradizione. Così anche nel caso più importante, i vv. 153-55 dell'ovidiana (?) *Epistula Sapphus*:

sola uirum non ulta pie maestissima mater
concinet Ismarium Daulias ales *Ityn*:
ales *Ityn*, Sappho desertos cantat amores.

Il nome *Itylus* identifica la versione beotica del mito¹²⁴. Ciò comporta un contrasto con l'epiteto *Daulias* (*ales*) che evoca una variante diversa, di ambientazione focese e non più tebana¹²⁵. Ci si è chiesti su quale base erudita o secondo quale intenzione un poeta così raffinato e rigoroso come Catullo abbia lasciato coesistere nella sua similitudine due versioni incongruenti dello stesso mito, e se ne sono date spiegazioni piuttosto cervelotiche¹²⁶. Ma per Catullo il mito è già mitologia, e la mitologia è letteratura: un nome di gusto prezioso come *Daulias* può rimandare a una versione precisa del mito, ma anche figurare – agli occhi del lettore colto – come antonomasia generica (per 'Procne'): tutto dipende dagli accenti del senso nel passo in questione. Catullo inoltre era un buon lettore di Omero e in Omero stesso trovava un'incongruenza, anzi due, nella presentazione del mito. Un'incongruenza a contatto: il nome Pandareo rimanda al complesso mitico cretese, ma la scena dell'uccisione di Itilo è l'ambiente di Tebe¹²⁷; una a (breve) distanza: due versioni discordanti del mito delle Pandareidi, ma collegate nel racconto da più fili tematici¹²⁸: in questo caso la sensibilità dell'imitatore dotto poteva essere toccata dal cumulo atipico degli psiconimi presente nel primo contesto e richiamato dal secondo (cfr. *Od.* XIX 516-17 con XX 84 e Catull. 65,1). Lo stesso *auctor* Omero autorizza la licenza nell'imitazione.

Altrove però Catullo 'corregge' il suo modello. Sono interventi discreti ma molto significativi. Il poeta latino elimina dalla sua similitudine ogni lineamento visivo che riguardi l'usignolo, sanando così l'errore poetico di cui prima si parlava. In questo modo l'usigno-

¹²⁴ Monella 2005, 18.

¹²⁵ Monella 2005, 93-97, con elenco dei passi di poeti latini che adottano il prezioso epiteto (96, n. 57): è comunque impossibile ricostruire sulla base della documentazione esistente la matrice greca di questo dotto uso latino.

¹²⁶ Un esempio per tutti Wiseman 1969, 19. Diversa la posizione di Citroni 1995, 98: «la combinazione delle due versioni sarà un segno di ricercatezza erudita, non di trascuratezza». Non so se lo studioso pensi qui a un rinforzo erudito dell'effetto elegante di ποικιλία; in ogni caso 'combinazione' è ben più di 'compresenza', implicando il concorso delle parti a formare un nuovo piano di senso: mi pare che così impostato il ragionamento richieda il reperimento di una mediazione significativa tra le due versioni del mito da Catullo evocate.

¹²⁷ Monella 2005, 18.

¹²⁸ Cfr. *supra*, 136.

lo è presente nell'immagine – e quindi nel testo catulliano – come pura voce: ciò comporta, in chi compone e poi in chi ascolta, una concentrazione assoluta sul suono. Il suono diviene cioè il formante cruciale dell'*illustrans* in cui il poeta si riflette come *illustrandum*: e questo è il punto critico di tutto il carme.

Nei vv. 13-14 Catullo porta al massimo rendimento, si diceva prima, la struttura metrica dell'elegia. È un rendimento 'musicale': sulla superficie il poeta confronta la propria voce addolorata a quella dell'usignolo (*semper maesta... carmina... canam / qualia... concinit... / Daulias... gemens...*), ma in realtà vi si conforma, la imita con gli strumenti caratteristici del genere che va praticando e – in un certo senso – fondando. Sempre meglio la lezione *canam* si rivela scelta lessicale non meccanica. La corrispondenza (*carmina*) *canam* / (*qualia*) *concinit* semplifica nel pensiero – rispetto a quanto abbiamo visto nel testo omerico – le relazioni tra *illustrandum* e *illustrans*, ma porta con sé uno straordinario arricchimento del senso per mezzo dei leganti secondari che la costruzione sonora realizza. In tre movimenti: a) nel passaggio da *illustrandum* a *illustrans*; b) nel passaggio, interno all'*illustrans*, tra esametro e pentametro; c) nel collegamento del primo al secondo emistichio del pentametro.

