

Marco FERNANDELLI

Puluinar diuae geniale

Sintesi culturali e ampliamento spirituale nel carme 64 di Catullo

ABSTRACT

Until recently, there has been a tendency to view learned Latin poetry of the late Republican period as a chapter of Hellenistic poetry, a perspective which has overshadowed the role played by such poetry in bringing about the more specifically Roman developments of this tradition. As a case study, this paper proposes a focus on Catullus' poem 64, a small-scale epic poem (epyllion) in which the conciliation of differences – existential, religious, cultural, linguistic, stylistic – is thematised, and is thus refracted throughout the many layers of the text itself. From a standpoint located at the heart of a present age 'of iron', devoid of justice and of the gods, stems the yearning for the opposite condition, which the poem's narrator identifies in Greek myth and, more precisely, at the heart of the heroic age. The narrator's utterance is a sort of poetic ritual which, availing itself of a number of Greek models and of procedures acquired from other genres (the cult and rhapsodic hymn in particular), seeks to evoke the gods, summoning them to become manifest for men to behold again as once in the theoxenic age, which had been inaugurated by the marriage of a mortal man (Peleus) with a goddess (Thetis). This attempt is, to all intents and purposes, a failure: the bride does not appear and the Olympians, just like the images of a lectisternium, cannot transcend their mere 'presence' at the wedding itself. The structure of the text, moreover, suggests that the Greek model adopted by the narrator in order to explain the story is unfit to fulfil its purpose precisely on account of its being traditional and schematic. Such a failure, however, itself represents the deep and authentically innovative significance of this poem, whose influence on later poetic production is incalculable. What it reveals are the true, difficult conditions which were to enable Greek myth to once again become the object of narratives in the 'modern' Roman context. Indeed, had these problems not become the focus of awareness and of accompanying reflections on poetic form, the poets of the next generation would never have been able to give rise to a wholly Roman production of the long-form epic poetry stemming from Homer.

KEYWORDS

Catullus, *barbare uortere*, hellenization, romanization, Hesiod, Apollonius Rhodius, Theocritus, *lectus genialis*, *lectisternium*, wedding, epithalamium, *Parcae*, *concordia*, Bacchus, Delphi, hymn, θνητογαμία

Ellenizzazione e romanizzazione nella letteratura latina

La letteratura latina, e in particolare la poesia, esordisce nella forma del *barbare uor-tere*, cioè nella forma di una appropriazione (di testi greci) cui si abbina una ricodifica-zione culturale, una ‘romanizzazione’ (di nomi, forme, costumi, istituti e *realia* vari)¹:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά

Virum mihi, Camena, insece uersutum.

La ‘traduzione artistica’ deroga dal rispetto dell’originale anzitutto quando ciò è ri-chiesto dalla piena intelligibilità di quanto è proposto al pubblico di lingua e cultura latina, specialmente al pubblico del teatro. Un buon esempio di questa licenza è offerto dal prologo della *Medea* di Ennio (fr. 103, 208-216 Jocelyn), che possiamo confrontare con il suo *exemplar* greco (EUR. *Med.* 1-8):

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
 Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
 μῆδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τμηθεῖσα πεύκη, μῆδ' ἐρετμῶσαι χέρας
 ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος
 Πελῖα μετήλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσωνος.

utinam ne in nemore Pelio securibus 205

caesa accidisset abiegna ad terram trabes,

neue inde nauis incohandi exordium

cepisset, quae nunc nominatur nomine

Argo, quia Argiui in ea delecti uiri

uecti petebant pellem inauratam arietis 210

Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.

nam numquam era errans mea domo efferret pedem

Medea animo aegro, amore saeuo saucia.

¹ Un’ottima sintesi sull’argomento si legge in TRAINA 1989, che tratta naturalmente anche l’esempio di ‘traduzione artistica’ qui di seguito citato (con passaggio da esametro a saturnio, da Μοῦσα a *Camena* e con le dotte scelte *insece* e *uorsutum* per ἔννεπε e πολύτροπον). Nuove, acute messe a fuoco del tema si devono, tra gli altri, a POSSANZA 2004, BETTINI 2012, FEENEY 2016, cui specialmente si rimanda per la bibliografia rilevante; in particolare per le traduzioni catulliane, cfr. ora YOUNG 2015 (utile ma non esente da forzature).

Il testo di Ennio modifica il suo originale non solo correggendolo in un dettaglio che riguarda la cultura materiale², ma anche risistemandolo e ampliandolo con spiegazioni, in modo che le premesse della *fabula* – cioè del mito greco portato in scena – siano messe a disposizione dello spettatore romano che non le abbia già abbastanza familiari³.

Un altro esempio interessante si ritrova nella *Casina* di Plauto. Nel prologo di questa commedia, esemplata sui Κληρούμενοι di Difilo⁴, il pubblico si sente chiamare in causa con queste parole (vv. 67-71):

sunt hic inter se quos nunc credo dicere:
 «quaeso hercle, quid istuc est? seruiles nuptiae?
 seruin uxorem ducent aut poscent sibi?
 nouom attulerunt, quod fit nusquam gentium».
 at ego aiio id fieri in Graecia etc.

L'azione si svolge ad Atene; ma il matrimonio cui si assisterà – *falsae nuptiae*, in effetti, poiché la sposa è uno schiavo travestito – sarà improntato al costume romano. Notevole che tutta la parte dedicata alla celebrazione delle nozze sia stata aggiunta al contenuto dell'originale dal poeta latino, il quale si sentì libero di allontanarsi drasticamente dal modello greco in questa commedia della sua tarda maturità, forse addirittura l'ultima da lui composta⁵.

Non si può propriamente parlare di una progressiva ellenizzazione della letteratura latina dalle origini all'età augustea, quanto piuttosto di una progressiva ellenizzazione culturale il cui riflesso letterario è l'appropriazione sempre più consapevole, da parte dei poeti latini, delle forme e dei contenuti della letteratura greca. Il segno della compiuta padronanza del patrimonio greco si riconosce nella capacità, raggiunta dalla generazione di Cicerone, Cesare, Lucrezio, Catullo, Sallustio di imprimere ai generi greci ereditati uno sviluppo romano.

² Lo scafo dell'Argo è fatto di legno di pino in Euripide (πέυκη), mentre per Ennio è di legno d'abete (*abiegna... trabes*), probabilmente perché questi pensa la missione degli Argonauti come un'impresa militare e a quel tempo lo scafo delle navi da guerra si costruiva appunto con assi di abete: cfr. FALCONE 2016, pp. 40-41. Catullo (64.1 *Peliaco quondam prognatae uertice pinus*) ripristinerà il dato originale (valorizzato, agli occhi del poeta latino, dall'allitterazione: μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν πρῶτε | τμηθεῖσα πέυκη) nel quadro di una serie di 'correzioni' apportate proprio alla parte epesegetica della traduzione enniana: vedi anche *infra*, p. 28.

³ Cfr. KLINGNER 2016, p. 2.

⁴ Cfr. vv. 31-34 *Cleroumenoe uocatur haec comoedia | Graece, Latine Sortientes. Diphilus | hanc Graece scripsit, postid rsum denuo | Latine Plautus cum latranti nomine.*

⁵ Plauto morì nel 184. È opinione comune che la *Casina* risalga ai mesi che seguirono il *senatusconsultum de bacchanalibus* del 186, cui il testo sembra alludere ai vv. 979-981.

In poesia questo risultato è anche un effetto della moda callimachea, cioè dell'autorità di un poeta che da una parte aveva decretato – per così dire – la fine del passato classico, dall'altra aveva illuminato il nesso necessario che lega originalità e studio, ovvero il bisogno di esprimere l'autenticità vitale (di cui i problemi del poeta sono una parte) e la conoscenza delle forme che rendono questa espressione possibile e valevole.

Nel *liber Catullianus* si coglie bene una certa congenialità spirituale, non solo estetica, con le idee del maestro greco. La vita resta catturata nella sua poesia, una poesia che aspira a durare per più di una generazione (c. 1)⁶, si tratti di 'inezie' o del levigato poemetto che si rivolge alle antiche generazioni degli eroi (c. 64). Tanto c'è di vivo in questo carne quanto di dotto nelle *nugae*. Non solo la lingua (in comune con quella dei *carmina minora*), l'impronta estemporanea dell'esposizione, il riferimento di chi parla all'attualità presente riflettono, in questo poemetto, l'attualità della vita, ma anche il problema artistico che vi è affrontato. Callimaco aveva mostrato come non si debba e insegnato come si possa comporre in versi un racconto moderno⁷. Catullo studiò attentamente il suo modello e se ne appropriò la poetica, ben cosciente delle possibilità così come dei problemi che essa comportava. Egli capiva bene come brevità, finezza, dottrina si prestassero a garantire, sotto la forma della portata culturale e dell'ampiezza di pensiero implicita in certe sapienti selezioni e allusioni, la larghezza di orizzonte propria dell'epos; d'altra parte si trovava a *ri-narrare*, nel suo poemetto (cfr. v. 2 *dicuntur*: il tema scelto è tradizionale), non semplicemente un argomento ma un *tipo di argomento* (un glorioso episodio del mito greco) *mai prima narrato* in esametri latini.

La conquista narrativa del mito greco ha luogo cioè, a Roma, direttamente nelle forme del racconto poetico moderno, alessandrino, il quale aveva ritrattato la materia tradizionale con spirito selettivo, mettendo a fuoco in modo nuovo le vecchie storie o esplorandone i risvolti non eroici o scoprendo qualcosa di mai detto, sempre traendo partito dalla propria 'secondarietà'. Il nuovo spirito – disincantato, cosciente di sé, portato a rifondare i valori e a riconcepire le autorità attraverso la ricerca, formale e erudita – aveva d'altra parte imposto alle antiche forme un rinnovamento dei loro linguaggi, in particolare sperimentandone l'«incrocio» o meglio avviando su larga scala quella sussunzione, nello stile dei singoli generi, di *modi* diversi (tragico, epico, lirico etc.).

Nella fase alessandrina di questo processo la *Kreuzung der Gattungen* è ancora esibita giustapposizione o combinazione di parti che rimandano a generi diversi; il suo punto di arrivo si riconosce in un risultato di fusione ovvero nella modulazione dello stile, ridivenuto unitario, che constatiamo nell'*Eneide*. Il c. 64 di Catullo rappresenta, nell'ambito dell'epos, il penultimo passaggio di questo sviluppo. Senza dubbio, in questo poemetto

⁶ Sulla dottrina e sulle aspirazioni di questo carne, cfr. in particolare MONDIN 2011.

⁷ Cfr. FERNANDELLI 2012, pp. XXXVIII-XLVII, con discussione della bibliografia rilevante.

che pone a tema il *conubium* del mortale (l'eroe Peleo) con l'immortale (la dea Teti), la tendenza alla congiunzione di elementi diversi interessa tutti i piani del testo:

- a) il piano dello stile, per la vistosa combinazione dei generi;
- b) il piano letterario, poiché la composizione catulliana rifonde sistematicamente e indifferentemente modelli greci e latini, fin dall'inizio;
- c) il piano culturale, perché contenuti greci salienti – e in particolare tutto ciò che concerne la liturgia matrimoniale – sono sottoposti, pur restando esemplarmente greci, a una evidente romanizzazione;
- d) il piano ideologico, poiché mito greco e attualità storica, romana, sono collegati tra loro come l'inizio e la fine di un unico processo, un processo di decadenza.

Come si vedrà meglio tra poco, a ragione si può riconoscere nell'espressione del v. 47 *puluinar deae* [i.e. *Thetidis*] *geniale* la formula del *modus operandi* catulliano in questo testo che illustra, come si è detto, la compiuta appropriazione, da parte di un poeta latino, delle capacità 'moderne' di narrare il mito ma anche la sua autonomia nello scegliere la *fabula Graeca* e nel servirsene in funzione di una visione delle cose attuale e caratteristicamente romana.

Questa raggiunta autonomia artistica, di cui sono componenti sia l'ampiezza di visione sia la percezione nitida di ciò che i tempi richiedono alla spiritualità individuale, stimola nel lettore una risposta a ciò conforme, e in particolare il raggiungimento, nell'esperienza della lettura, di nuovi gradi e forme dell'autocoscienza culturale, religiosa, psicologica, etica.

Sintesi culturali nel c. 64 di Catullo

Il c. 64 di Catullo è un piccolo epos di tema mitologico, improntato vistosamente al tipo letterario canonizzato dall'*Ecale* callimachea e ricco di rimandi, d'altra parte, alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio⁸. Tuttavia entrambi questi modelli, che Catullo tratta come i classici di una maniera moderna di interpretare l'epos, sono evocati fin dall'inizio in modo che lo stile epico 'nuovo', alessandrino, si modifichi nel momento stesso in cui viene riformulato dalla voce latina.

Nel primo verso del poemetto (*Peliaco quondam prognatae uertice pinus*) l'avverbio di tempo porta con sé una connotazione affettiva, nostalgica, di cui è privo invece il

⁸ Il punto sulla questione in FERNANDELLI 2012, pp. 1-4, 20-27 e 160-210.

greco ποτέ, prima marca stilistica dell'epos 'alla Callimaco'⁹. D'altra parte la dotta eco di Apollonio, al v. 3 (*Phasidos ad fluctus et fines Aeeteos*), trascende il richiamo del modello (A. RH. 1.3 Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαο, 2.1277-1278 Κολχίδα μὲν δὴ γαίαν ἰκάνομεν ἠδὲ ῥέεθρα | Φάσιδος), evocando complessivamente uno stile¹⁰, ma anche superandone la qualità preziosa, con il suo preparare connessioni espressive di diverso timbro¹¹. Materiali tolti da varie fonti¹² compongono la lingua adatta a cantare il vero tema di questo epos latino, un tema diverso da quello che il rinvio iniziale alle *Argonautiche* annunciava: si tratta delle nozze di Peleo con Teti (non della conquista del vello d'oro), un tema che si presta alla celebrazione lirica, all'inno (piuttosto che alla narrazione epica).

Lirico è in effetti l'atteggiamento del narratore che commenta il primo reciproco vedersi dei mortali (gli eroi al seguito di Giasone) e delle dee (le ninfe del mare), ovvero il primo vedersi tra loro dei futuri sposi: *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, | tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, | tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit* (vv. 19-21)¹³. E intonazione lirica hanno anche i versi che seguono, nei quali è però ben avvertibile una modulazione. Il narratore assume ora, infatti, l'atteggiamento del poeta innico (vv. 22-30)¹⁴:

o nimis optato saeculorum tempore nati heroes, saluete, deum genus! o bona matrum progenies, saluete iter<um... ¹⁵	23b
uos ego saepe, meo uos carmine compellabo. teque adeo eximie taedis felicibus aucte, Thessaliae columen Peleu, cui Iuppiter ipse, ipse suos diuum genitor concessit amores; tene Thetis tenuit pulcerrima Nereine? tene suam Tethys concessit ducere neptem, Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem?	25 30

⁹ L'*Ecale* si inizia con il verso Ἀκταίη τις ἔναιεν Ἐρεχθέος ἐν ποτε γυμνῶ; sull'*incipit* di CATULL. 64, e in particolare sulla 'risonanza nostalgica' di *quondam*, TRAINA 1986, p. 150, FERNANDELLI 2015, pp. 153-159. Tutti i testi catulliani citati sono riprodotti dall'edizione MYNORS 1958.

¹⁰ In particolare attraverso l'uso alessandrinescante dello *σπονδειαῖζων* (trenta esempi in questo carme) e dei toponimi: cfr. l'ottimo commento al v. 2 di FORDYCE 1961, pp. 277-278.

¹¹ Cfr. KLINGNER 2016, pp. 1-7.

¹² Tra cui Ennio epico: ZETZEL 2007, pp. 201-208, 213; l'*incipit* della *Medea* sopra riportato è invece rammentato al lettore perché questi ne veda i difetti: cfr. *supra*, nt. 2; KLINGNER 2016, pp. 1-2; e il commento ai vv. 1, 4, 7, 9 di NUZZO 2003, pp. 54-59, con la bibliografia ivi citata.

¹³ Cfr. FERNANDELLI 2015, pp. 149-159, in particolare 154-155.

¹⁴ Sulla stilizzazione innica di questi versi e sulla loro funzione nel poema, cfr. in particolare PERROTTA 1972, pp. 73-75, KLINGNER 2016, pp. 13-15, ZETZEL 2007, p. 209, DEBROHUN 2007, pp. 303-306.

¹⁵ Per i problemi testuali posti dai vv. 23-23b rimando alla nota di NUZZO 2003, p. 66.

Certamente Catullo aveva davanti agli occhi la singolare formula di congedo delle *Argonautiche* (4.1173-1781, specialmente 1173-1776), modellata sulla maniera dell'inno rapsodico:

Ἴλατ' ἀριστῆες μακάρων γένος· αἶδε δ' αἰοδαὶ
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν αἰεῖν
ἀνθρώποις· ἤδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω
ὑμετέρων καμάτων κτλ.

A questa egli collegava l'imitazione di un altro testo, un passo del *Catalogo* pseudoesiodeo (fr. 211 Merkelbach-West) che a propria volta incorporava un inno (vv. 7-13)¹⁶:

..... ..] Φθὶν ἐξικετο μητέρα μήλων,
πολλὰ] κτήματ' ἄγων ἐξ εὐρυχόρου Ἰαωλκοῦ,
Πηλεὺς] Αἰακίδης, φίλος ἀθανάτοισι θεοῖσιν.
λαοῖσιν] δὲ ἰ[δ]οῦσιν ἀγαιετο θυμὸς ἅπασιν,
ὡς τε πό]λιν [ἀ]λάπαξεν ἐύκτιτον, ὡς τ' ἐτέλεσσαν 5
ἡμερόεν]τα γ[ἀ]μον, καὶ τοῦτ' ἔπος εἶπαν ἅπαντες·
«τρὶς μά]καρ Αἰακίδη καὶ τετράκις ὄλβιε Πηλεῦ,
.....].ο[.] μέ[γα] δῶρον Ὀλύμπιος εὐρύσπα Ζεὺς
..... ..]. [.... μ]άκαρες θεοὶ ἐξετέλεσσαν·
ὅς τοῖσδ' ἐν μεγάροις ἰε]ρόν λέχος εἰσαναβαίνων 10
..... .. πατ]ήρ ποιήσε Κρονίων
..... .. περ]ὶ τ' ἄλλων ἀλφειστάων
..... .. χθονὸς] ὄσ[σ]ο[ι] καρ]πὸν [ἔ]δουσι».

Quanto tramandatoci dal frammento citato rovescia la situazione tipica delle *Eee*, un poema dedicato alle donne eccellenti che «unendosi agli dèi generarono prole simile agli dèi», in un tempo in cui «comuni erano [...] le mense, comuni i concilii per gli dèi immortali e gli uomini mortali» (fr. 1.5-6 Merkelbach-West). Peleo è invece il marito mortale di una dea (il matrimonio sembra già consumato).

Contro questo sfondo va colta la visione, sensibilmente nuova, che informa l'epos di Catullo. Il mondo degli eroi è un mondo rimpianto da chi rivolge loro l'inno; una condizione di esistenza opposta a quella rappresentata dalla comunione del mortale con l'immortale è adombrata nel v. 22 (*o nimis optato etc.*); il presente di chi parla è dunque implicato nei versi dell'inno, che però si sviluppa aprendo l'orizzonte temporale fino ad

¹⁶ Nell'antichità non si dubitava dell'autenticità esiodica delle *Eee*; è disputato se i vv. 7-13 appartengano a un vero e proprio epitalamio (sintesi sulla questione in AGNESINI 2007, pp. 85-87, in particolare 86, nt. 65). Sull'importanza di questo testo per il poeta del c. 64, cfr. in particolare PONTANI 2000, FERNANDELLI 2012, pp. 5, 152-158, 177, nt. 116, 288.

abbracciare la totalità dei tempi (vv. 29-30 *Thetys* [...] | *Oceanusque* [...])¹⁷. Il coinvolgimento personale e la portata ideologica del discorso condotto dal narratore superano pertanto i limiti propri dell'epillio: questo poemetto latino è insieme più lirico e più epico dei testi greci che ne illustrano il tipo letterario, e verosimilmente anche di quelli prodotti da altri *poetae noui*¹⁸.

Dunque il lettore del c. 64 è indotto a leggere il racconto secondo una prospettiva di *critica dell'attualità*; d'altra parte il tono nostalgico si associa, all'inizio (v. 1 *quondam*), a un fatto di significato *epocale* come il viaggio della prima nave; l'ideologia che organizza la visione del narratore è allora il *mito delle età*: questo prologo occupato da immagini che abbagliano la mente nostalgica prefigura la tematizzazione del contrasto tra un'età ideale (*optatum saeculorum tempus*) e quella che la rimpiange 'fin troppo' (*nimis*), un presente la cui qualità 'ferrea' si profila restando ancora indeterminata¹⁹.

Una considerazione a parte merita il v. 24: mentre nel suo 'inno' Apollonio invocava gli eroi per *riceverne* qualcosa (4.1773 «Siatemi propizi, o eroi, stirpe dei beati») e il motivo della ripetizione concerneva la gloria futura del poema prossimo a essere licenziato (vv. 1773-1775 «e questi canti | *d'anno in anno* siano per gli uomini sempre più dolci | da cantare»), il narratore del c. 64 promette di rivolgersi *personalmente* agli eroi con il suo canto, *di nuovo e di nuovo* (*uos ego saepe, meo uos carmine compellabo*)²⁰, lasciando

¹⁷ La coppia formata da *Oceanus* e *Tethys*, fratelli-sposi, rappresenta la prima generazione degli dèi nati dalla coppia primordiale (Urano e Gea) in HES. *Th.* 337 ss.; è la coppia primordiale stessa, invece, in HOM. *Il.* 14.153-351, in particolare 200-207, 246 (con JANKO 1992, pp. 168-172, 178-183, 199; su Zeus e Era come fondatori del matrimonio, DAGR, s.v. *Hiéros gamos*, pp. 180-181 [H. GRAILLOT]). Diversi aspetti del testo omerico potevano attirare l'attenzione di Catullo: a) il fatto stesso che esso non si accordasse, sulla questione genealogica, con la meglio attestata tradizione esiodea; b) il tema dell'origine ultima del matrimonio: Era, protagonista dell'episodio, trasferisce alla coppia originaria motivi propri della sua vita matrimoniale (vv. 200-207: dice di voler riunire i due, ora divisi) e d'altra parte fa sì che più avanti si replichi la modalità caratteristica della ierogamia fondativa (vv. 342-351: Zeus si unisce a lei sotto una nuvola, un pezzo di cielo donde stilla rugiada che feconda la terra; *non visti* si uniscono come la prima volta, quando avevano eluso lo sguardo dei genitori, v. 296: Oceano e Teti secondo lo scoliaste); c) l'elemento più interessante: la sovrapposizione tipologica di Oceano (membro della coppia originaria) a Zeus (fondatore del matrimonio) concerne anche il fatto che in questo episodio omerico, e solo qui (vv. 201, 246), Oceano è detto γένεσις θεῶν: cfr., nel prologo del c. 64, i rapporti tra *Iuppiter* (v. 21 *pater ipse*, 27 *dium genitor*) e la coppia *Tethys/Oceanus* (vv. 29-30) discussi *infra*, pp. 45-46. L'episodio omerico è infine sullo sfondo di A. RH. 4.982-1222, modello fondamentale di Catullo per il racconto delle nozze di Farsalo: vedi *infra*, pp. 40-41.

