



Estratto

Università degli Studi di Palermo

20

PAN

*Studi del Dipartimento di Civiltà Euro-Mediterranee
e di Studi Classici, Cristiani, Bizantini, Medievali, Umanistici*

PAOLO MONELLA

TRA DOLORE E POESIA: CATULLO, IL FRATELLO E L'USIGNOLO DELLA DAULIDE

Tra le chiavi di lettura possibili per il c. 65 del *liber* catulliano, quella relativa alla morte del fratello del poeta, compianto nell'ampio castone centrale del componimento (vv. 5-14),¹ è orse la più vicina alla sensibilità del lettore moderno. Ma individuare nel carme in questione una semplice riflessione sul tema del dolore apparirebbe riduttivo: una seconda chiave di lettura s'impone sin dai primi versi, e risulta evidente dalla natura stessa del testo. Infatti siamo di fronte ad un *Begleitschreibung*, una sorta di 'biglietto di accompagnamento' destinato ad introdurre – nella forma di una lettera indirizzata a Q. Ortensio Ortalo – la traduzione della *Chioma di Berenice* callimachea.² Un

¹ L'andamento sintattico 'spezzato', scandito nel segno dell'irregolarità da continue ed ampie parentesi, è parso a commentatori come Lenchantin de Gubernatis «lento e impacciato», ma proprio in quanto esso «ritrae gli intimi moti del cuore del poeta, che, prostrato dalla sventura, pare che a fatica riesca a fissare il suo pensiero»: vd. M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS, *Il libro di Catullo*, r. a. Torino 1976, p. 188. Cf. anche G. FRIEDRICH, *Catulli Veronensis liber*, Leipzig-Berlin 1908, p. 398: «Nun folgt die lange Parenthese v. 4-14, worin der Tod des Bruders gemeldet und beklagt wird. Die schmerzliche Erinnerung verweilt bei diesem Ereignis und drängt alle andern Gedanken zurück».

² Su questo aspetto specifico, si vedano, per esempio, L. ALFONSI, *Catull als elegiker*, in AA. Vv., *Catull*, herausgegeben von R. Heine, Darmstadt 1975, pp. 364-366, e i commenti di G. FRIEDRICH, *op. cit.*, pp. 397-402 e W. KROLL, *Catull*, Stuttgart 1980⁶, pp. 196-199. Tra gli altri commentatori, saranno qui tenuti presenti in particolare: C. J. FORDYCE, *Catullus*, Oxford 1961, pp. 325-328; F. DELLA CORTE, *Catullo, Le poesie*, Milano 1977; R. ELLIS, *A Commentary on Catullus*, r. a. New York-London 1979; J. FERGUSON, *Catullus*, Lawrence 1985. Come vedremo più avanti (vd. *infra*, n. 7), M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma 1995, pp. 93-117 attribuisce all'occasione tutta 'letteraria' in cui il carme viene composto un'importanza decisiva nel definirne il registro stilistico.

testo poetico, dunque, che nasce per introdurre un altro – con evidenti obiettivi metaletterari.³

Del resto, il c. 65 è ben più che una dedica: vi troviamo, intrecciate, le storie della crisi di due rapporti, l'uno, quello col fratello, spezzato dalla morte, l'altro, con Ortalo, che rischia di scivolare anch'esso nell'oblio (vv. 17-18, *ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis / effluxisse meo forte putes animo*) a causa di quel medesimo lutto.

I due percorsi, ad un tempo letterari ed esistenziali, si embricano l'uno nell'altro secondo una struttura chiasmica: nella 'cornice' riguardante Ortalo (vv. 1-4 e 15-24) si inserisce, tendendo fino allo spasimo la sintassi di un periodo in cui la concessiva iniziale (v. 1 *etsi...*) viene già divaricata rispetto alla principale (v. 15 *sed tamen... mitto*), la lunga parentesi dei vv. 5-15, in cui è lo stesso lamento funebre di Catullo a farsi materia poetica.