a. Il proposito di una dedizione perenne (*semper maesta...*) è assorbito nel tono facendosi tema acustico: nel clima dell'epicedio la 'permanenza' come contenuto di pensiero diviene 'insistenza' sul piano della dizione: la serie lessicale *carmina* – *canam* – *concinit* traduce l'idea dall'*illustrandum* all'*illustrans* ma la ripetizione interessa componenti più piccole e diffuse. In particolare l'allitterazione sillabica in *carmina... canam* dà evidenza a segni ritmici (cfr. subito dopo: *concinit*) ed espressivi (il fonema /a/, cellula sonora del lamento). Questa trasposizione dell' 'idea' di tempo in presenza sensibile, anticipa il passaggio al quadro dell'usignolo, in cui una condizione eterna è resa come indefessa ripetizione di suoni.

b. *Qualia* riprende nella sintassi *carmina*, ma anche assorbe suoni del verso precedente trasformandoli in modulazione vocalica e 'liquidità', cioè in melodia¹²⁹: a questo termine Catullo assegna un ruolo importantissimo, che ribadisce con l'assonanza verticale resa da *Daulias*. Il poeta è ben consapevole del rilievo che l'assonanza assume quando è prodotta da termini che rappresentano categorie grammaticali diverse¹³⁰. *Qualia* introduce la tipica sonorità elegiaca – la sonorità della *querela* – e il prezioso epiteto *Daulias* la trasporta nel pentametro, dove essa sarà assorbita – con alcune ragionate modifiche – all'altro capo del verso, nel termine in clausola *Ityli*, ancora un idionimo dotto¹³¹. Pertanto *qualia*, che la voce del poeta fa sentire all'ingresso della similitudine, protrae il proprio effetto sonoro attraverso

¹²⁹ Cfr. supra, n. 81, in cui si vede quale sviluppo Virgilio abbia dato ai suggerimenti sonori presenti nel testo catulliano.

¹³⁰ Cfr. Fantuzzi 1985, ad v. 56.

¹³¹ Sull'ethos querulo dell'elegia e sugli esiti stilistici che ne derivano, cfr. Spoth 1992, 29-30; e soprattutto Bessone 2003, 215-25.

so tutto il distico. *Qualia* è anche l'oggetto di *concinīt*: il composto, che sul piano denotativo è forse un semplice sinonimo di *cano* motivato dalla necessità di *variatio*, sviluppa per connotazione anche l'idea di insistenza e soprattutto di rispondenza – di *concinītitas* appunto: il motivo così suggerito, quello di una melodia modulata in modo quasi ecolalico, è presentato insieme alla mente come pensiero e all'orecchio come realtà sensibile.

c. Dunque *qualia* pone una base sonora caratteristicamente elegiaca mentre *concinīt* suggerisce l'idea di una modulazione *per parechesin*. Effetti di parechesi maggiori si sviluppano, lungo il distico, nella *Sperrung* dell'esametro (*sub densis... umbris*) e del pentametro (*absumpti... Ityli*); e tra la prima parola dell'esametro (*qualia*) e la prima del pentametro (*Daulias*). Ma tutti i suggerimenti sonori convergono verso la clausola del pentametro, cioè verso l'ultima parola della similitudine, che è anche l'ultima della parentesi e della 'nuova' poesia di Catullo: il melodico-ecolalico finale *Ityli* (*concinīt / absumpti / Ityli; qualia / Daulias / Ityli*). Catullo si era accorto che la base del lirico e mimetico Ἰτυν Ἰτυν era l'omerico Ἰτυλον φίλον, ὄν, e prima di lui se n'era probabilmente reso conto Aristofane, che in un luogo degli *Uccelli* aveva contaminato i due tipi sonori: θρηνεῖς / τὸν ἐμόν, τὸν σὸν πολὺδακρυν Ἰτυν / ἐλελιζομένη, canta Urupa rivolgendosi all'usignoletta (vv. 211-13)¹³². Del testo omerico Catullo trattiene la nota melodica, ma persegue l'effetto imitativo del canto assimilando la serie vocalica al tipo lirico: da Ἰτυλον φίλον, ὄν a Ἰτυν Ἰτυν ad *absumpti... Ityli*, sfruttando la rima interna costruita con la *Sperrung* e prolungando in questa parechesi, come si è visto, il suggerimento avanzato da *concinīt*.