¹⁸ I titoli degli epilli neoterici (*Zmyrna*, *Io*, *Glauclus*), o presunti tali, rimandano a miti rari o scelti per certi particolari risvolti psicologici, comunque non-eroici, mentre il c. 64 mette a tema un evento centrale del mito greco e per eccellenza rappresentativo dell'età eroica, come sottolinea KLINGNER 2016, p. 66.

¹⁹ Su tutto questo, FERNANDELLI 2012, pp. 312-338.

²⁰ Interpreto *compellare* con PERROTTA 1972, pp. 73-75, nel senso di una azione che il narratore ripeterà *dopo* l'esecuzione di questo carme, cioè non di nuovo all'interno di esso. Probabile qui una remine-

intendere che tale contatto avrà luogo nello slancio dell'evasione fantastica, quella che ora ha generato immagini mai viste prima²¹, cioè *create* nello stato dell'intensità mentale poetica²². Non si tratta dunque della richiesta di un beneficio, ma di un rivolgersi (*compellabo*) ai destinatari dell'inno, i quali appariranno – proprio secondo la convenzione innica – al poeta che avrà seguito la strada idonea a propiziarne l'epifania²³.

Ma da che cosa deve evadere chi parla, o almeno, di che cosa ha nostalgia questo 'ferreo' presente? Al centro dell'interesse del narratore si trova un fatto particolare dell'età eroica, la cui qualità fondativa è superiore a quella rappresentata dal viaggio dell'Argo, cioè dal tema evocato inizialmente e presto ridotto alla funzione di preambolo: si tratta della felice comunione del mortale e del divino, sancita solennemente dalle nozze d'amore che si celebrano a Farsalo. Esempiarmente pia appare l'età in cui Teti risponde all'amore di Peleo e le nozze sono benedette dal sommo fra gli dèi, dal dio della giustizia.

Di ciò si ha puntuale conferma alla fine. Al matrimonio segue un'epoca improntata al costume della teossenia (vv. 384-396 *praesentes... caelicolae...*)²⁴, finché non sopravviene un tempo di 'ferro', l'età empia che fa da contesto di vita al narratore e ai suoi ascoltatori (vv. 397-406):

sed postquam tellus scelere est imbuta nefando
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
perfudere manus fraterno sanguine fratres,
destitit extinctos gnatus lugere parentes,
optavit genitor primaevi funera nati,
liber ut innuptae poteretur flore nouercae,
ignaro mater substernens se impia nato
impia non uerita est diuos scelerare penates.

400

scenza di Th. 1.144-145 («Vi saluto Muse, vi saluto molte volte, io per voi anche in futuro canterò, e più dolcemente»).

²¹ Ciò che gli eroi in viaggio vedono per la prima volta forma una scena 'vista' per la prima volta in letteratura: cfr. FERNANDELLI 2012, pp. 20-27.

²² Sull'impulso all'evasione nella poesia di Catullo, cfr. LA PENNA 1982, p. 123: «Vorrei distinguere [...] la funzione d'intrattenimento e quella d'evasione [...] l'evasione presuppone l'angoscia davanti al mondo in cui il poeta vive, la paura di affrontarlo per modificarlo o il rifiuto di un compito del quale non si sente più la validità. Catullo è passato per una situazione simile: una situazione a cui l'intrattenimento della poesia di Catullo o di Levio non basta più; forse anche altri poeti contemporanei, come Calvo, vi sono passati: perciò la poesia d'ispirazione alessandrina conosce una stagione nuova e inconfondibile, che né il passato romano né il passato ellenistico lasciavano immaginare: questo è il senso della rivoluzione catulliana, che poeti come Virgilio e Propertio hanno ben afferrato». Specificamente in merito al c. 64, WILAMOWITZ 2012, FLORATOS 1957, pp. 57-59; cfr. ora anche DUFALLO 2013.

²³ Su questo procedimento in Callimaco, cfr. in particolare VESTRHEIM 2002; utile anche AGNESINI 2007, pp. 93-95.

²⁴ Vedi *infra*, pp. 54-55.

omnia fanda nefanda malo permixta furore
iustificam nobis mentem auertere deorum.

405

Da questo mondo guasto, indegno della loro presenza, gli dèi si tengono distanti (vv. 407-408):

quare nec talis dignantur uisere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro.

Che da questi versi conclusivi riprenda il filo l'*Ecloga 4* per annunciare una rinascita della civiltà dimostra l'importanza culturale del poema di Catullo²⁵. La sua cadenza finale, introdotta da una formula di svolta stilizzata (v. 397 *Sed postquam*)²⁶, presuppone quella ideologia delle età che al lettore doveva essere nota in particolare dal testo degli *Erga* di Esiodo e dalla tradizione che ne dipendeva, in particolare dai *Phaenomena* aratei (nella cui traduzione si era esercitato Cicerone da giovane) e dai *Giambi* di Callimaco (in particolare il 3 e il 12)²⁷; nella realtà cui il narratore catulliano allude si adempie la profezia secondo la quale la fase matura dell'età di ferro avrebbe vista la dissoluzione dei legami sociali primari (Hes. *Op.* 182-189: tra padri e figli, tra ospiti, tra amici, tra giovani e anziani all'interno della famiglia)²⁸ e l'abbandono del consorzio umano da parte di Aidos e Nemesis, spinte a ricongiungersi agli immortali da un male ormai senza rimedio²⁹.

Dunque ai versi dell'«inno agli eroi» (22-30), adombranti il carattere «ferreo» dell'età attuale, rispondono i versi conclusivi (397-408): in essi viene finalmente alla luce il movente del racconto, il contesto di vita irreparabilmente corrotto, che ha indotto chi parla all'evasione fantastica nel mondo degli eroi (vv. 1-23 *Peliaco quondam [...] o nimis optato saeculorum tempore nati, | heroes, saluete, deum genus!*).

Ricapitolando: il testo di Catullo pone in evidenza la prospettiva particolare – in cui facilmente poteva ritrovarsi il lettore romano contemporaneo – secondo la quale è scelto e plasmato il tema del racconto, un celebre episodio del mito *greco*; la struttura del poemetto riflette *l'ideologia greca delle età*, la quale è trattata in modo da opporre, a

²⁵ L'*Ecloga 4*, dopo il breve prologo, si inizia annunciando il ritorno della *Virgo* (vv. 4-7), cioè di *Dike* divenuta costellazione, col nome di *Parthenos*, dopo la fuga dalla comunità umana: sulle modalità di questa transizione e sull'importanza del c. 64 per l'opera virgiliana, cfr. FERNANDELLI 2012, pp. 328-338, CUCCHIARELLI 2012, pp. 248-249, 264-266, 269-270, 278-279.

²⁶ Movenza del racconto storiografico: cfr. PERUTELLI 1979, pp. 47-51.

²⁷ Sulla tradizione greca che fa da sfondo al pessimismo catulliano, cfr. FERNANDELLI 2012, pp. 312-338.

²⁸ Alle quattro frasi che formano questo quadro esiodico corrispondono le quattro «vignette» della *decadence* catulliana (vv. 399-404, citati qui sopra).

²⁹ Cfr. CATULL. 64.397-398, 405-408, citati qui sopra.

un 'ora' esecrato, un 'allora' idealizzato, e tanto distante quanto magnetico per la mente pia, privata di ciò che vorrebbe vedere (cfr. v. 408 [*dii*] *nec se contingi patiuntur lumine claro*); questo rimpianto 'allora' è *l'età eroica*, nel quadro della quale il viaggio della prima nave è trattato come la premessa di una *fioritura*, cioè del felice tempo teossenico che si estende dal matrimonio d'amore dell'eroe con la dea alla morte del massimo tra gli eroi, Achille, che di questo matrimonio sarà il frutto (è il contenuto del profetico peana nuziale, intonato dalle Parche: vv. 323-381).

Questa prospettiva romana e attualizzante, comporta distinzioni rispetto alle forme greche evocate, ma non distinzioni che si risolvano, da un lato, in mere facilitazioni della lettura a beneficio del pubblico romano né, dall'altro, in risultati dell'*aemulatio* onorevoli per il poeta romano: qui si tratta di un'operazione sincretistica che – come si è anticipato – interessa tutti i piani del discorso e che perviene alla fine, nel darsi di una struttura poetica nuova e gravida di conseguenze, a un compiuto risultato di appropriazione e sintesi culturale: «Les recherches sur l'acculturation ont montré que l'introduction d'une coutume étrangère dans une société donnée s'insère généralement dans un contexte indigène pour donner naissance à une structure nouvelle qui n'a de sens que dans ce contexte»³⁰.

Nei passaggi salienti di questo processo è coinvolto, per le ragioni che abbiamo visto, il rapporto tra uomini e dèi. Osserviamo più da vicino le tre situazioni fondamentali del racconto.

1. Viene il giorno delle nozze (vv. 31 ss.). Si svuotano le campagne di Tessaglia, il popolo sciamano a Farsalo, una folla festante di visitatori, che recano doni, riempie la reggia (vv. 32-33 *domum conuentu tota frequentat | Thessalia, oppletur laetanti regia coetu: | dona ferunt prae se*) e a chi ne raggiunge il cuore si offre uno spettacolo mirabile (vv. 47-49):

puluinar uero diuae geniale locatur
sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.

La descrizione delle immagini ricamate sulla sontuosa coperta nuziale (*purpura*) occuperà i vv. 50-266, cioè più di metà del poemetto.

La *uestis* decorata con la storia di Arianna orna un oggetto che si ritrova al centro del centro nello spazio rappresentato. Al centro del palazzo di Peleo (*sedibus in mediis*), cioè nel suo *atrium*, come ha dimostrato Giorgio Pasquali, è stato esposto il *lectus genialis* che simboleggia e insieme propizia la continuità del *genus*, preannunciando la consumazione

³⁰ Così SCHEID 1998, p. 174.

del matrimonio tra gli sposi³¹. Ma nel testo di Catullo, poiché il letto nuziale è destinato ad accogliere una dea, esso è denominato sinteticamente *puluinar geniale*, con formula che allude, attraverso il suo primo membro, al rito del *lectisternium*³².

Alla base della cerimonia del *lectisternium* si trovava, come è noto, il rito greco dei θεοξένια: esso prevedeva l'allestimento periodico o eccezionale di un banchetto sacro cui gli dèi (ma poteva trattarsi anche di una divinità singola) partecipavano quali ospiti attivi o passivi di una comunità umana³³. A Delfi una festa teossenica si teneva regolarmente nel mese delfico di Theoxenios: il *Peana 6* di Pindaro ne offriva, con ogni probabilità, l'*aition* (vedi *infra*). Secondo la testimonianza di Liv. 5.13.4-8 (ma cfr. anche DION 12.9), il primo *lectisternium* si tenne a Roma nell'estate del 399, in conseguenza di una moria degli animali che indusse il senato a decretare la consultazione dei libri Sibillini:

Duumiuri sacris faciundis, lectisternio tunc primum in urbe Romana facto, per dies octo Apollinem Latonamque et Dianam, Herculem, Mercurium atque Neptunum tribus quam amplissime tum apparari poterat stratis lectis placauere. Priuatim quoque id sacrum celebratum est. Tota urbe patentibus ianuis promiscuoque usu rerum omnium in propatulo posito, notos ignotosque passim aduenas in hospitium ductos ferunt, et cum inimicis quoque benigne ac comiter sermones habitos; iurgiis ac litibus temperatum; uinctis quoque dempta in eos dies uincula; religioni deinde fuisse quibus eam opem di tulissent uinciri.

Greca è dunque la fonte del sapere (i libri Sibillini) che prescrive ai Romani il rito di riconciliazione con gli dèi; in verità riconciliazione si ha su due piani, perché il rito pubblico dell'invito a banchetto si replica nelle case private interessando capillarmente

³¹ PASQUALI 1920; sul *lectus genialis* e sulla sua importanza nell'ideologia del matrimonio romano, FAYER 2005, pp. 549-559, in particolare 550: «Nei tempi più antichi il letto nuziale veniva allestito nell'atrio e collocato di fronte alla porta d'ingresso, onde l'appellativo di *lectus adversus*; in età più recente il vero letto nuziale venne trasferito in uno dei *cubicula* che si aprivano sull'atrio o sul peristilio, ma dal momento che le fonti letterarie continuano ad alludere all'*atrium* parlando del letto nuziale, bisogna ritenere che il *lectus genialis* nell'atrio fosse diventato un oggetto simbolico, un letto, secondo Festo [FEST. p. 83 Lindsay]: *qui nuptiis sternitur in honore genii, unde est appellatus*, o, secondo Servio [SERV. Aen. 6.603]: [*lecti*] *qui sternuntur puellis nubentibus*; un letto, quindi, che era 'un mobile di parata', che conservava un'importanza considerevole nei riti nuziali, soprattutto presso le nobili famiglie».

³² Sulla storia e le funzioni di questo rito, cfr. in particolare DAGR, s.v. *Lectisternium*, pp. 1006-1012 (A. BOUCHÉ-LECLERCQ), RE, s.v. *Lectisternium*, pp. 1108-1115 (G. WISSOWA), OGILVIE 1965, pp. 655-658, NOULIHAN 1989, LANDOLFI 1990, pp. 14-28, SCHEID 1998, LEIGH 2002, TheSCRA, s.v. *Banquet romain. Banquets offerts aux dieux*, pp. 273-278 (S. ESTIENNE); utile anche VEYNE 2000.

³³ Sui θεοξένια cfr. in particolare BRUIT 1989, JAMESON 1999, SCHMITT-PANTEL 1992, pp. 14-33, RUTHERFORD 2001, p. 310, TheSCRA, s.v. *Banquet grec. Théoxenies*, pp. 225-229 (L. BRUIT, F. LISSARRAGUE), KOWALZIG 2007, pp. 181-201, PETRIDOU 2015, pp. 289-294.

la comunità umana. Ossia la concordia si ristabilisce, come effetto di questo operare pio, sia nei rapporti tra dèi e uomini che in quelli tra uomini e uomini.

Così John Scheid, in un suo noto intervento, riassume la natura e il significato religioso del *lectisternium*³⁴: «Il apparaît donc que les différents segments du lectisterne constituaient avant tout un rite, un seul rite qui énonçait, comme plusieurs autres, la réconciliation des Romains et de leurs dieux après une brouille momentanée [...] Le lectisterne est [...] un élargissement du sacrifice-banquet traditionnel et non pas une intériorisation de celui-ci. Ce nouveau rite comporte bien entendue des traits grecs, c'est-à-dire provenant d'un rite grec relativement répandu. Mais il s'agit avant tout d'une construction romaine que j'interpréteraï plutôt comme une méditation rituelle, une glose solennelle du sacrifice que comme la découverte d'une nouvelle forme de piété. Le lectisterne ne fut jamais autre chose qu'un rite splendide. Les récits des lectisternes successifs sont d'ailleurs nettement plus sobres, de sorte qu'il faut conclure que la description du lectisterne de 399 doit être considérée comme l'*aition* de ce rite».

Nell'atrio del palazzo immaginato da Catullo, a Farsalo, campeggia il *lectus genialis*, secondo un costume avito dell'aristocrazia romana: il popolo che visita la reggia ammira la coperta nuziale su cui più tardi giaceranno gli sposi. Ma poiché quel letto è 'per la dea' (*diuae*) ecco che diviene plausibile chiamarlo *puluinar*, come il *lectus* su cui 'si stendono' le divinità nella cerimonia del *lectisternium*: ciò che sta per aver luogo, in effetti, è un solenne banchetto, cui gli immortali (dieci tra gli dèi olimpi) partecipano invitati da un mortale (l'eroe Peleo). Il popolo lascia l'ambiente dove ha ammirato la *uestis* decorata sul letto, mentre la lunga similitudine dei vv. 269-275 fa velo al 'cambio di scena'³⁵. L'ambiente è ora predisposto per accogliere il banchetto nuziale, cui prenderanno parte gli dèi (come da tradizione) e nel quale sarà eseguito (non dalle Muse ma da un altro coro divino) un canto in onore degli sposi. All'esposizione pubblica del *lectus genialis*, simbolo della continuità della stirpe, allo sfarzo della coperta su cui avrà luogo la *con-*

³⁴ SCHEID 1998, p. 176.

³⁵ Nel matrimonio greco la sposa banchettava circondata dalle donne e separata dallo sposo; nella cena che precedeva la *deductio* nel matrimonio romano, invece, la sposa condivideva il *lectus* con lo sposo. Le funzioni che il *puluinar diuae geniale* prende nel testo catulliano sono quelle del 'mobile di parata' (vedi *supra*, nt. 31) e, in prospettiva, del letto su cui si compirà la *consummatio matrimonii*. La sua funzione nel corso del banchetto è lasciata in sospeso. PASQUALI 1920, p. 5 e FEDELI 1983, p. 112 intendono 61.1, 164-166 *aspice intus ut accubans | uir tuus Tyrio in toro | totus immineat tibi* nel senso che la sposa, condotta sulla soglia della casa, vi vede all'interno, nell'atrio, lo sposo accomodato sul *lectus genialis*, simbolo del prestigio del casato; per altri invece (LAFAYE 1922, p. 42) lo sposo giacerebbe su un divano adorno di cuscini purpurei (diverso dal *lectus genialis*), davanti al quale sarebbe stata imbandita una tavola: qui la sposa doveva essere accolta per la cerimonia dell'acqua e del fuoco. Forse le due possibilità sono temperate nella situazione eccezionale del matrimonio di Farsalo, che coinvolge un re greco e una dea, in effetti ancora attesa nell'atrio del palazzo dove sta per celebrarsi un banchetto (cfr. anche *infra*, pp. 60-63).

summatio matrimonii, segue l'annuncio della nascita di Achille, il più grande tra gli eroi del mito greco, nel canto nuziale intonato dalle Parche, divinità romane.

La società discorde e abbandonata dagli dèi, che fa da contesto di vita al narratore del c. 64, avrebbe bisogno di riconciliazione a tutti i livelli; questo presente è il *nadir* rispetto al quale lo *zenith* è rappresentato dal tempo in cui qualcosa accadde – l'acclamato matrimonio dell'eroe con la dea, il banchetto al quale l'uomo invitò gli dèi – che merita di non essere dimenticato. Rigenerandone le immagini e l'atmosfera la poesia si incarica di ridar vita a quell'evento del mito che rappresenta, o dovrebbe rappresentare, il modello di ogni concetto o messa in scena rituale della concordia tra gli uomini e gli dèi e degli uomini tra loro.

Così in questo atipico epillio in cui l'uso alessandrino dell'eziologia è sistematicamente evitato, il conio della formula *puluinar... geniale* riporta il rito evocato dal termine *puluinar* (cioè il *lectisternium*) a una matrice che si rivela, nel mito, tanto più ricca della sua emanazione, e ciò perché appunto la *comunicazione tra le sfere* (quella umana e quella divina), cui il popolo *unanime* fa da corona (vv. 32-33 tota... | *Thessalia... laetanti... coetu*)³⁶, è realizzato, attraverso la cerimonia nuziale, nella sua forma più compiuta, cioè quale *comunione tra nature*.

Al lettore romano era suggerita dunque un'idea di 'origine' unitamente a una di 'modello'; la mente di chi coglieva l'allusione al *lectisternium*, inoltre, si predisponeva a un certo svolgimento (dopo il sopraggiungere del popolo, l'arrivo degli ospiti di riguardo: cfr., rispettivamente, vv. 31-42 e 278-302)³⁷; l'evocazione di quel rito romano nel racconto di un famoso matrimonio del mito greco, infine, ribadiva l'esistenza di un rapporto tra quell'evento occorso in un tempo 'altro' e l'attualità in cui il solenne dramma del *lectisternium* aveva o poteva avere luogo, se le circostanze lo richiedevano.

E le circostanze ora lo richiedono, come il c. 52 ci testimonia in modo emblematico³⁸:

Quid est, Catulle? quid moraris emori?
 sella in curuli struma Nonius sedet,
 per consulatum peierat Vatinius:
 quid est, Catulle? quid moraris emori?

³⁶ Giustamente FLORATOS 1957, p. 18 sottolinea come la scena di giubilo corale rappresentata nei vv. 31-44 rammenti al lettore l'ideale sociopolitico della *concordia ordinum* insultato nella Roma contemporanea.

³⁷ Questa interpretazione consente di risolvere un problema più volte segnalato dai commentatori, chiarendo sul piano del costume romano la ragione per cui, in un carne che celebra la comunione tra l'uomo e la dea, i visitatori immortali 'prendono il posto' di quelli mortali, restandone separati.

³⁸ Si ricorda di questo carne WILAMOWITZ 2012, p. 519.

Una pestilenza morale ha contaminato le istituzioni e le famiglie, gli dèi si sono ritirati dalla città. Il rito del *lectisternium* era nato, nel 399, «de la nécessité de trouver une solution religieuse à un fléau qui menace l'ensemble de la collectivité. La *pestilentia* est un *prodigium* et le lectisterne entre dans le cadre de la *procuratio prodigiorum* (...). Il s'agit d'apaiser la colère de six dieux convoqués selon un ordre qui n'est pas laissé au hasard. D'abord remarquons que ce sont des *dii peregrini*, des dieux installés depuis peu en dehors du *pomerium*»³⁹.

Il c. 64 è anche una specie di *procuratio poetica*, una affabulazione che mira a 'far apparire' gli dèi. Questa epifania, certo, è letteraria, è vista *nella mente* di chi narra e di chi legge (o ascolta), come in certi inni letterari di Callimaco⁴⁰; ma è anche vero che tale epifania risponde – di nuovo come in Callimaco – a un rituale ben eseguito, che nel c. 64 è dato anzitutto dalla calibrata predisposizione di un contesto (le nozze nel palazzo di Farsalo): tanto esso è adeguato ad accogliere nel proprio spazio il banchetto degli dèi quanto precisamente risponde – come il lettisternio fondativo – alla crisi attuale. Gli dèi greci dell'età eroica prendono posto in questa fantasia ben concepita, la cui credibilità dipende sia dalla dottrina di chi narra che dalla naturalezza del suo narrare. Essi appartengono allo stesso pantheon di quei sei *dii peregrini* che si resero familiari ai Romani, per la prima volta, nel *lectisternium* del 399; accogliendo l'invito di Peleo alla *θητογαμία*, accomodandosi sui *puluinaria* del banchetto di Farsalo, essi inaugurano la situazione teossenica, ne fissano quell'immagine che il rito del *lectisternium* 'replicherà' nelle sue esecuzioni storiche.