Approfondendo ulteriormente l'analisi, potremo ancora notare come ognuna delle due sezioni in cui il carme è suddivisibile – tanto la cornice quanto la parentesi – segua uno stesso andamento concettuale, che, partendo dallo sconforto, dall'impotenza, raggiunge una sorta di compensazione *nella poesia*: se nei vv. 1-4 la *cura* – non più affanno d'amore, stimolo alla poesia, ma sterile sofferenza⁴ – inficiava nel poeta tanto l'esercizio della composizione, quanto il legame di *sodalitas* con Ortalo – legame che attraverso quello si doveva esprimere – ai vv. 15 sgg. l'uno e l'altro vengono recuperati grazie ai *carmina Battiadae* tradotti da un Catullo tornato alle sue radici letterarie 'alessandrine'.⁵

³ La natura metaletteraria che assume il c. 65 in quanto *Begleitschreibung* risalta quando esso viene messo in relazione con gli altri carmi appartenenti allo stesso micro-genere (quello dei componimenti di dedica o di accompagnamento) in ambito ellenistico e neoterico: esso apparirà allora intessuto di motivi topici in relazione ad una ben individuabile tradizione letteraria, che passando attraverso autori-chiave dell'alessandrinismo (vd. CALL. *Anth. Pal.* 9, 507; LEONID. *Anth. Pal.* 9, 25; MELEAGR. *Anth. Pal.* 4, 1) porta alla cerchia letteraria di Catullo (vd. CINNA *fr.* 4 e 11 Blänsdorf, TIGIDAS *fr.* 2 Blänsdorf, e ancora CAT. 1 e 95). Uno studio di tal genere è stato condotto da L. LANDOLFI, *I carmi metaletterari neoterici fra Programmgedicht e stilemi formulari*, in *Corolla Londinensis* 4 (1984), pp. 89-100.

⁴ Vd. FERGUSON, *op. cit.*, p. 209: «There is a slight irony, perhaps a bitterness too, in the thought that his grief leaves him no place for the company of women however learned. The poem unfolds slowly. Indeed there is a kind of a paradox in that *cura* often means the pangs of love, normally an incitement to poetry».

⁵ È proprio con una traduzione da Callimaco, punto di riferimento fondamentale della poetica catulliana, che il poeta di Verona ritorna a produrre versi. Sull'apprendistato callimacheo di Catullo, nel segno di un'estetica della τέχνη, contrapposta all'ἐνθουσιασμός platonico-democriteo sulla cui scia si ponevano Ennio e il suo ammiratore Cicerone, ha scritto osservazioni penetranti A. TRAINA, *Introduzione a Catullo: la poesia degli affetti*, in ID., *Poeti latini (e neolatini)* V, Bologna 1998, pp. 38-41. Sullo stesso tema si veda anche il recente commento di H. P. SYNDIKUS, *Catull, eine Interpretatio*, II, Darmstadt 1990, p. 196: «Er hat ja seine 'schlankere' und kunstvollere Art der Dichtung keineswegs nur durch die Übernahme der Theorie des Kallimachos, sondern durch eine eingehende Schulung an Texten des 'Battiaden' erreichen können». Sul rap-

Allo stesso modo, il quadro segnato dalla perdita irreparabile di ogni canale di comunicazione col fratello annunciata ai vv. 5-11, proprio quando raggiunge l'apice del *pathos*, nella disperata invocazione dei vv. 10-11 (*numquam ego te, vita frater amabilior, / aspiciam post-hac?*), trova un improvviso 'scioglimento' in una prospettiva diversa, quasi una ribellione: la perpetuità positiva dell'amore e quella – ancora una volta – della poesia (vv. 11-12 *semper... semper*) contrasteranno quella, negativa, della morte (v. 10 *numquam*).