Ora, l'eco interna era proprio sentita come il tratto di *mollitia* caratteristico del pentametro. Catullo lo persegue qui anche nell'esametro, realizzando nel distico dedicato all'usignolo un 'sistema sonoro' che fissa la melodia vocalico-liquida e la parechesi come riferimenti aurali: note che si stabiliscono nel corso della lettura del verso 13, sulla base di un ritmo già avviato, e liberano il loro pieno effetto nel pentametro 14.

Un distico – e in particolare un pentametro – esemplare nell'elaborazione sonora, come quello dedicato a Calvo nel 'canone elegiaco' di Properzio II 34,89-90, rappresenta, credo, un caso di *aemulatio* rispetto ai versi di Catullo ora esaminati:

haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
cum caneret miserae funera Quintiliae.

Sperrung con rima interna, sia nell'esametro che nel pentametro; suggestione ritmica assegnata all'allitterazione delle velari sorde e culminante in *caneret*, che deve rappresentare il canto come ripetuto lamento; ma il suono di questo lamento è dato, e modulato, dall'idionimo *Quintiliae*, che in questo insieme svolge la medesima parte di (*qualia* +) *Ityli*: in

¹³² Palumbo Stracca 2005.

entrambi i casi il legante armonico della *Sperrung* fa echeggiare, nel nome di chi si piange, una parola di dolore (*absumpti, miserae*)¹³³; e questo piangere è in realtà un cantare (*concinat, caneret*)¹³⁴.

Resta un ultimo punto. *Daulias (ales)* è il nome che Catullo sceglie per nominare l'usignolo, l'omerico (Ἰ)ἀηδών, un nome che nel testo dell'*Odissea* compare in rapporto paronomastico-etimologico con il verbo ἀείδειν¹³⁵. È evidente che il poeta romano raccoglie la 'sfida erudita'¹³⁶ proposta dal suo originale – ma in realtà da tutto un complesso poetico greco – e traduce nella sua rifondazione in latino del genere elegiaco questo valore dotto. Non potendo porre in rapporto significativo tra loro la parola per dire 'usignolo' e quella per dire 'cantare', Catullo cerca – sulla pagina latina e nel metro elegiaco – nuove assimilazioni, e le trova dapprima lavorando separatamente sulle due unità verbali. Egli forma così la serie ternaria *carmina / canam / concinit*, di tono trenetico. Dalla tradizione sull'usignolo trae poi l'epiteto prezioso *Daulias*, che subordina nella sonorità all'intonazione elegiaca, segnata all'inizio della similitudine da *qualia*. Dalla combinazione sintattica e fonica di *carmina... canam / qualia... concinit / Daulias* si perviene poi, con la chiusura operata dalla *Sperrung*, alla concentrazione finale di base e modulazione nell'echeggiante idionimo *Ityli*, in cui confluiscono tutti i valori estetici portati dal tema dell'usignolo – sonorità, tecnica narrativa, dottrina –, ma affidati in modo inconfondibile al ritmo e al timbro della voce elegiaca.

Nella tradizione del tema dell'usignolo questa unità è nuova; e nel corso della lettura del carme si sente che essa è 'raggiunta': la costruzione stilistica di tutto il componimento evolve verso questo esito, e così pure la corrente psicologica che compie il suo ultimo movimento in uno spazio più ristretto, e cioè dalla conversione di *numquam* in *semper*, e dunque da *at* del v. 11: il pieno controllo stilistico sul discorso al fratello (cfr. *Stat. silv. V 5,25 planctus in carmina uerto*) è quasi reso possibile dall'ingresso del tema dell'usignolo nella forma elegiaca; e questo controllo, che si afferma nel segno della *concinntas*, come si è visto, esprime sul piano psicologico il ristabilirsi della coscienza, il finale soggiacere del pathos dell'epicedio all'ethos dell'elegia. Un ethos dell'anima ferita, che non rappresenta stabilità, come è noto, ma che trova sempre un bilanciamento – una specie di catarsi temporanea – nella poesia e nella sua tecnica: come accade al Ciclope di Teocrito 11, che fa a propria volta la sua esperienza di sfogo poetico e di purificazione entro il quadro incorniciato da un'epistola in versi.

¹³³ In entrambi i casi gli attributi rappresentano 'empatia' della voce elegiaca rispetto al soggetto che 'canta' il lamento. Sulla rima interna, Nicastri 1984, 56s.

¹³⁴ *Quintilia* è un nome che incorpora il lamento elegiaco: ne è ben cosciente già Catullo (96,8). Orazio, nella strofe centrale della luttuosa ode I 24, lega la sonorità di *flebilis* a quella di *Quintilius*.