Questo testo sembra suggerire che ora *solo* la poesia – il prodotto dell'individuo che sa parlare, a suo piacimento, con gli eroi di una volta (v. 24 *uos ego saepe, meo uos carmine compellabo*) – può riportare gli dèi nella società che essi hanno abbandonato, almeno per qualche momento. Constatiamo d'altra parte che un simile risultato è reso possibile da *questa* poesia, in cui la forma moderna, divenuta ormai classica (il racconto poetico alla Callimaco), e la materia antica (il mito greco) consentono al sentire attuale di uscire dalla sua contingenza, mentre a loro volta materia e forma vengono rimotivate da una certa disposizione spirituale (la critica dei tempi, l'impulso all'evasione), senza la quale sarebbero rimaste senza sviluppo.

Questa modalità del racconto poetico, a suo tempo nata sulla pagina di Callimaco come il riflesso di una accettata o voluta separazione dal passato, viene ora adottata per esprimere la nostalgia del passato, ovvero il distanziamento dal presente, il quale tuttavia si ritrova incluso entro i confini del racconto ben più di quanto non accadesse nella poesia 'modernizzante' degli epilli mitologici alessandrini.

³⁹ NOUILHAN 1989, p. 28.

⁴⁰ Cfr. in particolare HUNTER, FUHRER 2002, THOMSEN 2002, p. 273.

2. Completata la descrizione della coperta nuziale la parola del narratore ritrova il punto di partenza (vv. 265-266):

talibus amplifice uestis decorata figuris
puluinar complexa suo uelabat amictu.

La folla dei Tessali, soddisfatta di ciò che ha potuto ammirare, si ritira, come si diceva, facendo luogo agli dèi (v. 268 *sanctis coepit decedere diuis*). L'arrivo degli Olimpi è in realtà preceduto dal sopraggiungere di tre figure intermedie fra la condizione umana e quella dei grandi dèi, ossia Chirone, Peneo e Prometeo. Essi giungono alla reggia uno alla volta. Tutti e tre sono strettamente legati alla Tessaglia; tutti e tre rappresentano la fase della storia del mondo che precede quella eroica; due di essi recano doni, prodotti della natura che passano alla condizione di artefatto, ma senza giungere a rappresentare uno 'stato di cultura': il centauro ha composto fiori di varia provenienza in una corona (vv. 278-284), il dio-fiume porta un fascio di alberi di diversa specie, che dispone in modo da 'ripristinare' la sede naturale del matrimonio del mito (vv. 293-294)⁴¹:

haec circum sedes late contexta locauit,
uestibulum ut molli uelatum fronde uireret⁴².

Solo a questo punto giungono Giove e gli altri Olimpi, tutti tranne Apollo e Diana, i quali disprezzano Peleo e non intendono unirsi alla celebrazione delle nozze di Teti con un mortale (vv. 298-302); si sospende così, in un modo che può sorprendere il lettore, la concordanza tra i 12 *dii Consentes* (Liv. 22.10)⁴³. Gli dèi prendono posto sui loro triclini; le Parche – per la sorpresa del lettore – intonano il peana nuziale (vv. 303-306)⁴⁴:

⁴¹ Sulla tradizione delle nozze, cfr. REITZENSTEIN 1900, *DAGR*, s.v. *Thétis*, pp. 253-257 (A. LEGRAND), KLINGNER 2016, pp. 7-24, JOUAN 1966, pp. 72-87, MARINČIĆ 2001, pp. 485-486. La loro ambientazione urbana sembra essere stata una innovazione di Catullo: cfr. in particolare REITZENSTEIN 1900, pp. 86-88, il quale però interpretava il c. 64 come la traduzione latina di una poesia di corte di età ellenistica. Sulla questione dell'originalità di questo testo – una acquisizione ormai definitiva della critica catulliana –, FERNANDELLI 2012, pp. XVIII-XIX.

⁴² Con *uestibulum* il narratore sembra riferirsi allo spazio destinato alla celebrazione delle nozze, cioè all'*atrium* del palazzo reale (vedi anche v. 276 *uestibuli linquentes regia tecta*, dove l'azione è riferita ai visitatori che si ritirano per fare posto agli ospiti del banchetto): sulla questione cfr. in particolare SCHMALE 2004, pp. 93-97.

⁴³ Il punto sulle interpretazioni di questa assenza in FERNANDELLI 2012, pp. 280-289.

⁴⁴ Su questa scelta romanizzante, cfr. CARLETTI COLAFRANCESCO 1981-1982, pp. 255-256, FERNANDELLI 2012, pp. 289-297.

qui postquam niueis flexerunt sedibus artus,
 large multiplici constructae sunt dape mensae,
 cum interea infirmo quatientes corpora motu
 ueridicos Parcae coeperunt edere cantus.

Il carne cantato dalle Parche durante il banchetto si apre con un appello quasi innico a Peleo ed è poi costituito da 2 + 2 stanze, dove si è riconosciuta la presenza di motivi epitalamici (vv. 328-336 e 372-381) che incorniciano la vasta profezia della nascita, della gloria e della morte del figlio degli sposi, Achille (vv. 337-371). Questo il testo della stanza introduttiva, seguita dal primo ritornello (vv. 323-327):

o decus eximium magnis uirtutibus augens,
 Emathiae tutamen, Opis carissime nato,
 accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores,
 ueridicum oraclum: sed uos, quae fata sequuntur,
 currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

325

I primi due versi del canto intrecciano in modo particolarmente vistoso l'elemento greco e l'elemento romano⁴⁵, nel quadro di un sincretismo che riguarda, anche qui, tutti i piani del testo, da quello culturale-letterario (non le Muse eliconie intonano il peana nuziale al matrimonio di Peleo e Teti, ma divinità doppiamente 'fuori posto' come le romane Parche) a quello dello stile (irruzione della lirica nell'epos).

Cercherò ora di ricostruire l'operazione compositiva che ha reso possibile un risultato insieme così nuovo e ricco di significato culturale.

Al centro dell'interesse di chi svolge il racconto si ritrova, come detto, il matrimonio del mortale con la dea. Questo grande evento del mito è presentato dal narratore in modo da realizzare un crescendo nel passaggio da una prima fase, quella in cui gli uomini – il popolo tessalo – visitano l'atrio del palazzo ancora vuoto, riempiendosi di meraviglia alla vista della coperta decorata, a una seconda, in cui gli dèi si accomodano sui triclini di avorio preparandosi al banchetto di cui il canto in onore degli sposi sarà il principale ornamento. Dunque *all'ecfrasi segue il canto*; la descrizione delle figure in-

⁴⁵ Le Parche alludono alle qualità eroiche di Peleo, illustrate dalle sue imprese (cfr. anche *infra*, vv. 348 *egregias uirtutes* e 357 *magnis uirtutibus*, in riferimento ad Achille), ma con una formulazione che rimanda a valori romani (cfr. NEP. *Timoth.* 1.1 *a patre acceptam gloriam multis auxit uirtutibus* e gli altri esempi ricordati da Nuzzo 2003, pp. 159-160); il verso successivo accoglie il coronimo alessandrineggiante *Emathia* (nome di una regione della Macedonia, qui abusivamente riferito alla Tessaglia) insieme con il teonimo *Ops*, designante la dea italica che corrisponde a Rhea (cfr. PLAUT. *Persa* 252 *Ioui opulento incluto Ope gnato*, Mil. 1082 *Iuppiter ex Ope natus*). *Opis carissime nato* riformula, amplificandola, l'espressione Δὴ φῶλε (*Il.* 1.74, qui riferita ad Achille), tenendo conto anche del fatto che proprio a *Il.* 24.61, cioè nel passo dove è rammentato il matrimonio di Peleo, Era nomina lo speciale favore accordato dagli dèi all'eroe.

tessute sulla coperta e la ‘tessitura’ del canto-destino occupano quasi per intero le due fasi successive del racconto. Nel concepire la struttura bipartita della sua poesia Catullo sembra aver avuto in mente soprattutto due modelli, se con ‘modello’ intendiamo, in modo elastico, non esclusivamente un *exemplar* da imitare o emulare ma anche un testo che offre suggerimenti specifici o che stimola una volontà di continuazione attraverso completamento, approfondimento, risistemazione.

I due testi cui mi riferisco, il racconto delle nozze di Medea e Giasone nel IV delle *Argonautiche* (vv. 1068-1222) e l'*Idillio 15* di Teocrito (*Le Siracusane* o *Le Adoniazuse*), presentano la sequenza descrizione-canto; essi si riferiscono inoltre a una situazione a sua volta articolata in due fasi (nozze – il giorno dopo; ‘nozze’ – il giorno dopo) e attraversata da due movimenti (partecipazione delle Ninfe alle nozze – partecipazione del popolo; partecipazione del popolo – di figure superiori)⁴⁶. Questi modelli offrivano idee per la strutturazione del carne ma anche per affrontare un problema che si poneva al poeta sul piano culturale-ideologico: ossia la mediazione tra il racconto tradizionale delle nozze, di cui *Il. 24.62-63* rappresenta la formulazione minima ([*Hera Apollini*] «Dèi, partecipate tutti alle nozze; e con gli altri dèi | anche tu banchettavi suonando la cetra»), e la liturgia matrimoniale familiare ai Romani⁴⁷. Da una parte un racconto che fa coincidere il matrimonio con il banchetto nuziale; dall’altro un protocollo che, per quanto soggetto a variazioni, attribuisce il massimo significato a certi passaggi (*manuum iunctio*; *deductio in domum mariti*; lo sposo offre alla sposa acqua e fuoco nell’*atrium* dove è esposto il *lectus genialis*) non coincidenti con il momento che prende risalto in Omero e in altri racconti greci dell’evento mitico.

Nel racconto di Apollonio il matrimonio tra Medea e Giasone è fin troppo celato per essere un matrimonio illustre e fin troppo spettacolare per essere un matrimonio celato⁴⁸. Esso contiene sottili riferimenti alla ierogamia che ha fondato l’istituto stesso

⁴⁶ Nel racconto di Apollonio il popolo fa visita alla grotta il mattino seguente portando doni ai novelli sposi (vv. 1170-1200); per quanto riguarda la cerimonia di Alessandria è ragionevole ritenere che le κλίβαια lasciate libere durante la visita del popolo erano destinate a essere occupate dagli invitati al banchetto sacro: cfr. *infra*, pp. 42-44.

⁴⁷ Sulle fasi del matrimonio romano, cfr. *DAGR*, s.v. *Matrimonium*, pp. 1654-1657 (C. LÉCRIVAIN), BLÜMNER 1911, pp. 349-361, FEDELI 1983, BOËLS-JANSSEN 1993, pp. 99-223, FAYER 2005, pp. 464-562, AGNESINI 2007, pp. 66-75; utile anche HERSCH 2010, pp. 62-226.

⁴⁸ Sulla via del ritorno in Tessaglia, Giasone e Medea sono inseguiti dalle navi colchiche: approdano e trovano ospitalità a Drepane (vv. 982-1222), dove la regina Arete, durante la notte, cerca di persuadere il marito Alcino a proteggere la coppia dalle pretese degli inseguitori: la protezione del re sarà accordata a patto che i due giovani siano già sposati. Di nascosto Arete informa di ciò Giasone, il quale appresta la cerimonia nuziale seduta stante. Una grotta farà da talamo agli sposi. «Qui allora stesero un grande letto e sopra | vi gettarono il fulgido vello d’oro, affinché le nozze fossero | onorate e degne del canto dei poeti» (vv. 1141-1143; probabile archetipo di questo matrimonio nella natura quello di Peleo e Teti sul Pelio: cfr.

del matrimonio, quella tra Zeus e Era; ed è idealmente tenuto sotto osservazione dalla coppia olimpica⁴⁹; infine Giasone è caro a Era come caro agli dèi era Peleo, cosicché le nozze segrete, che Giasone e Medea avrebbero voluto celebrate pubblicamente nella reggia di Iolco (cfr. vv. 1161-1164), godono tuttavia di uno splendore che ricorda, su scala ridotta, le nozze tra l'eroe e la dea. Nella situazione di Drepane grande cura è dedicata, sotto la regia di Era, a garantire la legittimità dell'unione tra Giasone e Medea, che pur restava mutila, per forza di cose, di due passaggi obbligati come gli ἀνακαλυπτήρια (cioè lo 'svelamento' della sposa durante il banchetto) e l'ἀγωγή alla casa dello sposo. Queste omissioni sono compensate dall'accento sulla verginità di Medea, sulla pia offerta di sacrifici preliminari, sulla scrupolosa preparazione del letto nella grotta, sul convenire di ospiti illustri (ninfe di tutta la regione partecipano alla cerimonia), sull'intonazione del canto nuziale all'esterno della grotta – cioè del talamo improvvisato – durante la *consummatio matrimonii*.

Questo testo costituiva un precedente, agli occhi di Catullo, per la rappresentazione di un matrimonio mitico evidentemente legittimo (tutto si svolge sotto il controllo di Era, la ierogamia fondativa vi è evocata, la saggia Arete lo vuole, il giusto Alcino lo sancisce) nonostante le 'omissioni' nello svolgimento del rito e l'atmosfera chiaroscurale. Gli sposi, come si è detto, avrebbero desiderato celebrare le loro legittime nozze in città,

HUNTER 2017, p. 196, *ad v.* 807 e p. 237, *ad vv.* 1142-1143 e *supra*, nt. 39). Era invia al matrimonio le ninfe del luogo, fluviali, montane e silvestri: esse portano in dono agli sposi fiori variopinti (certo a questo pensava Catullo mentre componeva i quadri di Chirone e Peneo sopra ricordati); e stendono veli profumati nella grotta, davanti alla quale gli eroi, armati, vigilano e insieme intonano l'imeneo accompagnati dalla cetra di Orfeo (vv. 1143-1160). Arete e Alcino rappresentano la realizzazione perfetta, sul piano umano, di quel sacro istituto che fu fondato con la ierogamia di Zeus e Era; d'altra parte l'unione nascosta tra i due dèi, cui Era si riferisce in *Iliade* 24 (vedi *supra*, nt. 17), fa da modello al matrimonio di Giasone con Medea, tanto più che certe cerimonie culturali in onore di Era, commemoranti il suo matrimonio con Zeus, prevedevano la presenza di soldati in armi durante la fase della processione sacra (cfr. *DAGR*, s.v. *Hiéros gamos*, pp. 180-181 [H. GRAILLOT]). È poi notevole che nel passo omerico tenuto presente da Apollonio Era faccia ampio riferimento alla coppia formata da Oceano e Teti (essi avevano allevato la dea in una grotta omonima a quella corcirese, la grotta di Macride: cfr. *ibidem* p. 178; A. RH. 4.540, 1131-1340, con HUNTER 2017, pp. 155 e 236, *ad ll.*); cioè a quella stessa coppia divina che nel c. 64 (vv. 29-30; vedi anche *supra*, p. 30) fa le veci dei genitori di Teti. Commentando i versi in cui Era ricorda a Teti il proprio ruolo nel suo matrimonio (A. RH. 4.805-809 «Ma io feci in modo che ti fosse marito il migliore | degli uomini, affinché tu ne avessi in cambio splendide nozze | e generassi dei figli; su mio invito tutti gli dèi | presero parte al banchetto; e io stessa reggevo | la fiaccola nuziale»), VIAN 1981, p. 176, nt. 4 osserva che «dans l'épisode de le noces, les parents naturels de Thétis son toujours curieusement absents»: lo stesso accade nel c. 64, dove però la sostituzione dei genitori di Teti (Nereo e Doride) con i suoi nonni, coppia cosmologicamente più significativa, ben si spiega con la particolare prospettiva 'storica' del narratore catulliano.

⁴⁹ Cfr. A. RH. 4.95-98: «Mia cara, Zeus Olimpio in persona ed Era Coniugale, sposa di Zeus, siano testimoni del mio giuramento: io ti condurrò come moglie legittima nel mio palazzo, quando avremo fatto ritorno nella terra dell'Ellade»; e *supra*, nt. 17.

a Iolco, nel palazzo regale del padre di Giasone, e non furtivamente in un luogo remoto e selvaggio.

La tradizione conosceva un matrimonio di Peleo e Teti celebrato sul Pelio, in uno scenario naturale⁵⁰; ma, come si è visto, Catullo ambientò le nozze dell'eroe con la dea in città, a Farsalo, nella reggia di Peleo⁵¹. Nel suo racconto, in un certo senso, si realizza il sogno degli sposi di Apollonio; e per fare delle nozze di Peleo e Teti uno sfarzoso evento cittadino il poeta romano si avvale, con ogni probabilità, di notizie relative a cerimonie storiche famose⁵²; e con certezza di un modello letterario, l'*Idillio 15* di Teocrito⁵³.

Questo mimo inscenava la visita di due Siracusane agli Adonia di Alessandria. Due amiche si avventurano tra la folla che si dirige verso il palazzo reale, per raggiungerne l'αὐλή (cui corrisponde l'*atrium* della *domus* romana) e ascoltare l'*Adone*, cioè l'inno con cui una cantante celebra il ritorno dell'eroe dall'Ade e la sua riunione con Afrodite. La festa è indetta dalla regina Arsinoe che con essa ringrazia la dea per aver reso immortale la propria madre, la regina Berenice. Arrivate all'interno del palazzo le due visitatrici hanno prima modo di ammirare degli arazzi di cui commentano i raffinati decori (vv. 78-86, ecfrasi drammatizzata) e poi ascoltano l'inno nel quale la cantante argiva intreccia il rife-

⁵⁰ Cfr. *supra*, nt. 39 e nt. 46.

⁵¹ Cfr. *supra*, nt. 41.

⁵² Su questo punto insiste REITZENSTEIN 1900, pp. 86-88, citando la festa tolemaica descritta da Callissino di Rodi (fr. 2, p. 627 Jacoby = ATH. 5.196a-203b, su cui cfr. MARCHIORI 2001, pp. 493-510, con la bibliografia citata), interessante anche per l'analisi delle *Adoniazuse* (cfr. RICE 1983, pp. 59, 98-99). Effettivamente diversi aspetti di questa grande πομπή indetta dal Filadelfo hanno un riscontro nel carme di Catullo: l'allestimento e diversi particolari del padiglione dove si celebrerà il banchetto (tra cui le coperture vegetali dell'area circostante la tenda, la profusione di fiori di ogni tipo, stupefacente nella stagione invernale, i teli decorati distesi sui divani, l'apprestamento di fronte al simposio di un divano speciale su cui sono esibiti coppe, bicchieri e vasellame prezioso); il riferimento a situazioni separate, in ragione del rango dei partecipanti (il padiglione per il simposio dei θεῶροι, cioè delle delegazioni sacre, è lontano dall'area assegnata ai soldati, gli artigiani, i forestieri: cfr. SCHMITT-PANTEL 1992, pp. 283-286, 393, 460); questa gerarchizzazione doveva valere anche per la πομπή vera e propria, in cui la sfilata dei diversi cortei, associati a figure divine (apriva quello di Eosforo, chiudeva quello di Espero), si svolgeva entro lo spazio circoscritto dello stadio, non accessibile a tutti (dunque visibile, verosimilmente, solo agli ospiti di riguardo e alla parte greca della popolazione, mentre il resto si sarà accalato nelle strade circostanti: cfr. RICE 1983, p. 31). La memoria di quel grandioso evento, con cui si fondavano le Tolemee (feste quinquennali simili alle Olimpiadi) o se ne accompagnava una celebrazione successiva (MARCHIORI 2001, p. 495, nt. 3), poteva essere stata rinfrescata, nella Roma degli anni 50, dalla vicenda che riguardò Tolemeo XII Nuovo Dioniso, detto Aulete (re d'Egitto depresso nel 58 e rimesso sul trono con la forza, nel 55, dal governatore della Siria Aulo Gabinio). Lo stesso dotto dei *Deipnosofisti* che ha riportato il testo di Callissino conclude il suo intervento osservando: «Tutta la ricchezza del re Filadelfo, a lungo conservata, fu dissipata dall'ultimo Tolemeo, quello che finanziò di tasca propria la guerra gabiniana: non era un uomo d'armi, in effetti, ma un aulete e un prestigiatore».

⁵³ L'importanza di questo testo per il c. 64 è messa in luce nei particolari in FERNANDELLI 2012, pp. 59-70.

rimento al contesto alle lodi di Adone (vv. 100-144), prima atteso da Afrodite e ora a lei riunito (vv. 127-128 «Il letto è stato preparato per il bell'Adone, ma lo occupa Cipride, lo occupa Adone dal braccio roseo»)⁵⁴; quindi la descrizione complessiva dell'apparato festivo, donde emerge anche il modo come il rito si articola nel tempo⁵⁵.

Così Gow ricostruiva lo scenario che il mimo descrive o suggerisce⁵⁶: «The stage is a room, a marquee, or more probably a garden, inside the palace, hung with a tapestry representing Adonis in a silver chair, dead or dying, with Aphrodite and other figures in attendance. In unspecified relation to the tapestry are arbours of greenery, in which are hung bunches of fragrant herbs; above them are suspended flying figures of Erotes. In the central arbour is a couch of ebony and gold, the legs of which are formed of ivory groups of Ganymede carried off by an eagle. On it recline on purple coverlets figures of Adonis and Aphrodite, who embrace or kiss. In front of the couch are tables bearing a lavish display of food. Other arbours are similarly furnished, but the couches are unoccupied and will remain so until the spectators depart and those invited to the feast arrive and take their places on them. The populace who come to view the show are entertained at intervals by singers, who are perhaps taking part in a singing competition».

Queste osservazioni vanno integrate con i rilievi svolti dallo studioso inglese in un altro punto, dove egli usa il c. 64 per dimostrare che il *tableau* di Teocrito rappresenta l'apparato di una festa di fidanzamento e non di una cerimonia nuziale⁵⁷: «There the *puluinar geniale* of ivory with crimson coverlet is set out (47), and viewed by spectators, succeeded presently by guests (267), who take their places at the banquet (303). The Parcae sing, but allude to the actual union of the bridal pair as still to come (328). In T. nothing is said of guests, but the offerings mentioned in 122ff. are not meant to be wasted, and it is reasonable to conjecture, with Glotz (pp. 262ff.), that they will furnish a

⁵⁴ Per il testo e l'interpretazione di questi versi seguo Vox 1997, pp. 250-251.

⁵⁵ L'inno culturale è intonato mentre, nel primo giorno della festa, la coppia degli sposi annualmente riuniti viene esposta all'ammirazione del pubblico; ai vv. 131-135 la cantante fa riferimento all'amore degli sposi («Ora Cipride goda, avendo il suo sposo») e poi alla cerimonia del congedo dall'eroe, che avrà il luogo il giorno dopo, all'alba, sulla riva del mare. Nella sezione successiva dell'inno (vv. 136-142), prima del congedo (vv. 143-144), è elevata una lode ad Adone che potrebbe aver ispirato l'inno agli eroi di Catullo attraverso il motivo dell'eccellenza («Tu giungi, Adone diletto, qui e nell'Acheronte, unico – dicono – tra i semidei») legato a quello dell'arretramento nel tempo, fino a un'età 'iniziale' («non ebbero questo Agamennone, né Aiace... e neppure i Lapiti e i Deucalioni più antichi, né i Pelopidi, e i Pelasgi signori di Argo»): cfr. *supra*, pp. 29-30.