Le vicende umane di cui Catullo delinea una sintesi in termini poetici partono sì da un'esperienza realmente vissuta e, almeno riguardo al fratello, veramente dolorosa, ma un punto su cui vale la pena soffermarsi – contro la tentazione sempre in agguato di leggere il *liber* come una sorta di diario o viaggio sentimentale – è che i percorsi 'interiori' che il poeta delinea nel testo che abbiamo di fronte sono continuamente intrecciati con l'esperienza letteraria, attraverso quella si esprimono, e in essa sembrano addirittura trovare una simbolica soluzione.⁶

La familiarità – o comunque il rispetto – nei riguardi di Ortalo avrebbe dovuto tradursi in un dono poetico,⁷ ma è intervenuto il do-

porto di Catullo con il modello privilegiato nel caso specifico così si esprime LANDOLFI, *art. cit.*, pp. 95-96: «L'annuncio in versi della pubblicazione di un'opera si dilata sino ad inglobare la comparsa di una traduzione, evento considerato pressoché alla stregua della pubblicazione di uno scritto originale e, a riguardo, giustamente il Della Corte asserisce: «La poesia neoterica in Roma, sin dai primi esperimenti poetici catulliani, trova nei *carmina Battiadae* un modello su cui esercitarsi ai fini di una traduzione artistica», giacché il callimacheismo e l'imitazione-emulazione dei testi alessandrini ha un pari peso nelle due attività artistiche» (la citazione nel testo dell'articolo è tratta da F. DELLA CORTE, *La filologia latina dalle origini a Varrone*, Firenze 1981², p. 141). E più avanti, sempre Landolfi (*art. cit.*, pp. 96-97): «Di contro a un mondo ellenistico che sconosce la tecnica del *vertere*, il mondo neoterico allinea alle esperienze creative l'attività filologica della versione artistica, continuando, con maggior consapevolezza e dottrina, la consuetudine promossa da Livio Andronico e costantemente osservata dalla poesia posteriore. L'estetica callimachea sorregge teoricamente le scelte stilistiche e contenutistiche del nuovo indirizzo letterario, giungendo a impegnarlo in un confronto diretto con i testi del Battiaide, non più riecheggianti alla maniera di Lucilio, bensì letti e puntualmente rifatti in lingua latina».

⁶ Come abbiamo già accennato in precedenza (vd. *supra*, n. 2), a parere di CITRONI, *op. cit.*, pp. 98-99, le scelte espressive e stilistiche che determinano la fisionomia del c. 65 – caratterizzate da un'estrema ricercatezza sul piano formale, di schietta natura alessandrina – sono strettamente legate al contesto culturale e 'mondano' in cui esso è composto: «La scelta di questo particolare registro stilistico non nasce dal contenuto di esperienza luttuosa, che poteva esprimersi, e si è di fatto espresso in Catullo, in registri diversi, ma dalla situazione in cui quel contenuto è iscritto, dalla funzione occasionale che ne determina la rievocazione». Lo studioso pone dunque l'accento sulla natura dell'occasione, ovvero sul «carattere di elegante *munus* che deve avere la lettera stessa nel quadro degli scambi di comunicazione letteraria in cui si inserisce».

⁷ Se si tratti di confidenza amicale, o di una più distaccata reverenza, dipende dall'identità dello *Hortalus* dedicatario del carme: in CITRONI, *op. cit.*, p. 99 e nn. 96 e

lore per la morte del fratello, che, causando l'insterilirsi della creazione poetica, ha rischiato di minare la *fides* che lega Ortalo al poeta:⁸ il recupero dei vincoli amicali si sostanzia anch'esso di poesia, realizzandosi di fatto attraverso il c. 66. E, ancora, lo stesso canale di comunicazione col fratello, fatalmente spezzato, sembra perpetuarsi tramite i *maesta carmina*, ispirati al canto doloroso di Procne-usignolo per la morte del figlio: storie di sentimenti, ma come vissute in una biblioteca.

Naturalmente non ha senso chiedersi se davvero l'esperienza personale possa essere a tal punto 'impregnata' di poesia. È l'*Erlebnis* che, nel momento stesso in cui si esprime poeticamente, trova nella letteratura insieme il proprio codice – senza il quale non potrebbe raccontarsi – e il proprio limite: i libri parlano sempre di altri libri.

Un altro ordine di considerazioni può contribuire ad allontanare l'idea di una poesia autobiografica, e ad avvalorare una lettura 'metaletteraria' del c. 65 inteso come riflessione sul rapporto tra il dolore e la poesia.