¹³⁵ Cfr. *supra*, n. 78.

¹³⁶ Espressione introdotta negli studi latini da Horsfall 1991, 19,42,56.

MARCO FERNANDELLI

Dalle immagini eravamo partiti e con le immagini concludiamo. All'interno della parentesi Catullo 'perde' l'immagine del fratello e vive nella mente – grazie all'ispirazione che si genera scrivendo versi – l'attimo della separazione definitiva. A ciò reagisce nei modi dell'epicedio, 'chiamandolo' a viva voce: *frater*. Sparita l'immagine, lo spazio davanti allo sguardo resta vuoto, si converte in sentimento del tempo (*[numquam]... numquam*), che è sentimento *di sé* nel tempo: *at semper amabo, semper... canam* unifica il 'tu' e l'io', come ricordo e voce, come cose che restano, ma insostanziali: nella perdita di chi è *uita amabilior*, anche l'io non ha più immagine; ed essa è negata proprio là dove più era attesa, nell'*illustrans* della similitudine.

L'immagine elegiaca dell'io è un'immagine sonora, eco di un amore fondo, rimasto senza oggetto: voce di usignolo che canta fitto sotto l'ombra densa dei rami.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adams 1999
J.N.Adams, *Nominative Personal Pronouns and Some Patterns of Speech in Republican and Augustan Poetry*, in J.N.Adams - R.G.Mayer (curr.), *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford 1999, 97-134.
- Alfonsi 1961
L.Alfonsi, *Catullo elegiaco*, in F.Altheim - K. Von Fritz - G.Rohde (curr.), *ΑΠΑΡΧΑΙ. Untersuchungen zur Klassischen Philologie und Geschichte des Altertums. Gegenschrift für Georg Rohde*, Tübingen 1961, 9-21.
- Barchiesi 1992
A.Barchiesi, *Riflessivo e futuro. Due modi di allusione nella poesia, ellenistica e augustea*, «AevAnt» V (1992), 207-44.
- Bardon 1970
H.Bardon, *Propositions sur Catulle*, Bruxelles 1970.
- Bardon 1979
H.Bardon, *L'art de la composition chez Catulle*, New York-London 1979 (ristampa della I ediz., Paris 1943).
- Barigazzi 1967a
A.Barigazzi, recensione a Mumprecht 1964, «Maia» XIX 1967, 289-92.
- Barigazzi 1967b
A.Barigazzi, *Sull'epitafio di Bione*, «Maia» XIX 1967, 363-69.
- Bellandi 2003
F.Bellandi, *Ad Inferias. Il c. 101 di Catullo fra Meleagro e Foscolo*, «MD» LI (2003), 65-134.
- Bessone 2003
F.Bessone, *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heroides 15*, «MD» LI (2003), 209-43.
- Block 1984
E.Block, *Carmen 65 and the Arrangement of Catullus' Poetry*, «Ramus» XIII (1984), 48-59.
- Bonvicini 2000
M.Bonvicini, *Le forme del pianto. Catullo nei Tristia di Ovidio*, Bologna 2000.
- Cairns 1972
F.Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972.
- Capponi 1979
F.Capponi, *Ornithologia Latina*, Genova 1979.
- Citroni 1995
M.Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari 1995.
- Claes 2001
P.Claes, *Concatenatio Catulliana. A New Reading of the Carmina*, Amsterdam 2001.

- Clarke 2003
J. Clarke, *Imagery of Colour and Shining in Catullus, Propertius, and Horace*, New York etc. 1996.
- Clausen 1976
W. Clausen, *Catulli Veronensis Liber*, «CP» LXXI (1976), 37-43.
- Collard-Cropp-Lee 1995
C. Collard - M.J. Cropp - K.H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Warminster 1995.
- Conte 2002
G.B. Conte, *Aristeo, Orfeo e le Georgiche: una seconda volta*, in Id., *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2002, 65-89.
- Courtney 1985
E. Courtney, *Three Poems of Catullus*, «BICS» XXXII (1985), 85-100.
- Della Corte 1982
F. Della Corte, *Catullo. Poesie*, Milano 1982.
- Dettmer 1997
H. Dettmer, *Love by the Numbers. Form and the Meaning in the Poetry of Catullus*, New York-Washington D.C.-Baltimore 1997.
- Diggle 1970
J. Diggle, *Euripides, Phaeton*, Cambridge 1970.
- Du Quesnay 1976/7
I.M. Le M. Du Quesnay, *Virgil's Fifth Eclogue*, «PVS» XVI (1976/7), 18-41.
- Elder 1951
J.P. Elder, *Notes on Some Conscious and Subconscious Elements in Catullus' Poetry*, «HSCP» LX (1951), 101-36.
- Empson 1995
W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1995 (III ristampa della III ed., London 1953)
- Esteve-Forriol 1962
J. Esteve-Forriol, *Die Trauer- und Trostgedicht in der römischen Literatur*, München 1962.
- Évrard-Gillis 1976
J. Évrard-Gillis, *La récurrence lexicale dans l'œuvre de Catulle*, Paris 1976.
- Fantham 1972
E. Fantham, *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto 1972.
- Fantuzzi-Hunter 2002
M. Fantuzzi - R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.
- Fantuzzi 1985
M. Fantuzzi, *Bionis Smyrnaei Adonidis Epitaphium. Testo critico e commento*, Liverpool 1985.
- Ferguson 1985
J. Ferguson, *Catullus*, Lawrence 1985.