⁵⁶ Cfr. Gow 1952, II, p. 265. Per altre ricostruzioni del rito, dello scenario e in genere della base storica delle *Adoniazuse*, si vedano anche GLOTZ 1920, ATALLAH 1966, pp. 105-135, GRIFFITHS 1979, pp. 65-66, HUNTER 1996, pp. 131-134 e soprattutto REED 2000, dove è messo bene in evidenza il carattere sincretistico del culto cui il mimo teocriteo – cioè il modello di Catullo – fa riferimento.

⁵⁷ Cfr. Gow 1952, II, p. 298; ma già 1938, pp. 200-201.

meal for a distinguished company when the spectators have departed. If so, they too will need couches, tables, and arbours; and it is perhaps for that reason that at 119 T. uses the plural σκιῶδες. All is ready for the feast but as yet Aphrodite and Adonis are alone, and the magnificence which they are surrounded leaves the singer and spectators with no eyes for the simpler accommodation destined for the human guests».

Certamente la festa di Farsalo non è stata allestita per celebrare *il fidanzamento* di Peleo e Teti. Nell'atrio della reggia tessala i due celebreranno un matrimonio che è insieme esemplare e speciale, poiché lo sposo non ottiene in moglie una donna, ma una dea. Ciò comporta alcuni adattamenti del rituale romano così come – già lo si è visto – della tradizione greca che raccontava queste nozze.

La fase degli *sponsalia* è stata adombrata nel prologo⁵⁸, e in particolare nei vv. 19-21, 29-30, 31-34, dove è messo in luce il processo che porta alle nozze:

a) vv. 19-21: amore a prima vista dell'eroe per la dea (v. 19 *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore*); da *amor* si passa a *hymenaei* e da umano a divino (v. 20 *tum Thetis humanos non despexit hymenaeos*); Giove stesso entra in gioco: egli riconosce in Peleo lo sposo giusto per Teti (v. 21 *tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit*) ed è così che la dimensione privata e contingente del 'colpo di fulmine' viene definitivamente trascesa⁵⁹;

⁵⁸ La trattazione più ampia e dettagliata sulla procedura degli *sponsalia* si trova in FAYER 2005, pp. 15-184.

⁵⁹ Ai vv. 19-21 il triplice *tum* riprende l'asserzione del v. 16 (*illa, atque <haud> alia, uiderunt luce marinas / mortales oculis... Nymphas*): l'accento posto sulla circostanza temporale, ricostruita con esattezza dal narratore ben documentato (v. 19 *fertur*), piuttosto che sulle azioni che vi sono associate (innamoramento di Peleo, consenso di Teti, interpretazione positiva di Giove), consente di far passare queste ultime come dati di fatto, mentre sono componenti di una coerente costruzione ideologica. Ogni resistenza alle nozze testimoniata dalla tradizione è rimossa (Teti *non lotta* con il futuro sposo, conformemente a quanto prescritto alla buona sposa in 62.59-66, su cui AGNESINI 2007, pp. 350-353); l'amore a prima vista contraccambiato (un mitema non attestato altrove; sull'avversione di Teti per Peleo cfr. invece le fonti discusse da GANTZ 1993, pp. 192-193, GRIFFIN 1997, pp. 129-131) si concilia con l'interesse di Giove (secondo una profezia Teti genererà un figlio più grande del padre: cfr. FERNANDELLI 2012, pp. 264-266), che diviene così, al posto della moglie (A. RH. IV 805-809; cfr. *supra*, nt. 48), il vero regista di questo matrimonio: sovrintendendo ad esso come *pater ipse* (v. 21, con l'esauriente nota di ELLIS 1889, pp. 286-287), *dium genitor* (v. 27; cfr. anche vv. 298, 387 *pater diuum*), egli si lascia definitivamente alle spalle l'*affaire* privato che lo riguarda (v. 27 *suos... amores*) per ritrovarsi nella posizione dell'autorità che sancisce il *significato* dell'unione nel quadro della storia del mondo (alla sua legittimazione rituale provvede invece un altro sostituto del padre di Teti, come si è visto, cioè Oceano). Interessante la nota di TURATO 2001, p. 224, a EUR. *IA* 703 (*[Agamemnon loq.] Ζεύς ἡγγύησε, καὶ δίδωσ' ὁ κύριος*), un testo che fu certamente tra i modelli di Catullo: «Nel nostro passo, che forse rimanda l'eco "laicizzata" dei miti di sovranità che sono alla base del *Prometeo*... (ma si veda anche Pindaro, *Istmica* 8), Zeus sarà soltanto l'augusto garante (*eggese*) di un atto che, giuridicamente (*didos[i]*), spettava a Nereo». L'elasticità con cui è trattato il ruolo del padre della sposa nel racconto catulliano di questo speciale matrimonio si deve anche al fatto che, se una dote doveva essere ricevuta dallo sposo (cfr. 62.65, citato *infra*) e se questa dote è implicita nell'apostrofe del v. 25 (*[Peleu] eximie taedis felicibus aucte*: cfr. [HES.] fr. 211.7 Merkelbach-West τῆς *μύκαρ*

b) vv. 28-30: ai vv. 26-27, nella relativa *cui Iuppiter ipse, | ipse suos diuum genitor concessit amores* risuona variata e chiarita l'espressione *pater ipse* del v. 21, in modo che non restino dubbi: essa non si riferiva a Nereo, al padre della Nereide. Giove ha preso una decisione in merito a Teti (*suos... concessit amores*), il cui riflesso 'legale' si riconosce nei vv. 29-30 (*tene suam Thetys concessit ducere neptem, | Oceanusque: nonno e nonna, per le ragioni già viste, qui sostituiscono i genitori della sposa*). I due terzi del consenso che dà legittimità alle nozze integrano così il terzo rappresentato dalla volontà della *uirgo* (v. 20 *tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, 28 tene Thetis tenuit pulcherrima Nereine?*). Cfr. il finale del c. 62, vv. 59-66⁶⁰:

Et tu ne pugna cum tali coniuge, uirgo.
non aequom est pugnare, pater cui tradidit ipse,
ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.
uirginitas non tota tua est, ex parte parentum est,
tertia pars patrist, pars est data tertia matri,
tertia sola tua est: noli pugnare duobus,
qui genero sua iura simul cum dote dederunt.
Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!

E Ulpiano in *dig.* 23.1.11: *sponsalia sicut nuptiae consensu contrahentium fiunt*⁶¹.

c) vv. 31-34 *quae simul optatae finito tempore luces | aduenere, domum conuentu tota frequentat | Thessalia, oppletur laetanti regia coetu: | dona ferunt prae se, declarant gaudia uultu*. È finalmente arrivato il giorno delle nozze. La normale attesa degli sposi è fatta coincidere con il periodo che separa la partenza dell'eroe (la circostanza del 'colpo di fulmine') dal suo ritorno (*finito tempore*)⁶². L'espressione *optatae... luces*, ne richiama alla mente altre come *expectata... lumina*, di 62.2, dove *lumina* è però riferito al 'sorgere' di

Αιακίδη καὶ τετραέκις ἄλβιε Πηλεῦ), in quanto consistente in un passaggio di condizione, in un elevamento alla beatitudine divina, essa non poteva certo essere corrisposta al mortale Peleo da un dio del rango di Nereo.

⁶⁰ Su questi versi si veda in particolare AGNESINI 2007, pp. 345-372.

⁶¹ Con HERSCH 2010, pp. 39 e 55: «consent, not a ceremony, was necessary in the formation of a marriage».

⁶² Nel *Catalogo*, secondo l'attendibile ricostruzione di JOUAN 1966, pp. 74-75, si succedevano: la storia di Peleo e Acasto (fr. 208, 209 Merkelbach-West; cfr. anche PFEIFFER 1999, pp. 145-146); l'elezione di Peleo, quale sposo di Teti, da parte di Zeus; il matrimonio presso la grotta di Chirone sul Pelio; la presa di Iolco; l'acclamato ritorno degli sposi a Ftia e il loro insediamento (?) nel palazzo reale (fr. 211). L'espressione *finito tempore* è vaga, probabilmente per distogliere l'attenzione del lettore dalle difficoltà logiche (incongruenze con altre tradizioni) e psicologiche (troppo lungo l'intervallo tra il 'colpo di fulmine' e le nozze) poste da questa versione del mito: cfr. PERROTTA 1972, pp. 62-68.

Vespro⁶³; poiché più avanti, nel c. 64, si fa coincidere l'atteso arrivo della stella con quello della sposa (vv. 328-329 *adueniet tibi iam portans optata maritis | Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx*), il lettore è portato a pensare che il carme inquadri la giornata dedicata alle nozze, che in effetti si svolgeva tra il sorgere di Lucifero (cioè Eosforo) e il sorgere di Vespro (cioè Espero). Con *lucis optatae* (v. 31) il narratore catulliano non si riferisce genericamente alla data delle nozze, ma, in modo puntuale (*simul optatae... lucis | aduenere*) al levarsi del giorno⁶⁴; con il riferimento all'arrivo di Vespro, invece, egli rimanda a quel momento della giornata in cui il rito nuziale effettivamente volge al suo compimento, come illustrato dal coro dei *pueri* in 62.26-30⁶⁵:

Hespere, quis caelo lucet iucundior ignis?
 qui desponsa tua firmes conubia flamma,
 quae pepigere uiri, pepigerunt ante parentes,
 nec iunxere prius quam se tuus extulit ardor.
 quid datur a diuis felici optatius hora?

30

Sposare una dea è pur sempre un *ducere uxorem*; ma ci si deve accontentare di parole in luogo di fatti, cioè di una metafora (v. 29 *tene suam Thetys concessit ducere neptem*), poiché Teti, la ninfa del mare, non poteva essere accompagnata alla casa dello sposo, in solenne processione, partendo dalla casa paterna, dove di solito aveva luogo la formalizzazione del matrimonio secondo il rito romano; né era pensabile che la dea divenisse moglie alla maniera greca, 'svelandosi' durante il banchetto nella casa paterna.

Per la messa in pubblico del matrimonio, che nella cerimonia romana era affidata principalmente alla *deductio in domum mariti* della sposa, Catullo si serve dei suggerimenti che gli provengono dal testo di Apollonio e, soprattutto, da quello di Teocrito: il popolo in massa fa visita alla coppia, presso la grotta di Drepane; e così pure nel palazzo regale di Alessandria.

⁶³ In realtà Vespro non sorge la sera, ma 'arriva' – cioè appare in cielo – annunciando il sopraggiungere della sera: cfr. AGNESINI 2007, pp. 172-175; sul fatto che l'apparire della stella segni il coincidere di una fine (della giornata; di una condizione di esistenza) e di un inizio (della notte; di una nuova condizione di esistenza, che darà luogo alla famiglia), pp. 404, 438; p. 248 per l'uso catulliano di *opto* e derivati in relazione al matrimonio.

⁶⁴ Cfr. NUZZO 2003, p. 69; MCGILL 2005, p. 96, nt. 19 e AGNESINI 2007, pp. 167-168, 174 sull'associazione del matrimonio con il sorgere del giorno (in effetti il matrimonio è, sul piano esistenziale, un inizio). In uno dei modelli cui Catullo più attentamente guarda per rappresentare la visita dei Tessali alla reggia, cioè A. RH. 4.1170-1195, è appena sorta l'aurora quando il popolo si reca a omaggiare gli sposi.

⁶⁵ Sulle implicazioni giuridiche e culturali di questi versi particolarmente efficace AGNESINI 2007, pp. 236-250.

La tradizione riferiva di una festa con canti, cori, offerte di doni per il matrimonio di Peleo con Teti; ma nell'uso romano il banchetto con ospiti e doni caratterizzava piuttosto il momento degli *sponsalia*, mentre l'intonazione di canti a sua volta apparteneva alla fase della processione vespertina verso la casa dello sposo. Questi attendeva la sposa nella sua dimora, dove, nell'*atrium*, la *pronuba* aveva apprestato il *lectus genialis*, per il quale Catullo usa l'espressione *puluinar diuae geniale*; il letto allestito per la dea a Farsalo, così come la κλίνη apparecchiata per Adone ad Alessandria, doveva servire sia per il banchetto sia per la *consummatio matrimonii*.

Tuttavia a differenza di Adone, che i visitatori vedono insieme ad Afrodite, simulacro abbracciato a simulacro, Teti non ha ancora preso posto sul *lectus-puluinar* a lei destinato. Lo sappiamo perché le Parche cantano, nella loro prima sezione 'epitalamica' (vv. 328-336):

adueniet tibi iam portans optata maritis Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx, quae tibi flexanimo mentem perfundat amore,	330
languidulosque paret tecum coniungere somnos, leuia substernens robusto brachia collo. currite ducentes subtegmina, currite, fusi. nulla domus tales umquam contexit amores, nullus amor tali coniunxit foedere amantes,	335
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo etc.	

Ma mentre si attende il sorgere di Espero, che porterà con sé la sposa, è come se le azioni e i loro effetti si sviluppassero senza soluzione di continuità di là da questo limite preliminarmente posto. Si osservi in particolare l'inizio della seconda 'stanza' di questa sezione (v. 334): *nulla domus tales umquam contexit amores*, un verso che tratta l'esperienza prospettata ai vv. 330-332 come cosa avvenuta (*tales*), affidando a *contexit* il compito di evocare, della *domus* in cui si sta celebrando il banchetto, il luogo dell'intimità. È cioè sfruttata appieno la momentanea trasmissione della regia del racconto dal narratore alle Parche, per le quali ciò che è in divenire nella realtà (in questo caso: la liturgia nuziale) è in divenire solo nel discorso che ne parla, nel materiale farsi del 'tessuto' di parole (*currite ducentes subtegmina, currite, fusi*), poiché il futuro è in realtà già attuale nella loro mente. Futuro, per le Parche, è ciò che non si è ancora finito di cantare. In questo drastico abbreviamento del tempo dell'esperienza è coinvolto il futuro prossimo (l'arrivo della sposa, per esempio) così come il futuro remoto (il funerale di Achille, la fine dell'età eroica che proprio *ora, con questo matrimonio* sta cominciando). Se sono loro a narrare si fa incerta la distinzione tra ciò che accade effettivamente e ciò che è pensato come imminente: il futuro pensato può darsi come presente vissuto. Dunque è

fondamentale, per la coerenza che Catullo ricerca, che le Parche, il cui canto è riportato *uerbatim* dal narratore, ne rilevino impercettibilmente il ruolo: mentre sono lì per lodare gli sposi e annunciare (formulare auguri non possono) la loro gloriosa discendenza, le dee si riferiscono anche alla cerimonia in corso, ma la narrano secondo la loro prospettiva, che implica il futuro nel presente e mette a fuoco, di quanto accade, solo ciò che ha un significato fatale.

Nel secondo segmento della cornice ‘epitalamica’, cioè nei versi che concludono il canto nuziale, l’appello delle Parche passa dal ‘tu’, rivolto allo sposo (cfr. vv. 323 *o decus...* e 328 *adueniet tibi...*) al ‘voi’ rivolto alla coppia (v. 372), come se la sposa fosse intanto sopraggiunta (vv. 372-381):

quare agite optatos animi coniungite amores.	
accipiat coniunx felici foedere diuam,	
dedatur cupido iam dudum nupta marito.	
currite ducentes subtegmīna, currite, fusi.	375
non illam nutrix orienti luce reuisens	
hesterno collum poterit circumdare filo,	377
anxia nec mater discordis maesta puellae	379
secubitu caros mittet sperare nepotes.	380
currite ducentes subtegmīna, currite, fusi.	

Nel c. 61 questo passaggio dal ‘tu’ (rivolto allo sposo) al ‘voi’ ha luogo nella fase propriamente epitalamica del canto nuziale (vv. 184 ss. *iam licet uenias marite: | uxor in thalamo tibi est* etc.), quando ci si figura che lo sposo abbia ormai raggiunto la sposa (vv. 194 ss. *non diu remoratus es: | iam uenis* etc.) e che nel chiuso della camera nuziale, sul letto apprestato dalle pronube, abbia luogo quella *consummatio matrimonii* che – si auspica – darà origine alla discendenza della coppia: ludite *ut lubet, et breui | liberos* date etc. (vv. 204 ss.). Nel c. 61 il passaggio al ‘voi’ ha luogo quando la coppia nuziale sparisce dalla vista di chi parla e degli altri convenuti; nel c. 64 alla eventuale comparsa della sposa, indicata dal passaggio al ‘voi’, non è dato in ogni caso un risalto visivo⁶⁶.

Teocrito aveva affidato alla sua cantante un compito simile a quello che le Parche svolgono nel testo di Catullo: nel mimo, come si è visto, l’Argiva si incarica di integrare in un racconto compiuto, comprensivo delle tre dimensioni temporali, il mito e il rito cui i commenti delle due visitatrici si riferiscono in modo sommario e che il *tableau* a sua volta rappresenta in sintesi, fissando un singolo momento della vicenda di Adone.

Il racconto di Apollonio contiene un rito nuziale abbreviato, il mimo di Teocrito un rito ‘nuziale’ (o ‘di fidanzamento’) in cui si condensa un mito – il mito che riguarda

⁶⁶ Approfondisco questo argomento più avanti, pp. 69-70.

l'unione di Adone con Afrodite, della dea con il mortale che ha avuto un destino unico tra i semidei.

Catullo ha sfruttato la mente delle Parche per farne il contesto in cui le fasi del matrimonio, invece di susseguirsi, sono contenute una nell'altra; e ha preso spunto dai suoi modelli greci sia per sviluppare e portare alle estreme conseguenze la combinazione di ecfrasi e canto sia perché proprio lo studio di Apollonio e di Teocrito lo agevolava nel rileggere le nozze del mito alla luce di un uso rituale vivo, in vista di un compiuto effetto di esemplarità offerto all'interesse del *suo* pubblico – pubblico romano di un'età di crisi, ma anche sempre più versato nella padronanza di due culture e di due lingue.

Dunque nella reggia greca dove deve aver luogo il banchetto del mito, Catullo ha immaginato uno spazio simile a un *atrium*, destinato ad accogliere, come appunto l'atrio della casa romana, numerosi visitatori: questa 'contaminazione' è concepita con il conforto dei due modelli letterari greci, le nozze narrate da Apollonio e le 'nozze' rappresentate da Teocrito adottando la prospettiva dei visitatori del palazzo di Alessandria.

L'agenda del matrimonio romano tradizionale prevedeva, di primo mattino, una presa di auspici in casa della sposa da parte dei *nuptiarum auspices*⁶⁷; il responso era poi annunciato agli invitati; se l'uso adottato era quello della *confarreatio* – la forma ideale del *matrimonium iustum*⁶⁸ –, allora la cerimonia si svolgeva sotto la regia del *flamen Dialis* e l'annuncio del responso avveniva davanti a dieci testimoni: se esso era favorevole, qui si concludeva il contratto di matrimonio, con i fidanzati che davano il loro consenso e la *pronuba* che procedeva alla *dextrarum iunctio*. A ciò seguivano una oblazione a Giove, costituita da frutta e da un *panis farreus* o *libum farreum*, e una preghiera che il *flamen*, verisimilmente (nelle altre forme del rito un *auspex nuptiarum*), indirizzava a divinità campestri congiuntamente alle divinità nuziali (Giove, Giunone, Venere, Diana, Fides). Venivano poi eseguiti sacrifici; i testimoni acclamavano gli sposi pronunciando l'augurio *feliciter!* Più tardi, solitamente ancora in casa della sposa, aveva luogo il banchetto nuziale. La processione verso la casa dello sposo partiva al sorgere della stella Vesper: questa fase, che dava pubblicità al matrimonio appena celebrato e che esponeva alla vista di tutti la sposa ancora vergine, è al centro dell'interesse negli altri carmi nuziali di Catullo, il 61 e il 62, nei quali si può riconoscere rispettivamente la rappresentazione del matrimonio di una coppia romana e l'espressione di ciò che il matrimonio romano

⁶⁷ Buona trattazione dell'argomento in particolare in HERSCH 2010, pp. 114-122. Sembra, sulla base di CIC. *diu.* I 28.8 (*nihil fere quondam maioris rei nisi auspicato ne priuatim quidem gerebatur, quod etiam nunc nuptiarum auspices declarant, qui re omissa nomen tantum tenent*), che ai tempi di Catullo il ruolo degli *auspices* si limitasse a quello di testimoni delle nozze.

⁶⁸ Cfr. in particolare TREGGIARI 1991, pp. 21-24, 211-212, BOËLS-JANSSEN 1993, pp. 148-158, FAYER 2005, pp. 223-245.

significava, in particolare nella prospettiva della sposa⁶⁹. Tre ragazzi, *patrimi* e *matrimi* (cioè con entrambi i genitori in vita), accompagnavano la sposa; uno o una di essi reggeva in mano una fiaccola di *alba spina*, in onore di Cerere; altri del corteggio portavano un fuso e una conocchia. Lo sposo riceveva in casa la sposa e le offriva acqua e fuoco nell'*atrium* illuminato dove la *pronuba* aveva preparato il *lectus genialis*. Potevano seguire a ciò preghiere della sposa rivolte agli dèi della casa, l'osceno rito di Mutunus Tutunus, l'offerta di tre assi (al marito, ai Lari del focolare, all'altare dei Lari in un vicino incrocio di strade)⁷⁰. La giornata si concludeva, nell'intimità della camera nuziale, con la *consummatio matrimoni*.

Gli arricchimenti e le variazioni che Catullo apporta alla tradizione del mito delle nozze rappresentano l'intento di plasmare il suo racconto di soggetto greco secondo l'ideologia soggiacente al giusto matrimonio romano, di cui la *maritalis affectio* è il pilastro etico, l'esposizione pubblica lo strumento della buona influenza sulla società, la scrupolosa integrazione del sacro nella dimensione privata, a partire dalla presa degli auspici, la principale premessa della *felicitas*, intesa come fortunata continuazione del *genus* e piena realizzazione della *concordia* tra gli sposi⁷¹.

Perciò il *suo* matrimonio nasce – eccezionalmente – dalla reciprocità del colpo del fulmine tra il mortale e la dea, e nella circostanza di un evento iniziale, *fondativo*, come il viaggio della prima nave. Ciò associa le nozze, istituto sacro per eccellenza, a una svolta storica⁷²; al contempo questo inizio nell'*affectio* risistema la prospettiva del lettore che conosce la tradizione della *uis* usata da Peleo su Teti o quella della profezia di Temi (o di Prometeo). Secondo questa ultima versione della storia, Teti era concessa in sposa da Zeus, o da Zeus e Nereo⁷³, a un uomo scelto, caro agli dèi per il suo merito eccezionale – militare, etico, religioso –, mentre nel racconto del narratore catulliano eccezionale è l'armonia che unisce le premesse (l'irresistibile amore reciproco) alle conseguenze (la na-

⁶⁹ Cfr. LIEBERG 1958, p. 37, AGNESINI 2007, pp. 436-444.

⁷⁰ Su questa fase del matrimonio romano particolarmente ben documentata ed efficace la sezione «La *deductio in domum mariti*» di FAYER 2005, pp. 512-563.

⁷¹ Sulla *concordia* come fondamento del matrimonio riuscito, cfr. il cap. «*Coniugalis amor*» in TREGGIARI 1991, pp. 228-261, specialmente pp. 251-253; si vedano anche FAYER 2005, p. 342, AGNESINI 2007, pp. 426-427. Va ricordato, con HERSCH 2010, p. 27, che il matrimonio senza *affectio maritalis* veniva considerato come *concubinatus*.

⁷² Cfr. CALV. fr. 31 HOLLIS (= 6 BLÄNSDORF, COURTNEY) *et leges sanctas docuit et cara iugavit corpora conubiis et magnas condidit urbes*, due versi tratti da un epitalamio in cui si tessevano le lodi di Cerere, dea civilizzatrice (il frammento ci è conservato da SERV. AUCT. *ad Aen.* 4.58 «legiferae Cereri»: *alii dicunt fauere nuptiis Cererem, quod prima nupserit Ioui et condendis urbibus praesit, ut Caluus docet etc.*). L'istituzione delle leggi, del matrimonio e la fondazione delle città caratterizzano un'epoca della storia umana: cfr. HOLLIS 2007, pp. 75-76, FERNANDELLI 2012, pp. 55-56.

⁷³ Cfr. *supra*, nt. 59.

scita, dal matrimonio, del più grande tra gli eroi) di queste nozze segnate non dall'assenza di Eris, cioè di Discordia – ma da una presenza (*adest*) senza precedenti della *concordia*:

nulla domus tales umquam contexit amores,
 nullus amor tali coniunxit foedere amantes, 335
 qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo⁷⁴.

Karen Hersch scrive⁷⁵: «consent, not a ceremony, was necessary in the formation of marriage [...] jurists have made it clear exactly how long it took to declare this consent or marital feeling: one *dies* [...] Consent and marital feeling are paramount, but they must be shown to the community within the space of a given day [...] The bride's procession to her new husband's house was the public declaration of this *consensus*. The highlighting of the procession is crucial, for this parade was the most public aspect of the wedding – anyone could attend – while events in the bride's or groom's house may have been restricted to a smaller number of invited guests».

E ancora⁷⁶: «the wedding was of interest to all Romans – in a way unlike other rites of passage such as the assumption of the toga – because it represented the beginning of a legitimate Roman family. Having fulfilled expectations we would today call religious and legal, and in the case of the bride's virginity, “cultural”, a Roman bride (and groom) made the implicit promise to the crowd that they were ready and willing to perpetuate the traditions of the society under whose rules and regulations they themselves had the good fortune to marry».

Nel c. 64 il riflesso sociale della *concordia* tra gli sposi, come già osservato, è l'unanimità con cui il popolo tessalo, convenuto alla reggia di Peleo, acclama le nozze (vv. 31-37). L'amore, donde origina questa eccezionale armonia, può avere per effetto una inerzia pericolosa⁷⁷: ma qui l'armonia pervade ogni angolo dello spazio e dell'immaginazione, e anche le campagne abbandonate, che già versano nello squallore, si lasciano riconoscere come paesaggio 'aureo'⁷⁸.

⁷⁴ Proprio in questi versi la stilizzazione epitalamica del *Parzenlied* tocca il suo culmine piegando la ricerca di ripetizione e simmetria propria di questa maniera (cfr. AGNESINI 2007, p. 103) alla mimesi dell'armonia che il canto va esaltando: a) v. 334 | *nulla domus tales* - v. 335 | *nullus amor tali*; b) v. 334 *amores* | - v. 335 *amantes* |; c) vv. 334-335 *tales...* | ... *tali* - v. 336 *qualis...* *qualis*; d) v. 336 ... *Thetidi*, ... *Peleo*; e) v. 334 *contexit*, v. 335 *coniunxit*, v. 336 *concordia*.

⁷⁵ HERSCH 2010, pp. 55, 58.

⁷⁶ HERSCH 2010, pp. 59-60.

⁷⁷ Cfr. e.g. LUCR. 4.1124 *languent officia*, VERG. *Aen.* 4.86-89.

⁷⁸ Cfr. PASQUALI 1920, p. 17, PONTANI 2000, pp. 274-275.

Dunque la visita del popolo compensa, nel testo latino, la mancata rappresentazione della *deductio in domum mariti* della sposa; al contempo questa scena di massa, ambientata in una città e in una reggia, è *aggiunta* da Catullo ai racconti greci, figurativi e letterari, delle nozze di Peleo e Teti.

Al carattere ideale e fondativo di questo matrimonio, e alla qualità dotta del testo che lo racconta, ben si confaceva il modello del matrimonio con *confarreatio*, cioè la forma più eletta e difficile da praticare del matrimonio con *manus*⁷⁹. Il fatto che questa procedura si fosse estinta un paio di decenni prima che Catullo ideasse il suo piccolo epos nostalgico⁸⁰ invita, più che scoraggiare, a tenerla presente come riferimento ideologico e liturgico della sua composizione. È importante ribadire che questo tipo di matrimonio imponeva l'integrazione del sacro, al massimo livello, in tutte le fasi della cerimonia nuziale, essendo essa officiata dai più alti sacerdoti del culto romano. Gaio (1.112) ce ne dà la migliore descrizione:

farreo in manum conueniunt per quoddam genus sacrificii, quod Ioui Farreo fit; in quo farreus panis adhibetur, unde etiam confarreatio dicitur; conplura praeterea huius iuris ordinandi gratia cum certis et sollemnibus uerbis praesentibus decem testibus aguntur et fiunt. quod ius etiam nostris temporibus in usu est: nam flamines maiores, id est Diales, Martiales, Quirinales, item reges sacrorum, nisi ex farreatis nati non leguntur; ac ne ipsi quidem sine confarreatione sacerdotium habere possunt.

Dionigi di Alicarnasso (2.25, specialmente 2-4) nel suo idealizzante racconto delle istituzioni romulee narra che in antico i Romani designavano i matrimoni sacri e legittimi con la parola 'farreati' (ἐκάλουν δὲ τοὺς ἱεροὺς καὶ νομίμους οἱ παλαιοὶ γάμους Ῥωμαϊκῆ προσηγορίᾳ περιλαμβάνοντες φαρραχείους), per la rituale condivisione del *far* da parte degli sposi: la sposa che nel rito nuziale condivideva con lo sposo questo alimento, il più sacro e antico, stabiliva così, simbolicamente, la comunanza con lui di ogni proprio bene; e il legame che questa cerimonia sanciva era indissolubile. Ancora per Plinio il Vecchio (*nat.* 18.3.10) questo era il rito religioso più solenne e niente era più sacro del legame che la *confarreatio* sanciva. Più tardi ancora il Cupido di Apuleio (*met.* 5.26; cfr. anche 10.29) reagiva al 'misfatto' di Psiche con queste parole: «confestim toro meo diuorte tibi que res tuas habeto, ego uero sororem tuam [...] *iam mihi confarreatis nuptis coniugabo*». Come osserva Susan Treggiari, queste testimonianze e altre ci ragguagliano

⁷⁹ Cfr. TREGGIARI 1991, pp. 16-21, 441-446, FAYER 2005, pp. 185-199, AGNESINI 2007, pp. 415-417; e *supra*, nt. 68.

⁸⁰ TREGGIARI 1991, p. 22.

più che sulla pratica reale del rito, sul potere della tradizione e sul «rispetto sentimentale» che i Romani nutrivano per questa forma di matrimonio⁸¹.

Ad essa si legavano le idee di antichità, sacralità, elezione; in essa si mostrava lo stato perfetto della congiunzione dei *coniuges*, che anche la coppia di Farsalo – nel giudizio delle Parche – illustrava esemplarmente (cfr. v. 335 *nullus amor tali coniunxit foedere amantes*; 372-373 *quare agite optatos animi coniungite amores, | accipiat coniunx felici foedere diuam*). Il riferimento mentale al matrimonio con *confarreatio* credo spieghi anche il numero degli Olimpi presenti alla festa (vv. 298-300):

inde pater diuum sancta cum coniuge natisque
aduenit caelo, te solum, Phoebe, relinquens
unigenamque simul cultricem montibus Idri etc.

Dodici meno due sono gli dèi che prendono posto a banchetto, cioè dieci come i testimoni previsti dal rito matrimoniale con *confarreatio*: una volta accomodatisi sui triclini, essi ascoltano un *carmen* che è allo stesso tempo canto nuziale e vaticinio, cioè un epitalamio in cui la parte di augurio è stata trasformata in conferma profetica della *iustitia* delle nozze. Il canto divino al banchetto nuziale diviene, nella versione delle Parche catulliane, sintesi della presa degli auspici (che autorizzava le nozze), dell'imeneo (che accompagnava il viaggio della sposa) e dell'epitalamio vero e proprio (che secondo l'uso greco era intonato davanti alla camera o alla casa degli sposi durante la prima notte di nozze) e conteneva anche un riflesso dell'esclamazione augurale *feliciter!* (nelle due strofe che, in dialogo manifesto tra loro, rispettivamente lo aprono e chiudono: v. 335 *nullus amor tali coniunxit foedere amantes*; 372-373 *quare agite optatos animi coniungite amores, | accipiat coniunx felici foedere diuam*)⁸².

Studiando due testi poetici greci – il IV delle *Argonautiche* e l'*Idillio 15* di Teocrito – Catullo ha dunque trovato il modo di perfezionare la 'romanizzazione' di quel matrimonio tra la dea e il mortale che, così ricostruito dal suo narratore, può esercitare la massima attrazione sul lettore di una società abbandonata dagli dèi.

3. Conclusosi il canto delle Parche, viene delineato brevemente (v. 384-396) il quadro dell'epoca teossenica, apertasi con il viaggio dell'Argo e inaugurata solennemente dalle giuste nozze di Farsalo. Il narratore suggerisce che questo pio tempo qualifica l'età degli eroi, cui di frequente gli dèi fanno visita:

⁸¹ TREGGIARI 1991, p. 24; cfr. anche HERSCH 2010, pp. 25-27.

⁸² Sulle denominazioni del canto nuziale in ambito greco e romano, cfr. AGNESINI 2007, pp. 85-91, FERNANDELLI 2012, p. 2, nt. 3.

praesentes namque ante domos inuisere castas
heroum, et sese mortali ostendere coetu, 385
caelicolae nondum sprete pietate solebant.

saepe pater diuum, templo in fulgente residens⁸³,
annua cum festis uenissent sacra diebus,
conspexit terra centum procumbere tauros.

saepe uagus Liber Parnasi uertice summo 390
Thyiadas effusis euantis crinibus egit,
cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes
acciperent laeti diuum fumantibus aris.

saepe in letifero belli certamine Mauors
aut rapidi Tritonis era aut Amarunsia uirgo 395
armatas hominum est praesens hortata cateruas.

Si noterà la studiata architettura di questo tratto di testo, incorniciato dalle due occorrenze di *praesens* (i.e. ἐπιδήμιος) al v. 384 (*praesentes* [*caelicolae*]) e 396 ([*Mauors, rapidi Tritonis era, Amarunsia uirgo*] *praesens*): dopo la *summa* (vv. 384-386), il dettaglio, che è costituito da una sequenza di 3 + 4 + 3 versi, scanditi dall'anafora di *saepe*. Ciascuno di questi tre segmenti tratteggia un quadro: al centro spicca per estensione, completezza e per il suo effetto spiazzante, almeno *prima facie*, quello dedicato a Bacco.

Volendo illustrare la situazione teosensica il narratore ne seleziona i tratti qualificanti. Primo è *Iuppiter*, come si conviene, presente in un contesto festivo in cui riceve l'offerta di un'ecatombe (*Iuppiter* è anche il dio che inizialmente 'benedice' l'amore a prima vista dell'uomo e della dea; è colui che per primo prende posto, tra gli Olimpici, al banchetto nuziale; e a lui è attribuita la decisione di lasciare in cielo Apollo e Diana, sprezzanti verso Peleo)⁸⁴. Si intravedono sullo sfondo di questa scena due testi che il poeta latino e il suo lettore riconducevano a Omero, ovvero [HOM.] *Hymni* 2.27-29⁸⁵

⁸³ Leggo con Baehrens *residens* in luogo del tràdito *reuisens*, il cui nesso con *templo in fulgente* appare arduo sul piano sintattico. A sostegno della sua correzione lo studioso invoca [HOM.] *Hymni* 2.27-29, qui sotto riportato alla nt. 85.

⁸⁴ FEENEY 1998, p. 105, in una sezione dedicata alle epifanie divine osserva che la *vignette* dedicata a *Iuppiter* è ambientata in contesto greco «may simultaneously be read as a description of Jupiter's participation in the contemporary Roman cult of the *lectisternium*, or as 'Jupiter of the Feast', Jupiter Dapalis. The words, and the image of the god observing from his temple, are identical in either case; but then he was fully present, and now he has only whatever presence his statue may give him».

⁸⁵ ὁ δὲ [scil. Κρονίδης] νόσφι | ἦστο θεῶν ἀπάνευθε πολυλλίστω ἐνὶ νηῶ, | δέγμενος ἱερὰ καλὰ παρὰ θνητῶν

e *Od.* 7.201-206⁸⁶. Il terzo quadro riflette situazioni di *praesentia* divina che il genere poetico dedicato per eccellenza agli eroi, l'epos, ha reso familiari: l'epoca della guerra di Troia, con cui il mito finiva nella prospettiva della storia universale, rientrava senz'altro, come l'*Iliade* e altri poemi dimostravano, nel tempo teossonico.

Il primo e il terzo quadro, dunque, rappresentano una selezione accorta da parte del narratore che in questa fase del suo racconto ha, tra l'altro, un atteggiamento particolarmente 'ortodosso'. Alla sua logica si conforma perfettamente la scelta di citare, al centro dell'esemplificazione, il centro sacro della greicità, la sede dell'ombelico del mondo. Tuttavia il lettore è sorpreso due volte: in un catalogo come questo non ci si aspetterebbe di incontrare, dopo il *pater* degli Olimpici, il *uagus Liber*, ma piuttosto Apollo; inoltre la connessione della sacra Delfi con Bacco è secondaria, primaria è quella con Apollo.

Ma questa sorpresa è destinata a smorzarsi nel momento stesso in cui la vigilanza del lettore è sollecitata, poiché la 'sostituzione' di Apollo – la seconda nel poema dopo quella che ha coinvolto le Parche – è motivata dal principio della coerenza interna: avendo disprezzato le nozze del mortale con la dea, Apollo non poteva certo rappresentare, in questa serie di quadri esemplari, l'età teossonica.

D'altra parte il legame di Bacco con Delfi era documentato, anche se la sua conoscenza comportava una dottrina mitologico-religiosa superiore. Ci si può chiedere quali fossero le fonti del poeta stesso in merito. Non si può dare a questo quesito se non una risposta speculativa.

Personalmente ritengo che due testi in particolare abbiano sostenuto l'invenzione di Catullo in questo passaggio.

In primo luogo il prologo dell'*Hypsipyle* di Euripide (fr. 752 Kannicht)⁸⁷, dove la protagonista entrava in scena pronunciando queste parole:

Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασσὸν κάτα
πηδᾶ χορεύων παρθένους σὺν Δελφίσι.

La situazione in cui Issipile si ritrova, in questo dramma fortemente patetico ma a lieto fine, è una variante dell'esperienza vissuta da Medea e da Arianna. Così si legge in

ἀνθρώπων, con l'importante nota di RICHARDSON 1974, p. 158 (*ad vv.* 27 ss.), il quale sostiene la congettura di Baehrens.

⁸⁶ αἰεὶ γὰρ τὸ πάρος γε θεοὶ φαίνονται ἔναργεῖς | ἡμῖν, εὖτ' ἔρδωμεν ἀγακλειτὰς ἑκατόμβας, | δαίνυνται τε παρ' ἄμμι καθήμενοι ἔνθα περ ἡμεῖς. | εἰ δ' ἄρα τις καὶ μῦθος ἰὼν ζύμβληται ὀδίτης, | οὐ τι κατακρύπτουσιν, ἐπεὶ σφισιν ἐγγύθεν εἰμέν, | ὡς περ Κύκλωπές τε καὶ ἄγρια φύλα Γιγάντων. Complessivamente sui vv. 196-206 cfr. le osservazioni di GARVIE 1994, pp. 204-206, di notevole interesse per lo studioso del c. 64.

⁸⁷ A questo testo rimandava già ELLIS 1889, p. 341, *ad v.* 390.

un recente commento ai versi citati del prologo⁸⁸: «The picture of Dionysus dancing with his bacchantes on Mt. Parnassus is generic [...]. It is appropriate both to the context (introducing Dionysus' union with Ariadne) and thematically (Dionysus will influence the rescue of his granddaughter [*i.e.* Hypsipyle] and will appear at the end of the play to organize a prosperous future for his descendants). The play's opening thus strike a note of impending release from oppression and misfortune».

Adottando una tecnica anche altrove attestata, Euripide introduceva la protagonista affidandole un racconto degli antefatti che comportava l'esposizione di una genealogia. L'origine della presente situazione era trovato, evidentemente, nell'incontro di Dioniso con Arianna, genitori di Toante, nonni di Issipile. Questa eziologia dell'attuale momento critico, simile a quella che aveva reso paradigmatico il prologo della *Medea*, era di per sé un motivo di interesse per il poeta dotto latino; ma tanto più questo interesse doveva essere sollecitato dalla verosimile appartenenza dell'*Hypsipyle* alle fonti di Apollonio Rodio. Issipile è un personaggio importante nel II libro delle *Argonautiche*; e a 4.423-434 si legge:

[tra questi doni] c'era anche il sacro peplo d'Issipile, purpureo,
che un tempo le dee Cariti tesserono per Dioniso
in Dia circondata dal mare, e Dioniso donò in seguito
al figlio Toante, e Toante lasciò ad Issipile, e questa
offrì all'Esonide [*i.e.* Giasone], meraviglioso dono ospitale, da portare
via insieme a molti altri tesori. Il dolce desiderio
di carezzarlo e di guardarlo non poteva essere placato,
e una fragranza divina si sprigionava dal tessuto
dacché lo stesso signore di Nisa vi dormì, ebbro di vino
e di nettare, stringendo il bel petto della vergine figlia
di Minosse [*i.e.* Arianna], che un giorno lasciò Cnosso per seguire
Teseo, e da lui fu abbandonata nell'isola di Dia.

La descrizione di questo manto, che viene offerto in dono ad Assirto da Giasone su consiglio di Medea, prefigura quella della coltre – il vello d'oro – su cui si celebreranno le nozze dei due fuggiaschi.

Si noterà nel testo di Catullo uno scrupolo erudito che non si ritrova nel quadro di Euripide (cfr. *supra*, «generic»): le donne che accompagnano il dio sulle pendici del Parnaso sono *Thyades*, secondo la denominazione che le donne dionisiache ricevevano a Delfi⁸⁹. Catullo le distingue dalle *bacchantes* che a 254-255 gremiscono la decorazione della coperta nuziale (*quaetum alacres passim lymphata mente furebant | euhoe bacchantes*,

⁸⁸ COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, p. 226.

⁸⁹ Cfr. in particolare KERÉNYI 2010, p. 203, McINERNEY 1997.

euhoē capita inflectentes) seguendo Bacco, in preda al furore menadico, mentre questi si avvicina ad Arianna. Questa precisa individuazione delle donne che seguono Bacco sulle cime del Parnaso si conforma alla volontà di porre l'accento, in questa sezione del testo, sul commercio tra gli dèi e le pie comunità umane. Ma come a Dia, Bacco è anche il dio *che arriva*. E tuttavia l'arrivo a Delfi è piuttosto prerogativa di un'altra divinità, cioè di Apollo che ritorna dal suo soggiorno invernale presso gli Iperborei. Questo dato e la difficoltà di rappresentarsi la scena nei termini descritti dal testo tradito, indusse Daniel Heinsius a correggere *laeti diuum in Latonigenam* e Lucian Müller a supporre la caduta di un tratto di testo, con la descrizione dell'arrivo di Apollo in città, prima del v. 392⁹⁰. In verità anche Dioniso ritornava periodicamente a Delfi⁹¹, ma qui Catullo non sembra riferirsi a un ritorno periodico (cfr. v. 390 *saepe*). L'arrivo di Bacco, per quanto irregolare, per quanto problematico in altri contesti, trova pronti i Delfi che appaiono come la comunità che per eccellenza ospita gli dèi, cioè come la comunità esemplarmente pia, che a buon diritto istituì i θεοξένια.

Ciò considerato, ritengo probabile che nella sintesi culturale costitutiva del c. 64 sia stato coinvolto, già in fase di ideazione, il *Peana 6* di Pindaro. Questo testo offriva notizie autorevoli sui θεοξένια delfici e sulla loro istituzione, ma anche collegava alla festa, in un modo complesso e problematico, un racconto che spiccava nella tradizione sulla carriera eroica di Achille.

Dopo aver narrato l'arrivo di Achille a Troia il poeta ne ricordava direttamente la morte: sotto le spoglie di Paride *Apollo in persona* l'aveva colpito, «uccidendo di morte violenta il forte figlio della marina Teti dalle cerulee chiome, il fido baluardo degli Achei» (vv. 83-86)⁹². Questa precisazione sul *vero autore* del gesto – del tipo di quelle che riguardavano il ruolo di Minerva nella costruzione dell'Argo⁹³ – contrastava con la versione della storia che sappiamo tramandata dall'*Etiopide*, secondo cui Apollo aveva cooperato con Paride nell'uccisione dell'eroe⁹⁴: l'effetto di questo mutamento, non atte-

⁹⁰ I due interventi sono ricordati da ELLIS 1889, p. 341-342 che riporta nella sua nota *ad v. 392* l'osservazione di Müller sulle problematiche concomitanze presentateci dai vv. 390-393: «Quid enim? Liber dum Thyadas, Delphis oriundas, fanaticis agitat furoribus, eodem tempore Delphorum incolae reliqui deum totum intentum in orgia sua celebranda fumantibus acciperent aris?». La difficoltà è affrontata in modo ragionevole dallo studioso inglese (*cum = cum interea*; i Delfi notano i segni della presenza del dio sulle cime del Parnaso e si preparano ad accoglierlo). Ma bisogna tener conto anche della volontà di Catullo di non dare spazio ad Apollo in questa sezione per le ragioni viste sopra.

⁹¹ Cfr. RUTHERFORD 2001, pp. 88-89 (su BACCIL. 16 Maehler) e 133-136 (sul peana di Filodamo).

⁹² Cfr. BONA 1988, p. 116.