- Fitzgerald 1995
W.Fitzgerald, *Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley-Los Angeles-London 1995.
- Fraenkel 1956
E.Fraenkel, *Catull's Trostgedicht für Calvus*, «WS» LXIX (1956), 278-88 (da cui si cita), ora anche in Id., *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Roma 1964, 103-13.
- Gentili-Angeli Bernardini-Cingano-Giannini 1998²
B.Gentili - P.Angeli Bernardini - E.Cingano - P.Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1998².
- Granarolo 1967
J.Granarolo, *L'œuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris 1967.
- Grandolini 1996
S.Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici. Edizione e commento*, Pisa-Roma 1996.
- Hardie 1983
A.Hardie, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool 1983.
- Hardie 2000
A.Hardie, *The Ancient "Etymology" of ΑΟΙΔΟΣ*, «Philologus» CXLIV (2000), 163-75.
- Herrnstein Smith 1968
B.Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago 1968.
- Heusch 1954
H.Heusch, *Das Archaische in der Sprache Catull's*, Bonn 1954.
- Hinds 1987
S.Hinds, *The Metamorphosis of Persephone*, Cambridge 1987.
- Hofmann-Szantyr 2002
J.B.Hofmann - A.Szantyr, *Stilistica latina*, a cura di A.Traina, trad. ital. di C.Neri, aggiornamenti di R.Oniga, revisione e indici di B.Pieri, Bologna 2002.
- Horsfall 1991
N.Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Napoli 1991.
- Hutchinson 1988
G.Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988.
- Kannicht 1969
R.Kannicht, *Euripides. Helena*, I-II, Heidelberg 1969.
- La Penna 1956
A.La Penna, *Problemi di stile catulliano (con una breve discussione sulla stilistica)*, «Maia» VIII (1956), 141-59.
- Laspia 1996
P.Laspia, *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Palermo 1996.
- Lausberg 1990³
H.Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1990³.

Lightfoot 1999

J.Lightfoot, *Parthenius of Nicaea. The Poetical Fragments and the Έρωτικά παθήματα*, Oxford 1999.

Manakidou 1997

F.P.Manakidou, *ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΑΔΩΝΙΔΟΣ and ΕΠΙΤΑΠΗΙΟΣ ΒΙΩΝΟΣ: Remarks on Their Generic Form and Content*, «MD» XXXVII (1997), 27-58.

Manieri 1998

A.Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998.

Mastronarde 1994

D.J.Mastronarde, *Euripidis Phoenissae*, Cambridge 1994.

Mc Lennan 1977

G.R.Mc Lennan, *Callimachus, Hymn to Zeus. Introduction and Commentary*, Roma 1977.

Mc Leod 1973

C.Mc Leod, *Catullus 116*, «CQ» XXIII (1973), 304-309.

Monella 2005

P.Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna 2005.

Morelli 2000

A.M.Morelli, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino 2000.

Most 1981

G.W.Most, *On the Arrangement of Catullus' Carmina Maiora*, «Philologus» CXXV (1981), 109-25.

Mumprecht 1964

V.Mumprecht, *Epitaphios Bionos. Text, Übersetzung, Kommentar*, Zurich 1964.

Munro 1905²

H.A.J.Munro, *Criticism and Elucidations of Catullus*, London 1905².

Newman 1990

J.K.Newman, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990.

Nicastri 1984

L.Nicastri, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli 1984.

Paduano-Perutelli-Galasso 2000

G.Paduano - A.Perutelli - L.Galasso, *Ovidio, Opere, II. Le Metamorfosi*, Torino 2000.