⁹³ CATULL. 64.8-9 (*diua... | ipsa fecit*) e A. RH. 1.111 (*αὐτὴ γὰρ καὶ νῆα θεοῦν κάμει*): cfr. NUZZO 2003, p. 58, *ad vv. 8, 9*.

⁹⁴ Cfr. BONA 1988, p. 127.

stato prima di Pindaro, era «una accentuazione del conflitto tra Achille e Apollo»⁹⁵. Esso ricadeva all'interno di un conflitto di più ampia portata, quello sostenuto dal dio contro Era e Atena, a sua volta sovrastato da quello tra Zeus e il fato: Achille avrebbe facilmente distrutto Troia se non fosse stato per Apollo (cfr. *Il.* 16.700); Zeus, secondo il poeta del peana delfico, parteggiava per quest'ultimo (ma cfr. anche *Il.* 15.220-235).

Poiché Zeus non osa, dunque, «sciogliere i fili del destino», Troia cadrà, dopo la sepoltura di Achille, distrutta dal figlio della vittima di Apollo, Neottolemo, a sua volta destinato a perire a Delfi.

La carriera dei due eroi, messa a fuoco nel suo nesso con Apollo e con Delfi, formava la sezione narrativa di un peana che presentava al poeta latino, come si è anticipato, un ulteriore, e superiore, motivo di interesse: l'eziologia dei θεοξένια (cfr. vv. 50 ss.), una grande festa panellenica istituita a Delfi e qui celebrata ogni anno, con tutta probabilità nel mese delfico di *Theoxenios* (marzo-aprile), cioè nel periodo dell'arrivo del dio dopo la sua assenza invernale⁹⁶. Il *Peana 6*, composto per i Delfi, «doveva essere eseguito nel santuario pitico in occasione delle Teossenie, una festa annuale in cui tutti gli dèi erano onorati come ospiti a un banchetto sacro, istituita per celebrare la liberazione della Grecia da una grave carestia, ottenuta grazie all'intercessione dei Delfi; in quest'occasione si facevano sacrifici e si pregava per il benessere e la prosperità di tutta quanta la Grecia per l'intero anno (cfr. vv. 62 ss.)»⁹⁷.

La conoscenza e lo studio del carme pindarico, da parte di Catullo, possono spiegare il suo *modus operandi* in questo frangente e su più ampia scala. La memoria delle Teossenie fondate a Delfi motiva la collocazione del momento delfico al centro del suo quadro ideale; l'arrivo di Bacco può sostituire, in questo quadro, l'arrivo di Apollo (per il quale il matrimonio di Farsalo era *mésaillance*), poiché Bacco era per eccellenza un dio in movimento (*uagus*), e un dio 'che arriva'⁹⁸, e poiché aveva un saldo legame con Delfi, ben attestato anche in poesia⁹⁹. La ξενία rivolta dai Delfi al dio sopraggiungente è un tratto che prende pieno risalto nel testo di Catullo. Bacco arrivava atteso nella città dove annualmente si teneva il banchetto teossenico («[a] θεοξένια was a festival which centred on a meal believed to be shared by the gods, either as hosts or as guests»)¹⁰⁰; esso, agli occhi del poeta romano, poteva riprodurre e sviluppare nella dimensione della storia quell'inizio di un'epoca che si era celebrato nel banchetto nuziale di Farsalo.

⁹⁵ RUTHERFORD 2001, p. 312.

⁹⁶ RUTHERFORD 2001, p. 310.

⁹⁷ SEVIERI 2010, p. 185; cfr. anche KOWALZIG 2007, pp. 181-201.

⁹⁸ RUTHERFORD 2001, p. 134.

⁹⁹ Cfr. *supra*, nt. 91.

¹⁰⁰ RUTHERFORD 2001, p. 310.

L'ultimo quadro dell'età teossenica non è però luminoso come i precedenti. L'illustrazione di questo periodo ideale si conclude con l'immagine degli dèi che si mostrano *in letifero belli certamine*, mentre eccitano allo scontro *armatas hominum... cateruas*. Qui il testo di Catullo riflette *Il. 2.445-454*, cioè la circostanza in cui Atena stimola i Greci al combattimento contro i Troiani (seguirà di lì a poco il catalogo delle forze achee). È però interessante osservare che la particolare formulazione del testo latino (*armatas hominum... cateruas*) pone il *letiferum belli certamen* nella luce non di una guerra tra popoli diversi, ma di un episodio estremo di discordia entro il consesso della *razza umana*.

La pericope finale di questa sezione si giustifica così sulla base della memoria omerica e esiodea, ma al contempo prepara sottilmente il passaggio alla attuale fase 'ferrea', la quale, in superficie, si presenta come discontinua rispetto al passato (v. 397 *sed postquam tellus scelere est imbuta nefando etc.*): si entra in essa con un salto, in effetti, e senza l'esplicitazione di una causa.

Ampliamento spirituale

«In Catullo convergono e si fondono la poetica alessandrina e un'antropologia romana. La *ars* ellenistica dà forma alla "romanità" che [...] soprattutto, e prima di tutto, consiste nel dare spazio al matrimonio più che a ogni altra tematica e nel cantare i valori nuziali come *refugium* dalla disgregazione, riallacciandosi all'etica tradizionale quiritaria. Nel momento in cui le istituzioni dello stato crollano, Catullo supera le istituzioni e va antropologicamente a ciò che giustifica tutti gli istituti romani, al valore dei valori: al matrimonio».¹⁰¹

Il matrimonio è il tema che domina in particolare nei *carmina docta*, sfaccettandosi secondo la prospettiva adottata dai singoli componimenti. Qualcuno ritiene che questo gruppo di carmi formi una compagine al centro della quale si trova il 64: il 61, il 62 e il 63 precedono l'unione matrimoniale, mentre nei carmi 65-66, 67 e 68 l'unione è già avvenuta e il matrimonio corre un pericolo o è stato rotto¹⁰². Naturalmente questa centralità del c. 64 è tale e significativa solo per chi riconduce all'autore delle poesie l'ordine in cui ci sono state trasmesse. Ma non c'è dubbio che la comprensione dell'epillio trae beneficio dal fatto che esso sia letto dopo i cc. 61-63, e in particolare dopo i due componimenti che possono ricondursi al genere epitalamico, il 61, con cui la serie si apre, e il 62.

¹⁰¹ AGNESINI 2007, p. 494.

¹⁰² Cfr. in particolare SCHMIDT 1985, pp. 100-101.

All'inizio del c. 61, del 62 e del canto delle Parche nel 64 la sposa è ancora *assente*. Nel c. 61 l'invocazione a Imeneo, e poi l'inno a Imeneo, mirano a propiziare l'epifania della sposa, attesa all'esterno della casa paterna. L'apparizione della sposa è la risposta del dio, il quale reca sulla propria persona, concentrati, i contrassegni delle fasi in cui si articolerà il passaggio della *noua nupta* dalla sua casa a quella del marito, che lì l'attende. Imeneo è il matrimonio, in questo carne; l'apparato della liturgia matrimoniale, dall'inizio alla fine della *deductio* in particolare, concreta la sua presenza nella festa, tra i mortali che lo invocano con il grido rituale *o Hymenaeae o Hymen, | o Hymen Hymenaeae*. Dal momento in cui la sposa appare, e se ne inizia la *deductio in domum mariti*, il testo pone in essere una presa di contatto visiva che interessa più soggetti: lo sposo (v. 77 *uiden...?*), la sposa (v. 94 *uiden...?* 149 *en tibi domus ut...*, 164 *aspice intus ut...*) e naturalmente la stessa *persona loquens* (v. 115 *uideo*), il 'maestro di cerimonia' o forse il semplice testimone che esemplifica la totalità di coloro che assistono allo svolgersi del rito e vi partecipano in modo diverso, ma tutti intonando il grido rituale. L'invocazione al dio *Hymen*, perché lasci la sua sede greca, l'Elicon, e raggiunga Roma, dove Iunia sta per unirsi a Manlio, rappresenta nel modo più vistoso l'elemento greco che connota il rito romano imitato; ma greco, alessandrino più specificamente, è anche il modo di presentare letterariamente questo rito: cioè il ricorso a un regista-testimone che, accompagnando con la propria voce una fase unitaria della cerimonia (dalla comparsa della sposa alla scomparsa del marito), ne riflette tutti i passaggi, cosicché nei carmi successivi ciò che della liturgia matrimoniale perfetta è presente o assente è avvertito come tale dal lettore del *liber Catullianus* in rapporto a questa pietra di paragone¹⁰³.

L'inizio del c. 62 riflette una fase del rito nuziale che quasi coincide con quella imitata all'inizio del 61¹⁰⁴. Anche qui la sposa non si vede; eppure la situazione da cui è per ora assente è messa a fuoco proprio dal suo punto di vista (espresso e declinato dal coro 'empatico' delle *uirgines*) o dal punto di vista di chi risponde, controargomentando, alla sua resistenza (il coro dei *pueri*). La forza resistente ha un'origine etico-psicologica; gli argomenti invocati per piegarla si richiamano a valori etico-sociali; la contesa si svolge nella cornice rituale marcata dall'invocazione *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae*. L'arrivo del dio, che si manifesta nell'uscita in pubblico della sposa, come si

¹⁰³ Così interpretato, il 61 presenta dunque le caratteristiche del 'carne mimetico', pur con qualche limitazione: cfr. SCHMIDT 1985, pp. 88 ss. (che parla di «running commentary» eseguito, alla maniera alessandrina, dal poeta che assume la parte di un araldo o di uno spettatore), ALBERT 1988, p. 119, THOMSEN 1992, pp. 160 ss. (che paragona alla teofania con cui culminano tre inni mimetici di Callimaco l'apparizione della sposa nel c. 62) e THOMSEN 2002, i cui contributi sono ben discussi da AGNESINI 2007, pp. 89-91 e 93-95.

¹⁰⁴ Sulla situazione rappresentata dal c. 62 nel quadro del rito nuziale, lucido e esauriente AGNESINI 2007, pp. 66-75.

è visto, ottiene questo effetto quando la posizione del coro femminile si allinea a quella del coro maschile: di questa avvenuta armonizzazione può essere il segno l'ultima strofe (cantata all'unisono da *uirgines* e *pueri*?), se chi ne pronuncia il primo verso (59 *Et tu ne pugna cum tali coniuge, uirgo*) si rivolge alla sposa ormai apparsa¹⁰⁵. La strutturazione di questo carme nuziale come un amebeo traeva spunto, verisimilmente, dalla separazione delle compagne della sposa dai compagni dello sposo che caratterizzava, nel matrimonio greco, il momento della cena, precedente all'ἄγωγή. Tuttavia nel suo svilupparsi, il c. 62, che non si lega a un'occasione particolare (come invece il 61) né è ambientato in un contesto definito, non rimanda alla ritualità greca ma piuttosto attinge alla topica letteraria greca e a specifici testi; mentre «gli elementi romani consistono [...] nella celebrazione del matrimonio in quanto tale, cioè nel fatto che un genere poetico d'occasione come quello nuziale abbia una valenza universale, e poi in elementi rituali e ideologici del matrimonio peculiarmente romano»¹⁰⁶. Anche il 62 è un carme mimetico; forse le prime due stanze, certamente l'ultima, lasciano trasparire la prospettiva che media i fatti: di nuovo quella di un partecipante alla festa o quella di un coro (quello dei *pueri* vincitori? o formato dai *pueri* e dalle *uirgines* insieme?) che rappresenta – verosimilmente – la visione autoriale, l'ideologia sempre destinata a convalidarsi.

Il c. 62, come si è visto, offre i parametri per interpretare alcuni passaggi notevoli del c. 64: Teti si concede *sine pugna* a Peleo, quasi avesse ascoltato l'*adlocutio sponsae* con cui si chiude il c. 62; questi versi offrono anche il riferimento in rapporto al quale prende significato giuridico l'avallo di *Iuppiter* e dei nonni di Teti nella fase che precede le nozze; la sposa non è presente, apparirà all'apparire di *Hesperus*: 62.4 *iam ueniet uirgo*, 64.329 *adueniet... coniunx*.

Ma perché questa assenza anche nell'epillio? Nel c. 61 l'assenza della sposa è motivata dall'importanza che si vuole attribuire alla sua apparizione, sia in quanto segnale dell'arrivo del dio, sia come primo momento del contatto visivo che forma il *Leitmotiv* del 'dramma' nuziale. Nel c. 62 l'assenza della sposa, reticente alle nozze, favorisce quello svilupparsi della contesa fra i due cori che altro non è se non un percorso dialettico tendente a una finale armonizzazione. Nel c. 64 l'assenza della sposa è strettamente legata alla scelta di affidare il canto nuziale alla voce delle Parche e di farlo eseguire a banchetto.

Ne è chiaro il motivo, per quanto sia complesso darne esposizione. A differenza dei cc. 61 e 62, entrambi classificabili come carmi mimetici sul piano della struttura e come carmi nuziali sul piano del genere, il c. 64 si presenta come un piccolo epos, che *racconta* un matrimonio; un matrimonio che – a quanto pare – merita di essere narrato in versi

¹⁰⁵ Cfr. AGNESINI 2007, pp. 82-85.

¹⁰⁶ AGNESINI 2007, p. 418.

epici per la sua importanza nella storia del mondo e per il significato che assume nella prospettiva dell'attualità. La società cui appartengono chi parla e i suoi ascoltatori può ben guardare alle beate nozze di Farsalo come all'antitesi del guasto che l'affligge; nel mondo degli eroi gratificati dagli dèi, *nondum sprete pietate*, trova rifugio la fantasia del narratore.

Questo atteggiamento spirituale ha però la sua espressione appropriata nell'inno, non nel racconto. Proprio in questa tensione tra le forme e nel modo come essa prende una funzione strutturale si deve riconoscere uno degli aspetti più originali, e destinati a maggior fortuna, dell'ideazione catulliana. Si può dire che la produzione del significato, nel c. 64, è affidata a una dialettica di forze, l'una rappresentata dalla volontà del narratore (cioè dalla sua esigenza di evasione nel mondo teossenico, dove rivedere gli dèi, nello spirito dell'inno), l'altra che si estrinseca nella necessità interna del racconto e che rappresenta il piano poetico (di cui il narratore è una funzione), rendendosi percepibile quando il discorso 'sfugge di mano' al suo esecutore o incorre in contraddizioni che restano inavvertite¹⁰⁷. Il matrimonio di Farsalo, che muove ammirazione e richiede la lode, è anche un evento *iniziale*, una azione con conseguenze che si osservano nel quadro della *storia*. Essa include il punto di vista di chi leva il suo inno nostalgico; le nozze del mito greco, *quel momento ideale* che si oppone al presente disgregato è anche *il passato di questo presente*. Lo stesso momento che l'immaginazione nostalgica vuole fermato è un fattore del dinamismo storico: dalla coppia nascerà Achille; grazie a lui Troia sarà presa; da morto Achille vorrà sacrificata Polissena, che incarna l'ultima generazione degli eroi ovvero l'*ultima linea* del mito¹⁰⁸. Di là da questa linea c'è la storia, qui rappresentata direttamente ed esclusivamente dalla sua crisi finale (vv. 397-408). L'istanza narrativa cui si affida il movimento nel tempo (flusso, cambiamento, estinzione) contrasta l'istanza innica che si esprime nella lode della situazione contemplata, prevalendo infine su di essa, ma costituendo *insieme con essa*, proprio in questo rapporto di contrasto e finale prevalenza, la matrice spirituale della poesia, la sua specifica giustificazione.

L'istanza narrativa è evidentemente rappresentata dal canto delle Parche. Esso è introdotto come parte integrante dell'apparato festivo, cioè come contenuto della descrizione-celebrazione; e di fatto sostituisce l'epitalamio musaico della tradizione greca, evocandone con ogni mezzo l'*ethos* lirico: ma è un racconto, e come tale si presenta fin dall'inizio. Tre punti vanno messi in evidenza:

¹⁰⁷ Sulla nozione narratologica di 'narratore diverso dall'autore' (narratore sentimentale, *naïf*, miope *etc.*) e sulla sua applicazione al c. 64, cfr. in particolare SCHMALE 2004, pp. 45-49, 283-290, BARTELS 2004, pp. 17-60, O'HARA 2007, pp. 42-44, FERNANDELLI 2015, pp. 203-213.

¹⁰⁸ Cfr. FERNANDELLI 2012, pp. 296-307.

a) le Parche prendono la parola nel passaggio dalla filatura (vv. 311-319, ampia e dettagliata descrizione) alla tessitura (vv. 320-327); il ritornello nasce, nell'ambito di questo passaggio, in modo tale che ne risulta chiara la funzione pragmatica (vv. 326-327):

sed uos, quae fata sequuntur,
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Le tessitrici esortano i fusi a correre: la trama (*subtegmina*) 'seguirà' i *fata*, i quali si traducono simultaneamente in un testo di fili (tessuti) e di parole (cantate). E poiché i *fata* sono costituiti da una serie di fatti che si susseguono nel tempo, il testo che risulterà dalla tessitura o dal canto di questi fatti sarà un *racconto* – un racconto del futuro concepito come *fato*, cioè come un insieme compiuto, significativo, di fatti preannunciati.

b) Si è detto che il canto delle Parche è «the third wedding poem of Catullus»¹⁰⁹. Se ne confronti però il ritornello con quello dei c. 61 (*o Hymenaeae o Hymen, | o Hymen Hymenaeae*) e 62 (*Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae*), la cui funzione è quella di far apparire la sposa. È evidente che *currite ducentes subtegmina, currite, fusi* è un *refrain* improntato al tipo teocriteo "Ἀρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς / λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς (Th. 1), la cui funzione è di propiziare la riuscita di un racconto cantato, dall'inizio alla fine.

c) Confrontare il ritornello del βουκόλος Tirsi, che si rivolge alle Muse bucoliche, con quello del *ueridicum oraclum* catulliano, riporta l'interesse sulla 'sostituzione' delle Muse con le Parche nelle nozze tessaliche. All'inizio del loro canto le Parche *si rivolgono a Peleo, per rivelargli qualcosa*; e poi esortano i fusi a correre, *in modo che il loro proposito si realizzi* (vv. 323-326):

o decus eximium magnis uirtutibus augens,
Emathiae tutamen, Opis carissime nato,
accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores,
ueridicum oraclum: sed uos quae fata sequuntur,
currite ducentes subtegmina, currite, fusi etc.

Davvero questo *carmen* non è impostato come un epitalamio. Il riferimento al matrimonio è limitato a una locuzione circostanziale (v. 325 *laeta... luce*), perché l'interesse di chi ha la parola (le Parche) è appuntato sul futuro, non sul presente. Questi versi inoltre *inneggiano* a Peleo e preparano un *racconto*, un racconto profetico: l'istanza innica

¹⁰⁹ THOMSEN 1992, p. 158.

e quella narrativa sono qui compresenti nell'azione che mette *en abyme* – come tante volte è stato scritto – l'operare del poeta. Ciò che le Parche canteranno avrà l'effetto dell'inno, perché esse annunciano la gloria eroica di Achille; al contempo però questo racconto vero e certo, che sta al posto di un buon auspicio, che sta al posto di ciò che i canti nuziali augurano, proprio in quanto racconto che segue il suo corso (la rivelazione compiuta dei *fata*), si spinge molto al di là dei confini della festa, se la lascia anzi alle spalle: quando le Parche finiscono di cantare il matrimonio non c'è più.

Esso è stato assorbito, nell'ultima sua parte (vv. 371-381), all'interno di quel canto del destino, insieme celebrativo e narrativo. Così l'assenza della sposa, nelle nozze narrate del c. 64 (non un 'carne mimetico' al modo del 61 e del 62), è motivata dal fatto che le Parche hanno sostituito le Muse e le Parche cantano solo ciò che è fatale e che ancora non c'è. L'arrivo della sposa è attirato nell'orbita della loro visione futura, in cui compare – e per questo è nominata – ogni cosa (il desiderio del marito, l'amore degli sposi, il risveglio della moglie) che concerne il compimento dei *fata* annunciati a Peleo: cioè nascita, gloria, morte, conseguenze della morte di Achille.

Ma questa assenza della sposa ha anche un'altra importante implicazione. Il matrimonio di Farsalo è il prodotto dell'immaginazione del narratore, il quale, nella sua evasione, ritorna a quel tempo beato, di sacre e pie congiunzioni, assegnando al matrimonio di Peleo con Teti la perfetta legalità romana che lo rende ideale al cospetto del presente. Si è visto che fa parte di questa rigorosa costruzione immaginativa, idealizzante e romanizzante insieme, l'aver allestito il matrimonio in città, nell'atrio di un palazzo romano, collocandovi in massima evidenza il *lectus genialis* destinato ad accogliere la dea. Posto al centro della mente del narratore, prodotto di una sintesi dotta e sentimentale, questo oggetto viene denominato *puluinar diuae geniale*.

L'espressione ricorre al v. 47, subito prima dell'ecfrasi che sospende per più di duecento versi il racconto delle nozze:

ipsius [*i.e.* Pelei] at sedes, quacumque opulenta recessit
regia, fulgenti splendent auro atque argento.
candet ebur soliiis, collucent pocula mensae,
tota domus gaudet regali splendida gaza.
puluinar uero *diuae geniale* locatur
sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.

45

Questi sono i versi che aprono l'interno della reggia all'accesso dei visitatori, tra i quali ci sono anche il narratore e il lettore; questo spettacolo si chiuderà allo sguardo al v. 381, dopo che le Parche avranno profetato (vv. 376-380) ciò che, finché è consentito, si ritrova invece *ante oculos personae loquentis* nel carne 61 (vv. 184-185, 194-195,

204-205¹¹⁰, 224-225): *iam licet uenias, marite: | uxor in thalamo tibi est... non diu remoratus es: | iam uenis... ludite ut lubet, et breui | liberos date... claudite ostia uirgines: | lusi-mus satis*. Questo locutore aveva visto, in precedenza, anche il letto occupato dallo sposo, nell'atrio della casa, lasciandocene un'immagine vivida (vv. 164-166, è il momento della *collocatio sponsae*): *aspice intus ut accubans | uir tuus Tyrio in toro | totus immineat tibi*¹¹¹.

Nel c. 64, invece, non vedremo mai l'eroe dal *decus eximium* prendere posto sul *lectus genialis* allestito per accogliere la dea e collocato al centro del palazzo regale prima che il banchetto si inizi. Come si è detto, l'espressione notevole *puluinar... diuae geniale* evoca la cerimonia romana del lettisternio e con sintesi mirabile allude al banchetto nuziale fondativo dell'età teossonica. Quando però gli dèi olimpi, guidati dalla coppia regale e in assenza degli spregiatori della *θητηογαμία*, si stendono sui letti per loro apprestati, la scena che vediamo ci colpisce per il suo minimalismo e convenzionalismo, per essere un'immagine fin troppo lasciata al completamento del lettore e addirittura affidata a una proposizione secondaria (v. 303). Al centro dell'interesse finisce per collocarsi il coro delle Parche (vv. 305-306), un soggetto che, come all'inizio le Nereidi ignude (vv. 14-15), si prestava a una rappresentazione 'realistica':

qui [scil. diui] postquam niueis flexerunt sedibus artus,
 large multiplici constructae sunt dape mensae,
 cum interea infirmo quatientes corpora motu
 ueridicos Parcae coeperunt edere cantus¹¹². 305

L'organizzazione di questa pericope è significativa. In testa compaiono gli Olimpi (v. 303), ma in primo piano emerge, secondo la gerarchia sintattica, l'opulenza del banchetto imbandito (v. 304); la terza frase, introdotta dal *cum inuersum* e lunga il doppio delle precedenti (vv. 305-306), giunge inattesa¹¹³ per porre al centro dell'attenzione, attraverso la prolessi di un dettaglio ben visibile (v. 305 *infirmo quatientes corpora motu*), una inattesa presenza (v. 306 *Parcae*). Così ciò che si era delineato prima – i letti occupati dagli dèi, le mense imbandite – si eclissa e resta alle spalle. Si noterà che l'apparizione

¹¹⁰ I vv. 204-223 contengono l'esortazione all'amore unitamente all'augurio di una buona discendenza. La sezione si conclude rimandando a un esempio di eccellenza tratto dal mito greco (vv. 219-223): *talis illius a bona | matre laus genus approbet, | qualis unica ab optima | matre Telemaco manet | fama Penelopeo*.

¹¹¹ Il *torus* su cui ora giace lo sposo non sarà il *lectus genialis* (cfr. *supra*, p. 50); la *consummatio matrimonii* avrà luogo sul letto (v. 176 *iam [scil. nupta] cubile adeat uiri*) apprestato dalle pronube addette alla *collocatio* della sposa nella camera nuziale, menzionata più avanti (v. 185 *uxor in thalamo tibi est*), nella fase propriamente epitalamica del carne.

¹¹² La descrizione delle Parche e del loro lavoro prosegue poi, esibendo capacità di osservazione e ἀκριβολογία, fino al v. 319.

¹¹³ Nuzzo 2003, p. 153, nella sua traduzione, addirittura segna punto fermo alla fine del v. 304.

delle Parche è svincolata dalla contestualizzazione spaziale, mentre è determinata e ben marcata temporalmente (*interea... coeperunt...*). Questa determinazione e marcatura è già una caratterizzazione. L'immagine delle Parche si sovrappone a quella degli Olimpi mentre il riferimento del tempo comincia a prevalere su quello dello spazio e il principio del racconto, che sempre muove verso la sua fine, prende a imporsi sul principio dell'inno, che si sviluppa ingrandendo e articolando la lode di un *laudandus presente*.

Ogni racconto che avrà una certa fine ha avuto un certo inizio, determinato da quella fine. Nel canto delle Parche, poiché una destinazione di ciò che sarà detto è anticipata (*accipe... ueridicum oraclum*), l'inizio può essere subito percepito come determinato dalla fine, verso la quale il carme 'corre' (*currite... fusi*). Questo inizio, come si è detto, è affidato a due verbi coniugati al futuro (vv. 328-329 *adueniet... | Hesperus, adueniet... coniunx*), due predicati in anafora il cui soggetto è ritardato il più possibile, in accordo con il motivo del desiderio rilevato all'inizio (v. 328 *optata maritis*): la sposa, di cui anche il lettore attende l'apparizione, fin dai vv. 47-48 (*puluinar... diuae geniale locatur | sedibus in mediis*), è e resterà una presenza invisibile, mentre il racconto *va avanti*.

Nella mente e nella voce delle Parche, come si diceva, è stato assorbito lo svolgimento del matrimonio; e la ripresa di parola da parte della voce principale, dopo la citazione del loro canto, esauritasi la festa, si determina in conformità con il reimporre del presente nella coscienza di chi parla (vv. 384-386: *praesentes... caelicolae, nondum sprete pietate*): siamo infatti vicini alla fine della sua affabulazione, che si è data la forma di un racconto, di un piccolo epos.

Ripeto il principio poco fa enunciato: ogni racconto che avrà una certa fine ha avuto un certo inizio, determinato da quella fine; ovvero ogni determinato inizio avvierà il racconto verso una certa fine, e non un'altra. Possiamo immaginare che quando lo speaker del c. 64 sentì forte l'impulso di rivolgersi agli eroi del passato non lo abbia fatto con un piano narrativo in mente, ma che – come per forza – il suo discorso abbia preso la forma del racconto. Questo dipende dalle particolari condizioni che generano l'impulso all'inno. Di norma l'inno intonato in onore di un essere superiore è rivolto al suo destinatario come se questi sia in ascolto, in qualche modo presente, ovvero accessibile all'indirizzo di una preghiera e dunque anche in condizione di rispondervi. Lo stesso *liber Catullianus* ce ne offre un chiaro esempio (c. 34.21-24):

[Diana] sis quocumque tibi placet
sancta nomine, Romulique,
antique ut solita es, bona
sospites ope gentem.

L' 'inno' del c. 64 è invece rivolto a figure del passato (v. 22 *o nimis optato saeculorum tempore nati*), e del passato greco (v. 23 *heroes... deum genus*), non immanenti – come la dea del c. 34 – al contesto di esistenza o alla cultura di chi parla, e cioè conosciute solo attraverso testi (cfr. v. 2 *dicuntur*), raggiungibili solo attraverso la consultazione e l'osservazione. A queste figure non sono rivolte preghiere né offerte, da esse non ci si attende una risposta, a differenza di quanto accade in altri inni agli eroi come il finale delle *Argonautiche* (4.1773-1781) o l'inno ai Dioscuri di Teocrito (22.214-215). La situazione in cui lo speaker del c. 64 vuole immergersi, secondo un bisogno che si dà nella realtà presente, è stata dunque preliminarmente *ricostruita*; e questa ricostruzione del passato eroico è stata fatta con i mezzi di cui dispone la cultura del *poeta nouus* – filologica nel metodo e basata su testi greci – per fare della lontananza una attualità, un presente di cui 'riempirsi gli occhi'. È molto importante che tutto ciò sia plausibile, cioè rigoroso sul piano mimetico. Qui non i fatti sono imitati, come nei cc. 61 e 62, ma il narratore che li espone, un erede – o una variante – del 'maestro di cerimonia' del c. 61¹¹⁴. Proprio i versi dell' 'inno' rivelano in modo definitivo che la *persona loquens* sta improvvisando, cioè che il testo che leggiamo imita il farsi di un discorso estemporaneo, motivato da un certo sentire (che si manifesta qui e sarà confermato alla fine), esposto a 'incidenti' (le stesse dimensioni paradossali dell'ecfrasi si devono al fatto che essa ha 'presola mano' al suo autore)¹¹⁵, determinato – nell'andamento, nelle proporzioni tra le parti, nell'interna concatenazione – dal continuo interferire della viva esperienza sull'intenzione originaria¹¹⁶.

Se dunque nel c. 64, così come nel c. 61, la *persona loquens* è una costruzione imitativa, cioè una plausibile finzione – per quanto rappresentativa del sentimento, delle idee, dell'*ethos* del poeta –, ecco allora che diviene pertinente per l'interpretazione cogliere la priorità dello spirito dell'inno – insorto in un 'io', nella *persona loquens* – sulla sua realizzazione come racconto da parte dello stesso soggetto. Il lettore incomincia a leggere un testo che ha il carattere di un racconto, e un racconto dotato di una inequivocabile stilizzazione iniziale; ma molto presto dal tessuto delle *res* narrate emerge l'io poetico, prima attraverso il commento al racconto in corso (v. 16 *illa, atque <haud> alia... luce*, vv. 19-21 *tum... tum... tum...*) e poi in una effusione lirica (vv. 22 ss.) che attira l'attenzione del lettore sulle *cause* non più delle cose dette – cioè la *vera* origine del ma-

¹¹⁴ Su questo aspetto strutturale del c. 64, cfr. FERNANDELLI 2012, pp. L-LIX, 341-347, 361-363; sulle ulteriori attestazioni della tecnica e sui loro modelli, FERNANDELLI 2015, pp. 23-32.

¹¹⁵ Diventando un racconto: cfr. FERNANDELLI 2012, pp. 37-52.

¹¹⁶ Il segno più scoperto di questa estemporaneità è rappresentato dalla *praeteritio* dei vv. 116-123 (*sed quid ego a primo digressus carmine plura | commemorem, ut etc.*): cfr. DEBROHUN 2007, pp. 296-298, FERNANDELLI 2012, pp. LIII-LV, 185.

trimonio tessalico – ma del dirle – la *reale* origine psicologica e ideologica del racconto che si legge. Questo, per quanto ne sappiamo, è senza precedenti nella letteratura antica.

Riepilogando: il c. 64 è la mimesi di un'esperienza, l'esperienza della *persona loquens*, un 'io' storicamente situato che reagisce a uno stimolo prodottosi nel suo ambiente di vita. Questo stimolo è la corruzione senza rimedio della società, la quale proprio per questo motivo è stata abbandonata dagli dèi. Guasto e desolazione generano in questo 'io' un impulso a evaderne. L'evasione è un movimento: esso ricerca l'antipodo del suo deprimente punto di partenza e lo trova in un evento del mito greco, spesso cantato dai poeti e raffigurato dagli artisti, nella festa per le nozze tra Peleo e Teti. In queste nozze si unirono un mortale e un'immortale, ovvero un re e una dea; ne seguì un'epoca in cui gli dèi abitualmente si mostravano agli uomini. Gli uomini con cui gli dèi ebbero regolare commercio per un certo tempo appartengono alla generazione degli eroi: Omero, Esiodo, Apollonio e altri autori greci hanno adoperato, per riferirsi a questi uomini, il termine ἡμίθεοι, il quale implica il contatto diretto del dio con l'uomo¹¹⁷. Questa meta dell'evasione è remota dal suo punto di partenza per la sua idealità positiva – un carattere esaltato dalla sua appartenenza al mito, spesso celebrato dalla poesia e dall'arte –, ma anche perché si colloca in un lontano passato – pur sempre un passato tuttavia, insieme con il quale il presente costituisce la storia. La possibilità stessa di lodare quell'evento, fondativo dell'età teossenica, dipende dalla sua caratterizzazione come evento epocale; e in quanto quell'epoca si oppone a questa, al presente 'di ferro', essa rientra, insieme con questa, nell'ideologia che concepisce il processo del tempo come successione di epoche. Dunque: l'evento meritevole di lode, cioè di inno, appartiene a un'epoca chiusa, al passato; questo evento è la meta dell'evasione perché rappresenta per eccellenza l'epoca pia in cui gli dèi si mostravano agli uomini; perciò il desiderio di chi parla ha per oggetto specificamente il *contatto visivo* con le figure, l'ambiente, le cose che costituirono quello splendore e quel valore meritevoli di lode. Ma l'oggetto meritevole di lode, cioè di inno, non è appunto presente; esso appartiene al passato e al mito greco, deve dunque essere costruito nell'immaginazione: per fabbricarlo, perché soddisfi il suo specifico desiderio e sia infine oggettivato e visto, la mente di chi parla si serve di un mezzo familiare, di un racconto generatore di immagini, e di materiali familiari, predisposti dalla *doctrina* e dall'esperienza comune, della quale fa parte il costume religioso.

Nasce così il racconto, come prologo: esso precede l'«inno», del cui spirito e dei cui bisogni è in realtà l'effetto. Nel prologo sono predisposti la visibilità (subito gli eroi vedono le Nereidi ignude) e il valore (l'amore, nato a prima vista, causa il matrimonio, subito reso romanamente legittimo) della festa in cui l'immaginazione nostalgica vuole

¹¹⁷ Cfr. FERNANDELLI 2012, p. 151, nt. 23, p. 153, nt. 29.

immergersi; nel prologo il varo della nave per la prima volta vista dalle creature marine introduce il motivo epocale, che i versi immediatamente successivi (31-49) espandono, associando al ‘matrimonio giusto’, che porta al culmine l’età eroica, altre connotazioni significative (la guerra, la città, l’agricoltura)¹¹⁸.

Nato per servire lo spirito dell’inno, il prologo è tuttavia l’inizio di un racconto, che, in quanto tale, muove in ogni punto verso la propria fine. Essa potrebbe presentarsi presto se questo movimento si risolvesse, come accade nelle *Adoniazuse*, nel raggiungimento della sua meta, cioè della cerimonia nuziale: una volta che le due Siracusane si sono riempite gli occhi con lo spettacolo della festa e le orecchie con l’inno dell’Argiva c’è spazio ancora per quattro versi di commento e per il saluto a Adone. Con questo commiato, nella certezza del ritorno del dio – cioè di una nuova festa da ammirare e di un nuovo inno da ascoltare l’anno successivo –, il carme può concludersi.

Ma il racconto del narratore catulliano non si arresta in un punto in cui la vista o l’udito si appagano di una percezione goduta nell’incontro con ciò che era atteso. Quel racconto si è aperto con i pini nati sulla cima del Pelio (i pini che forniranno il legname per costruire la prima nave), cioè con un’idea di origine associata a un’idea di epoca, a sua volta contemplata nel suo momento fondativo (*illa, atque <haud> alia... luce etc.*); e nel primo verso del poemetto è comparso quell’avverbio di tempo che nella sua versione greca (ποτέ) serve a isolare un fatto nel passato, in quella latina (*quondam*), invece, consente di mettere in rapporto il passato con il presente esprimendo affettivamente la distanza che li separa. È dunque il presente la destinazione ultima di quel racconto nato per costruire il passato cui ritornare: affidatosi al racconto per ritornare al passato, in cui immergersi con l’immaginazione, lo speaker del c. 64 ritorna alla realtà presente, in modo inesorabile. Come il canto delle Parche – anch’esso un racconto con connotazioni inniche – correndo verso la sua fine supera il limite contestuale della festa per enunciare ciò che è vero, così il limite dell’età teossenica – del contesto di vita ricercato e poi lodato nello slancio dell’evasione dal presente – è superato dal narratore catulliano perché si saldi il vero significato del suo racconto nato sulla vetta del Pelio.

Ma non basta. Lo stesso principio di realtà che fa ritornare il racconto al suo punto di partenza, impedisce anche che immagini del mai visto si stabilizzino o addirittura si formino. Il narratore del c. 64 adopera la medesima parola per il desiderio rivolto al passato (v. 22 *optato... tempore*), cioè per la nostalgia del tempo teossenico, e per il desiderio dello sposo (v. 328 *optata maritis*), che attende l’apparizione della sposa. Entrambi questi

¹¹⁸ Peleo è appena rientrato in patria (v. 31) da un’impresa – o più d’una – che ha comportato conflitti, il matrimonio si celebra a Farsalo (vv. 32-37), i Tessali lasciano le campagne per convenire alla reggia (vv. 35-49); cfr. anche *supra*, pp. 33-38, 50-51.

desideri sono desideri di *vedere*¹¹⁹. Il motivo del contatto visivo ha una speciale pregnanza in questo carne che narra, per esaltarlo, un celebre matrimonio del mito, aprendosi con una prima visione reciproca (degli eroi e delle ninfe marine), che comporta un amore a prima vista. Questo primo vedersi di un mortale e di un'immortale, conseguente al varo della prima nave, porterà al matrimonio fondativo di un'età opposta alla presente, in cui gli dèi (vv. 407-408) *nec talis dignantur uisere coetus [i.e. hominum mortalium], | nec se contingi patiuntur lumine claro*.

Ma il movimento in avanti del racconto non consente che si definisca e si fissi l'immagine degli dèi presenti nella sala; e d'altra parte esso si lascia alle spalle il banchetto prima che vi sia giunta – o comunque senza che vi sia vista – la sposa.

Degli Olimpî, che effettivamente raggiungono prima del banchetto l'atrio del palazzo (vv. 298-299 *pater diuum sancta cum coniuge natisque | aduenit caelo*), a differenza della sposa (v. 329 *adueniet*), è poi suggerita – nemmeno descritta – la postura sui *lecti* (v. 303 *qui postquam niueis flexerunt sedibus artus*). Se il lettore *vede* gli dèi adagiati sui triclini (cioè l'effetto del loro 'piegare gli arti'), allora vede un'immagine che ha prodotto autonomamente, a ciò sollecitato da un linguaggio tanto compendiario quanto generico (*niueis flexerunt lectibus artus*): esso non sembra riflettere una realtà viva ma la sua simbolizzazione rituale. Gli dèi presenti nella visione del narratore sembrano essere gli dèi del *lectisternium*; sono figure che non raggiungono l'individuazione, figure che promanano dal dominio delle immagini note e che in esso ricadono mentre il racconto si avvanza e lascia dietro di sé uno scenario che non rivedremo.

Certo non casualmente la doppia frustrazione del desiderio di vedere (male si vedono gli Olimpî, non si vede la sposa) coincide con l'imporsi delle Parche al centro dell'attenzione: per quanto si tratti di figure paradossali (fanciulle decrepite), le divine filatrici, che il narratore ha introdotto nella festa del mito (al posto di Apollo e delle Muse), da lui immaginata in città, e in uno spazio riconoscibilmente romano, diranno solo cose provate (v. 322 [*carmen*] *perfidiae quod post nulla arguet aetas*), cioè storiche, reali; le idee sono fatte di materia reale, sono intente a operazioni reali, visibili nei dettagli; e incarnano – come si è detto – il principio del racconto, che corre verso la sua fine già data. Il racconto delle Parche, che guarda al futuro, ha la sua fine di là dai confini della festa, cioè nel punto in cui finisce la realtà del mondo in cui è enunciato e può essere creduto vero e valevole, il mondo degli eroi; il racconto del narratore, effetto di un desiderio di evasione nel passato, cerca la sua origine condizionato dalla sua fine: quando la trova nel varo dell'Argo si avvia, senza che ciò appaia, verso il suo esito certo, che si trova di là dall'illusione costruita e in verità sussistente – cioè visibile e credibile – solo grazie alla puntuale dottrina e ai pezzi di realtà con cui è costruita.

¹¹⁹ Intelligenti osservazioni su questo punto si leggono in GRILLI 1997, pp. 255-261.

Il rapporto tra il racconto del narratore e quello delle Parche, che lo rispecchia su scala più piccola, riguarda però tutte le proprietà dell'uno e dell'altro. Il canto delle Parche è riportato dal narratore a conferma e consolidamento della sua visione: quel canto è intonato in un giorno felice (v. 325 *accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores*), durante il banchetto nuziale in cui viene annunciata la nascita di Achille, e poi la sua gloria di sterminatore e la sua morte e il suo aspro volere dopo la morte – un annuncio che può definirsi felice (*felicia carmina*) solo secondo un certo sistema di valori, quello testimoniato dall'*Iliade*, che dà risonanza proprio al κλέος di Achille, il più forte tra gli eroi della sua generazione. Il fatto stesso che quel canto sia riportato *verbatim* testimonia l'intenzione di non osservare dall'esterno il mondo eroico, o di farlo allineando il punto di vista esterno (cioè quello del narratore) ai valori e alle certezze che vigono al suo interno, come l'infallibilità delle Parche (vv. 321-322 *talia diuino fuderunt carmine fata, | carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas*). Alla parola delle Parche è attribuito un significato univoco, che come tale sarà recepito nel contesto eroico e che la storia – dice il narratore – ha confermato di fatto. Similmente, e su più ampia scala, ha un significato univoco la storia che approda al presente, una volta che questo presente rivela, al narratore che ha cominciato a narrarla dal varo dell'Argo, il suo carattere 'ferreo': sembra che proprio l'evasione nel mondo eroico abbia prodotto alla fine, nel momento dell'inesorabile approdo del racconto al presente e alla realtà vissuta, la caratterizzazione 'ferrea' di questo stato di cose. Facendo corrispondere l'attualità a una fase del mito esiodeo, il sentimento del male e del bene viene iscritto in una ideologia già data, che spiega tutto in termini etico-religiosi, senza residui.

Alla fine emerge che questo 'spiegare tutto', dopo l'uscita dal mondo eroico – una fantasmagoria in cui non si può restare o la cui immagine non si può fissare –, è il vero salvagente della coscienza che si sente minacciata dal caos e dall'incomprensibile. Ma ogni visione chiusa appare tale solo quando è osservata dall'esterno. Se la *uirtus* eroica è testimoniata in questo modo (vv. 362-364):

denique testis [*scil.* magnis uirtutibus] erit morti quoque reddita praeda,
cum teres excelso coaceruatum aggere bustum
excipiet niueos percussae uirginis artus,

allora tanto è marcato il punto di vista interno al mondo eroico, con i suoi specifici valori, quanto è sollecitata la sua osservazione dall'esterno, da un contesto che certamente guarda a questa *magna uirtus* con repulsione morale e simpatizzando con chi ne è vittima (Arianna abbandonata, le madri troiane, Polissena).

Così anche la visione del narratore, coincidente – lo si constata nell'epilogo – con una antica ideologia (il mito esiodeo-arateo delle età), che fa quadrare ogni cosa retro-

spettivamente, finisce per restare ‘incorniciata’, cioè per relativizzarsi e lasciarsi considerare dall’esterno¹²⁰. Lo stesso spirito filologico che si è messo al servizio dell’impulso all’evasione, per suscitare dai testi e con il loro aiuto il mondo virtuoso in cui ‘tornare’, ha studiosamente prodotto i dettagli e i nessi causali, cioè la necessità interna, che ripetutamente ha fatto uscire il racconto dal controllo del suo esecutore ‘imitato’ (cioè il narratore), facendo intravedere un’altra verità e stimolando così il costituirsi di un punto di vista esterno. Questo punto di vista recepisce la verità del narratore come un costruito sentimentale, ideologicamente convalidato; ma può al contempo rilevare e far proprio il risultato autenticamente conoscitivo che questo ‘viaggio’ ha prodotto, non come evasione dal presente nel passato, ma come racconto che dal passato muove verso il presente, *suo malgrado* portando alle ultime conseguenze ciò che ha iniziato: sull’asse dello spazio (cioè come ‘riempimento’ dello spazio digressivo) o su quello del tempo (cioè come ‘corsa’ verso una fine). In entrambi i casi proprio la dottrina verace del narratore che ricostruisce al meglio il mondo della *uirtus* eroica (mostrando la coperta con la sua decorazione, riportando *uerbatim* il canto delle Parche) non può che stimolare il punto di vista esterno al mondo degli eroi (poiché in esso la *uirtus* si concilia con la *perfidia* o con la *crudelitas*); non può cioè che promuovere il distanziamento e, lungo questa strada, l’autoconoscenza del lettore. Questi si conosce nel distanziamento che si determina ogniqualvolta la nostalgia del narratore incontra, ignorandolo, un ostacolo nel mondo che vuole ritrovare; o perché nel suscitarlo ne rivela una negatività che non vuole vedere; o perché mentre lo suscita lo perde di vista.