Palumbo Stracca 2005

B.M.Palumbo Stracca, *La voce dell'usignolo, il suono dell'aulo*, «RCCM» XLVI (2005), 207-18.

Patzer 1955

H.Patzer, *Zum Sprachstil des neoterischen Hexameters*, «MH» XII (1955), 77-95 (da cui si cita), ora anche in R.Heine (cur.), *Catull. Wege der Forschung*, Darmstadt 1975, 447-74.

Pinotti 2002

P.Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma 2002.

- Quinn 1969²
 K.Quinn, *The Catullan Revolution*, Cambridge 1969².
- Rank 1951
 L.Rank, *Etymologiseering en Verwante Verschijnselen bij Homerus*, Assen 1951.
- Reed 1997
 J.Reed, *Bion of Smyrna. The Fragments and the Adonis*, Cambridge 1997.
- Ronconi 1971
 A. Ronconi, *Studi catulliani*, Brescia 1971.
- Rosati 1996
 G.Rosati, *Sabinus, the Heroides and the Poet-Nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus*, «CQ» XLVI (1996), 207-16.
- Russell-Wilson 1981
 D.A.Russell - N.G.Wilson, *Menander Rhetor. Edited with Translation and Commentary*, Oxford 1981.
- Russo 1985
 J.Russo, *Omero, Odissea. Volume V, libri XVII-XX*, Milano 1985.
- Rutherford 1992
 R.B.Rutherford, *Homer, Odyssey. Books XIX and XX*, Cambridge 1992.
- Santini 1994
 P.Santini, *Il poeta-usignolo (Catullo 65, 12)*, «Prometheus» XX (1994), 265-268.
- Schnelle 1933
 I.Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, «Philologus» Suppl. XXV 3, Leipzig 1933.
- Skinner 2003
 M.B.Skinner, *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus 2003.
- Soffel 1974
 J.Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede*, Meisenheim an Glan 1974.
- Spoth 1992
 F.Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992.
- Stoessl 1977
 F.Stoessl, *C. Valerius Catullus. Mensch, Leben, Dichtung*, Meisenheim an Glan 1977.
- Svennung 1945
 J.Svennung, *Catulls Bildersprache. Vergleichende Stilstudien*, Uppsala-Leipzig 1945.
- Taillardat 1962
 J.Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1962.
- Tarrant 1976
 R.J.Tarrant, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge 1976.
- Tatum 1997
 W.J.Tatum, *Friendship, Politics, and Literature in Catullus: Poems 1, 65 and 66, 116*, «CQ» XLVII (1997), 482-500.

Thomson 1997

D.F.S.Thomson, *Catullus*, Toronto-Buffalo-London 1997.

Traina 1986

A.Traina, *Catullo e gli dei. Il carme LXXVI nella critica più recente*, «Convivium» (1954), 358-68, = Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna 1986, 93-117 (da cui si cita).

Traina 1989a

A.Traina, *Le traduzioni*, in G.Cavallo - P.Fedeli - A.Giardina (curr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, Roma 1989, 93-123.

Traina 1989b

A.Traina, *Strutture catulliane, il c. 52*, in *Hommages Granarolo*, Paris 1985, 269-72, = Id., *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, 83-89 (da cui si cita).

Van Sickle 1968

J.B.Van Sickle, *About Form and Feeling in Catullus 65*, «TAPhA» XCIX (1968), 487-508.

Van Sickle 1981

J.B.Van Sickle, *Poetics of Opening and Closure in Meleager, Catullus, and Gallus*, «CW» LXXV (1981), 65-75.

Vox 1997

O.Vox, *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino 1997.

West 1990

D.West, *Multi-Correspondence Similes in the Aeneid*, «JRS» LIX (1969), 40-49, ora anche in S.J. Harrison (cur.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, 429-44 (da cui si cita).

Wilamowitz-Moellendorff 1925⁴

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Reden und Vorträge*, I, Berlin 1925⁴.

Williams 1968

G.Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968.

Wiseman 1969

T.P.Wiseman, *Catullan Questions*, Leicester 1969.

Wiseman 1985

T.P.Wiseman, *Catullus and His World. A Reappraisal*, Cambridge etc. 1985.

Witke 1968

C.Witke, *Enarratio Catulliana: Carmina L, XXX, LXV, LXVIII*, Leiden 1968.

Wray 2001

D.Wray, *Catullus and the Poetics of Manhood*, Cambridge 2001.