Strada facendo, e soprattutto nel finale, il lettore in grado di apprezzare l’arte del testo e che condivide la *Zeitkritik* del narratore – cioè proprio il lettore cui questo poema è primariamente destinato – sperimenta una condizione di perplessità che può pervenire al disincanto. I versi che abbiamo letto – si diceva – sono fluiti come un discorso improvvisato. Ripensando o rileggendo il discorso che ha finito di tessere, questo narratore così dotto e artisticamente accorto potrebbe osservarsi dall’esterno e – come fa Catullo nella lettera a Varo (c. 22) – constatare di aver coltivato un pregiudizio oppure ‘risvegliarsi’, ‘riscuotersi’ – come il poeta dei cc. 50 e 51 o come Attis o come Arianna stessa – e vedere l’autentica realtà, il vero significato del suo sogno ‘filologico’, in cui gli eroi sono proprio come la tradizione ci testimonia: pietosi (come Teseo), forti (come Achille) e al tempo stesso spregiudicati (come Teseo), disumani (come Achille).

Il rito poetico che doveva resuscitare il mondo degli dèi ‘presenti’ ha portato alla luce una serie di dissonanze e paradossi che la morale finale – il significato già pronto, ereditato, che il narratore fa suo – semplicemente ignora. Non c’è commento del narra-

¹²⁰ Sull’uso relativizzante, e problematizzante, delle ‘cornici’ nella poesia alessandrina cfr. in particolare GOLDHILL 1986; utile anche GOLDHILL 1991, pp. 223-261.

tore che sormonti o anche solo riguardi la complessità e la più profonda negatività che egli stesso, con il suo racconto esatto del mondo eroico, ha fatto intravedere. Ogni suo commento annuncia il finale ‘moralistico’; il significato del carne deve allora saldarsi fuori dalla cornice del racconto, nella mente del lettore che, rispondendo agli stimoli complessi del testo, sperimenta il proprio ampliamento¹²¹. Vale quanto mai in questo caso ciò che Wolfgang Iser osservava sul piano generale¹²²: «La capacità di percepire se stessi durante il processo della lettura è una qualità essenziale dell’esperienza estetica; il lettore si viene a trovare in una posizione a metà strada; egli è coinvolto e osserva il proprio coinvolgimento. Tuttavia questa posizione [...] può intervenire solo quando i codici esistenti sono trascesi e invalidati».

L’atteggiamento moralistico del narratore catulliano corrisponde a ciò che Iser definisce i ‘codici esistenti’; ma si consideri anche il seguente rilievo di Basil Dufallo¹²³: «The very attitude that produces the Catullan narrator’s strong, idiosyncratic identification with the Greek past reveals inconsistencies similar to those of “Catullus”, the embattled lover, and pushes the audience to reflect on its own attitude».

Il rinnovamento della percezione di sé e in definitiva l’ampliamento spirituale che si dà come risposta del lettore alla nuova forma poetica conquistata da Catullo, è il vero contrappeso della antropologia negativa delineatasi sul piano dei contenuti¹²⁴.

Se ritorniamo alla citazione da cui eravamo partiti e in particolare alla sua idea centrale («La *ars* ellenistica dà forma alla “romanità” che [...] soprattutto [...] consiste [...] nel cantare i valori nuziali come *refugium* dalla disgregazione, riallacciandosi all’etica tradizionale quiritaria») sarà ora inevitabile apportarvi due aggiunte. In primo luogo, la stessa qualità dotta (l’*ars* ellenistica) del testo predispose il lettore a *uscirne*, per seguire i rinvii dell’opera nuova agli altri testi evocati e continuamente risistemare il proprio intendimento di ciò che legge. Nel c. 64 alla prestazione allusiva della poesia si abbinano la complessità strutturale e l’ampiezza di orizzonte, che comportano per il lettore, rispettivamente, una speciale difficoltà ad abbracciare l’insieme (un’operazione di fatto praticabile solo nel ripensamento, a lettura ultimata) e la necessità di collocare ciò che si è compreso nel quadro di una visione generale, di cui l’esperienza fatta leggendo, proprio a causa della sua novità e problematicità, diviene una componente imprescindibile. In secondo luogo la morale profonda del c. 64 è che ‘il canto dei valori nuziali come *refu-*

¹²¹ Il rapporto tra la struttura poetica, e in particolare narratologica, del c. 64 e la fenomenologia della sua ricezione è analizzato a fondo nel cap. intitolato «L’epica del lettore. Studio sul carne 64» in FERNANDELLI 2015, pp. 137-213.

¹²² Cfr. ISER 1987, p. 204.

¹²³ Cfr. DUFALLO 2013, p. 73.

¹²⁴ L’ispirazione decostruzionista di varie analisi recenti ha prodotto tuttavia un’eccessiva accentuazione di questa negatività: il punto sulla questione in FERNANDELLI 2012, pp. XXIV-XXXIV.

gium dalla disgregazione' non è una risposta sufficiente a un disagio che da storico tende a farsi esistenziale. L'evasione nel mondo che celebrò le nozze di Farsalo, dove ciò che si voleva vedere non si è visto abbastanza e dove *uirtus* convive con *perfidia* e *crudelitas*, non ci ha ristorati; in luogo di un imeneo abbiamo ascoltato un racconto, la sposa non è mai apparsa e l'imporsi del principio del racconto nel peana nuziale ha mostrato *in nuce* la forza che riporta il narratore, alla fine del suo discorso, al punto donde era partito.

Non si tratta però di un ritorno al punto di partenza anche per il lettore, per quanto questi condivida con il narratore il contesto di vita e il giudizio su di esso.

Lo scrupolo dotto del narratore, il suo sforzo di selezionare la materia in modo rappresentativo, ha prodotto un'ultima immagine del mondo teossenico (quella degli dèi che incitano gli uomini a combattersi fra loro sul campo di battaglia) che non offre certo l'esempio migliore cui opporre il guasto del tempo presente (*Sed postquam* etc.). Così anche in quest'ultimo passaggio il lettore non può seguire pacificamente il narratore nelle sue conclusioni, le quali, come si è sottolineato, sono mutate dalla tradizione poetica e testimoniano l'adeguamento del discorso nuovo a un modello di senso già dato.

Il poema spinge il lettore appunto a superare il limite conoscitivo e valutativo rappresentato dai comportamenti del narratore e marcato dai suoi commenti, ma anche a valorizzare quegli aspetti del suo discorso che hanno reso possibile un tale aumento di coscienza.

Proprio il radicamento nel presente dell'appello al mito greco (v. 22 *o nimis optato saeculorum tempore nati*) ne ha illuminato la lontananza; e con essa sono apparsi i limiti e le condizioni della sua narrabilità, identica alla sua credibilità e rilevanza per il presente. Il mito non si offre più all'imitazione diretta, la forma che gli ridà la parola è un racconto che in ogni punto lascia trasparire la particolare visione delle cose, l'intonazione interiore, l'operazione poetica produttive del discorso così com'è – discontinuo, composito, vario nei toni e nelle durate. Le immagini del mito, alla ricerca delle quali il narratore intraprende il suo 'viaggio', sono state reperite dal suo sapere filologico, nei testi della letteratura e dell'arte, e rese visibili attraverso una riproposizione in contesti o secondo modalità familiari all'esperienza dei Romani. Questa forma dotta e sentimentale che ridà vita narrativa al mito greco, per quanto nuova nella poesia latina, è lo sviluppo di un modo non mimetico di raccontare il mito che già si era costituito come nuovo nella consapevolezza di una diversità generale del presente rispetto al passato: il modo alessandrino di rivolgersi al mito e di narrarlo è incorporato nel discorso del narratore catulliano, dove si fa indice di una coscienza culturale complessiva, sintetica, che pone in continuità e abbraccia in una visione unitaria l'elemento greco e quello romano. E mentre l'impulso del narratore è quello di evadere nel mito inteso come una antica epoca della storia umana, il discorso che si fa strumento di questa evasione è un tesoro

di memoria culturale, un mondo che accoglie, preserva e struttura un patrimonio di esperienze che dal passato arriva al presente, facendo pensare ad altri discorsi dei tempi di crisi¹²⁵. Infine i difetti stessi di questo dotto e appassionato discorso (le sue incoerenze, omissioni, unilateralità) stimolano il lettore a registrare in se stesso la compresenza di un impulso partecipativo alle ragioni e agli affetti del narratore e di una resistenza scettica ad essi, la quale di passaggio in passaggio si affina e si conferma. Certamente in Virgilio dobbiamo riconoscere un lettore storico del c. 64 che ha recepito questa complessità in profondo, per farne poi l'oggetto di una sintesi superiore.

Dunque se l'evasione non ha raggiunto il suo scopo e se il narratore, completato il suo 'viaggio', si ritrova al punto da cui era partito, questo non significa certo che abbia fallito il poema, il piccolo epos in cui per la prima volta, e in modo fondativo, il mito greco prende la forma di un racconto autonomo e originale in lingua latina. Questo poema nasce formando un nuovo lettore, ampio quanto basta perché la compiutezza della sua cultura greco-latina non si imponga in un modo soverchiante, fornendo un modello di senso che spiega tutto e non lascia dubbi, sull'apertura alla vita.

Un aspetto del ritorno del narratore al suo punto di partenza è la promessa di ripetere spesso il gesto dell'evasione (v. 24 *uos [scil. heroas] ego saepe, meo uos carmine compellabo*), il 'rito' che, attraverso l'appello innico, dovrebbe ridare presenza visibile a un mondo ideale in cui rifugiarsi. Che questa esigenza, o che questa soluzione, sia superata definitivamente dopo il c. 64, è provato dal fatto che esso resta un *unicum* tra i carmi del *corpus* catulliano¹²⁶.

¹²⁵ Penso in particolare al *Brutus*, la prima opera pubblicata da Cicerone dopo Farsalo. La composizione di questo trattato, che ebbe luogo nell'atmosfera della 'notte della repubblica' e si completò nei primi mesi del 46, ricevette un forte stimolo dal *Liber annalis* di Attico, in cui l'autore – dice Bruto nel testo ciceroniano – *omnem rerum memoriam breuiter et... perdiligenter complexus est* (§ 14; cfr. anche 15, 19). Il *Brutus* a sua volta abbraccia il totale sviluppo dell'arte oratoria dalle origini greche al presente, nella coscienza che senza lo studio e l'imitazione dei modelli greci l'oratoria romana non avrebbe raggiunto l'attuale perfezione e autonomia (testimoniata in particolare dall'opera di Cicerone: §§ 253-255) e d'altra parte secondo lo spirito di ricapitolare e preservare, da una posizione ormai contemplativa o quasi, un sapere reso vano dalla svolta negativa dei tempi (§ 266 *Sileamus... Brute... nam et praeteritorum recordatio est acerba et acerbior expectatio reliquorum*).

¹²⁶ Resta d'altra parte immutata la fede del poeta negli dèi, cui egli continua a rivolgersi nella sfera privata, se è vero che, verso la fine della sua vita, in un momento in cui non più sperare niente da se stesso, si attende ancora una risposta da loro (76.25-26): *ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum. | o di, reddite mi hoc pro pietate mea*.

BIBLIOGRAFIA

- AGNESINI 2007
Il carme 62 di Catullo. Edizione critica e commento, a cura di A. AGNESINI, Cesena.
- ALBERT 1988
W. ALBERT, *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt a. M.
- ATALLAH 1966
W. ATALLAH, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris.
- BARTELS 2004
A. BARTELS, *Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion*, Göttingen.
- BETTINI 2012
M. BETTINI, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino.
- BLÜMNER 1911
H. BLÜMNER, *Die römischen Privataltertümer*, München.
- BOËLS-JANSSEN 1993
N. BOËLS-JANSSEN, *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Rome.
- BONA 1988
Pindaro, *I Peani*, Testo, traduzione, scoli e commento a cura di G. BONA, Cuneo.
- BRUIT 1989
L. BRUIT, *Les dieux aux festins des mortels: Théoxénies et xeniai*, in A.-F. LAURENS (a cura di), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris, 13-25.
- CARLETTI COLAFRANCESCO 1981-1982
P. CARLETTI COLAFRANCESCO, *Dalla vita alla morte: il destino delle Parche I. Da Catullo a Orazio*, «InvLuc» 3-4, 243-273.
- COLLARD, CROPP, GIBERT 2004
Euripides, *Selected Fragmentary Plays*, II, Edited with introductions, translations and commentary by C. COLLARD, M.J. CROPP, J. GIBERT, Oxford.
- CUCCHIARELLI 2012
Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Introduzione e commento di A. CUCCHIARELLI, Traduzione di A. TRAINA, Roma.
- DEBROHUN 2007
J. BLAIR DEBROHUN, *Catullan Intertextuality: Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64*, in M.B. SKINNER (a cura di), *A Companion to Catullus*, Malden MA-Oxford-Carlton, 293-313.
- DUFALLO 2013
B.J. DUFALLO, *The Captor's Image. Greek Culture in Roman Ekphrasis*, Oxford.
- ELLIS 1889
A Commentary on Catullus, by R. ELLIS, Oxford (1876¹).
- FALCONE 2016
M.J. FALCONE, *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, 'Medea exul'; Pacuvio, 'Medus'; Accio, 'Medea sive Argonautae'*, Tübingen.
- FAYER 2005
C. FAYER, *La familia romana. Aspetti giuridici e antiquari: sponsalia matrimonio dote*, Parte seconda, Roma.
- FEDELI 1983
P. FEDELI, *Catullus' carmen 61*, Amsterdam.
- FEENEY 1998
D. FEENEY, *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge.

- FEENEY 2016
D. FEENEY, *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*, Cambridge MA.
- FERNANDELLI 2012
M. FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York.
- FERNANDELLI 2015
M. FERNANDELLI, *Chartae laboriosae. Autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*, Cesena.
- FLORATOS 1957
C.S. FLORATOS, *Über das 64. Gedicht Catulls*, Athen.
- FORDYCE 1961
Catullus. *A Commentary*, by C.J. FORDYCE, Oxford.
- GANTZ 1993
T. GANTZ, *Early Greek Myth*, Baltimore-London.
- GARVIE 1994
Homer, *Odyssey, Books VI-VIII*, Edited by A.F. GARVIE, Cambridge.
- GLOTZ 1920
G. GLOTZ, *Les Fêtes d'Adonis sous Ptolémée II*, «REG» 33, 169-222.
- GOLDHILL 1986
S. GOLDHILL, *Framing and Polyphony: Readings in Hellenistic Poetry*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 32, 25-52.
- GOLDHILL 1991
S. GOLDHILL, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge-New York.
- GOW 1938
A.S.F. GOW, *The Adoniazusae of Theocritus*, «JHS» 58, 180-204.
- GOW 1952
Theocritus, Edited with a translation and commentary by A.S.F. GOW, I-II, Cambridge.
- GRIFFIN 1997
A.H. GRIFFIN, *A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI*, Dublin.
- GRILLI 1997
Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, Introduzione e traduzione di G. PADUANO, Commento di A. GRILLI, Torino.
- GRIFFITHS 1979
F.T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, Leiden.
- HERSCH 2010
K.K. HERSCH, *The Roman Wedding. Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge.
- HOLLIS 2007
Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC-AD 20, Edited with introduction, translation and commentary by A.S. HOLLIS, Oxford.
- HUNTER 1996
R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge.
- HUNTER 2017
Apollonius Rodius, *Argonautica, Book IV*, Edited by R. HUNTER, Cambridge.
- HUNTER, FUHRER 2002
R. HUNTER, T. FUHRER, *Imaginary Gods? Poetic Theology in the Hymns of Callimachus*, in F. MONTANARI, L. LEHNUS (a cura di), *Callimaque: Entretiens Hardt sur l'Antiquité Classique*, XLVII, Vandœuvres-Genève, 143-187.
- ISER 1987
W. ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, traduzione inglese (a cura dell'autore), Baltimore-London 1978, traduzione italiana (basata su quella inglese), Bologna.

JAMESON 1999

M.H. JAMESON, *Theoxenia* in R. HÄGG (a cura di), *Ancient Greek Hero Cult, Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, Göteborg University, 21-23 April 1995*, Stockholm, 35-56.

JANKO 1992

The Iliad: A Commentary, IV, Books 13-16, by R. JANKO, Oxford.

JOUAN 1966

F. JOUAN, *Euripides et les légendes des Chants Cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris.

KERÉNYI 2010

K. KERÉNYI, *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, in K. KERÉNYI, *Werke in Einzelausgaben*, München 1971, 1976², traduzione italiana, *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, a cura di M. KERÉNYI, Milano 1992, ristampa 2010.

KLINGNER 2016

F. KLINGNER, *Catullus Peleus-Epos*, München 1956, poi con correzioni e aggiornamenti in F. KLINGNER, *Studien zur Griechischen und Römischen Literatur*, Zürich-Stuttgart 1964, 156-224, su cui si basa la traduzione italiana, Trieste.

KOWALZIG 2007

B. KOWALZIG, *Singing for the Gods Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford.

LAFAYE 1922

Catulle: *Œuvres*, Texte établi et traduit par G. LAFAYE, Paris.

LANDOLFI 1990

L. LANDOLFI, *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.*, Roma.

LA PENNA 1982

A. LA PENNA, *I generi letterari ellenistici nella tarda repubblica romana: epillio, elegia, epigramma, lirica*, «Maia» n.s. 34, 111-130.

LEIGH 2002

M. LEIGH, *Ovid and the Lectisternium (Met. 8.651-60)*, «Classical Quarterly» 52, 625-627.

LIEBERG 1958

G. LIEBERG, *L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo*, «RFil» 86, 23-47.

MARINČIČ 2001

M. MARINČIČ, *Der Weltaltermythos in Catullus Peleus-Epos (c.64), der kleine Herakles (Theokr. Id. 24) und der römische «Messianismus» Vergils*, «Hermes» 129, 484-504.

MARCHIORI 2001

Ateneo, *I Deipnosofisti*, a cura di L. CANFORA, Volume I, Libro II, traduzione e commento di A. MARCHIORI, I, Roma.

McGILL 2005

S. MCGILL, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford.

McINERNEY 1997

J. McINERNEY, *Parnassus, Delphi, and the Thyades*, «GrRomByzSt» 21, 263-283.

MONDIN 2011

L. MONDIN, *Catullo I e Meleagro*, in A. BALBO, F. BESSONE, E. MALASPINA (a cura di), *Tanti affetti in tal momento, Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, pp. 659-672.

MYNORS 1958

C. Valerii Catulli, *Carmina*, Recognouit breuique adnotatione critica instruxit R.A.B. MYNORS, Oxford.

NOUILHAN 1989

M. NOUILHAN, *Les lectisternes républicains*, in A.-F. LAURENS (a cura di), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris, 27-41.

- NUZZO 2003
Gaio Valerio Catullo, *Epithalamium Thetidis et Pelei* (c. LXIV), a cura di G. NUZZO, Palermo.
- O'GILVIE 1965
A Commentary on Livy, Books 1-5, by R.M. O'GILVIE, Oxford.
- O'HARA 2007
J.J. O'HARA, *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge.
- PASQUALI 1920
G. PASQUALI, *Il carme 64 di Catullo*, «StItFilCl» n.s. 1, 1-23.
- PERROTTA 1972
G. PERROTTA, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» 20 (1931), 177-222, 370-409, poi in G. PERROTTA, *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi*, Scritti minori I, a cura di B. GENTILI, G. MORELLI, G. SERRAO, Roma, 63-147.
- PERUTELLI 1979
A. PERUTELLI, *La narrazione commentata. Studio sull'epillio latino*, Pisa.
- PETRIDOU 2015
G. PETRIDOU, *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford.
- PFEIJFFER 1999
I.L. PFEIJFFER, *Three Aeginetan Odes of Pindar: A Commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*, Leiden-Boston-Köln.
- PONTANI 2000
F. M. PONTANI, *Catullus 64 and the Hesiodic Catalogue: A Suggestion*, «Philologus» 144, 267-276.
- POSSANZA 2004
D.M. POSSANZA, *Translating the Heavens: Aratus, Germanicus, and the Poetics of Latin Translation*, New York.
- REED 2000
J.D. REED, *Arsinoe's Adonis and the Poetics of Ptolemaic Imperialism*, «TransactAmPhilAss» 130, 319-351.
- REITZENSTEIN 1900
R. REITZENSTEIN, *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis aus der Strassburger Papyrussammlung*, «Hermes» 35, 73-105.
- RICHARDSON 1974
The Homeric Hymn to Demeter, Edited by N.J. RICHARDSON, Oxford.
- RICE 1983
E.E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford.
- RUTHERFORD 2001
I. RUTHERFORD, *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
- SCHEID 1998
J. SCHEID, *Nouveau rite et nouvelle piété. Réflexions sur le ritus Graecus*, in F. GRAF (a cura di), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel 15. bis 18. März, 1996*, Stuttgart-Leipzig, 168-182.
- SCHMALE 2004
M. SCHMALE, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth. Catulls Carmen 64*, München-Leipzig.
- SCHMIDT 1985
E.A. SCHMIDT, *Catull*, Heidelberg.
- SCHMITT-PANTEL 1992
P. SCHMITT-PANTEL, *La cité au banquet: histoire des repas publics dans les cités grecques*, Roma.
- SEVIERI 2010
Pindaro, *Frammenti*, a cura di R. SEVIERI, Milano.

THOMSEN 1992

O. THOMSEN, *Ritual and Desire*, Aarhus.

THOMSEN 2002

O. THOMSEN, *An Introduction to the Study of Catullus' Wedding Poems: The Ritual Drama of Catullus 62*, «ClMediaev» 53, 255-287.

TRAINA 1986

A. TRAINA, *Allusività catulliana (due note al c. 64)*, in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, III, Catania 1972, 199-214, poi in A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, I serie, Seconda edizione riveduta e aggiornata, Bologna, 131-158.

TRAINA 1989

A. TRAINA, *Le traduzioni*, in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, *La circolazione del testo*, Roma, 93-123.

TREGGIARI 1991

S. TREGGIARI, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford.

TURATO 2001

Euripide, *Ifigenia in Aulide*, a cura di F. TURATO, Venezia.

VESTRHEIM 2002

G. VESTRHEIM, *The Poetics of Epiphany in Callimachus' Hymn to Apollo and Pallas*, «Eranos» 100, 175-183.

VEYNE 2000

P. VEYNE, *Inviter les dieux, sacrifier, banqueter. Quelques nuances de la religiosité gréco-romaine*, «AnnHistScSoc» 55, 3-42.

VIAN 1981

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Tome III, Chant IV, Texte établi et commenté par F. VIAN et traduit par É. DELAGE, Paris.

VOX 1997

Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici minori, a cura di O. VOX, Torino.

WILAMOWITZ 2012

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Lepos 64*, in FERNANDELLI 2012, 513-519, traduzione italiana di *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, 8. [f], Berlin 1962², 298-304.

YOUNG 2015

E.M. YOUNG, *Translation as Muse. Poetic Translation in Catullus' Rome*, Chicago-London.

ZETZEL 2007

J.E. ZETZEL, *Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion*, «IllinClSt» 8 (1983), 251-266, poi in J.H. GAISSER (a cura di), *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*, Oxford, 198-216.