Potremmo infatti semplificare l'analisi dividendo il carme in due blocchi distinti: una prima parte (vv. 1-11) in cui il lutto ingenera una prospettiva di chiusura assoluta nei rapporti col mondo esterno, tradotti nell'attività poetica, ed una seconda (v. 11 *at* – v. 24) che segna il 'ritorno' del poeta alla poesia. Ma ci accorgeremmo presto come una tale distinzione sia inficiata da un'aporia importante: ai vv. 12-14 del componimento Catullo aveva promesso *maesta carmina*, e nei due versi successivi presenta quello che di fatto è il primo frutto della sua nuova attività poetica, i *carmina Battiadae*, la poesia leggera e cortigiana della

97 si trova una stimolante discussione al riguardo. Lo studioso prende in considerazione due ipotesi: a) che si tratti dell'oratore Q. Ortensio Ortalo, ovvero lo stesso *Hortensius* che nel c. 95 diviene oggetto della polemica letteraria di Catullo, nel qual caso il poeta starebbe rivolgendo «un deferente omaggio a un'autorità del mondo culturale (e politico), e la mancanza di intimità col dedicatario spiegherebbe concorrerebbe a spiegare perché il tema della morte del fratello «non è svolto sul piano dell'abbandono patetico, sia pur elevato alla dignità dell'epicedio, come avviene nel c. 68, ma è riassunto nel gioco letterario sottile e «esibito» di questa alta prova di virtuosismo stilistico»; b) che il componimento sia invece dedicato ad «un amico della cerchia stessa di Catullo, forse il figlio del grande oratore». Entrambe le eventualità si conciliano bene con la proposta esegetica del filologo, per cui il tono stilisticamente elevato e ricercatissimo di questo componimento sarebbe da riconnettersi essenzialmente all'«occasione» del carme, inserita in un contesto di scambi culturali all'interno di una comunità letteraria, sia essa la piccola e selezionata cerchia dei *νεώτεροι* o quella, ben più ampia, dell'alta cultura romana, includente anche personaggi come l'oratore – per nulla 'neoterico' – Ortalo.

⁸ Al concetto di *fides*, centrale nella cultura romana, dedica un intero saggio G. FREYBURGER, *Fides, Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris 1986. Sul ruolo della *fides* nel mondo concettuale di Catullo, ma in primo luogo in relazione al *foedus* amoroso che con Lesbia, si vedano le notazioni di TRAINA, *op. cit.*, p. 26 e n. 15.

*Chioma di Berenice.*⁹

Una prima risposta, più immediata, a questa aporia, può venire da un suggerimento di grande interesse proposto da Elizabeth Block: la studiosa ritiene che il c. 65 valga come introduzione all'intera sezione del *liber* cosiddetta degli 'epigrammi': «An introduction to a metamorphosis embodied in the actual fact of translation in c. 66, as well as in its subject, c. 65 describes the transformation wrought in the poet by the loss of his brother. [...] He commemorates this change in the metrical arrangement that marks the permanence of his elegiac mood after his brother's death»¹⁰. Per quanto il contenuto dei componimenti successivi non sia affatto in linea con la poesia *maesta* annunciata in c. 65, 12, la stessa scelta metrica – i versi *impariter iuncti* – richiama, secondo una controversa teoria letteraria che, prima di

⁹ Vd. N. MARINONE, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Bologna 1997². Anche pensando che la traduzione callimachea fosse stata composta in precedenza, e che il poeta, fino al momento dell'invio epistolare ad Ortalo, l'avesse tenuta in una di quelle *capsulae* da cui in 68, 36 si lamenta di non poter trarre alcun componimento per l'amico Manlio, risulta in ogni caso stridente il contrasto tra la dichiarazione d'intenti del proemio, e il carne di cui esso è l'immediata presentazione. A titolo di esempio, si veda il parere di A. SALVATORE, *Studi catulliani*, Napoli 1984, pp. 33-34: «Il c. 66, come abbiamo detto, è legato al c. 65 solo esteriormente. L'ombra di dolorosa tristezza, che vela quest'ultimo, si arresta con l'immagine del rossore che si diffonde sul viso della fanciulla, e non tocca il carne seguente, che resta, nel complesso, sereno; salvo qualche increspatura sentimentale, alla fine. [...] Se si leggesse il c. 66, senza l'introduzione costituita da 65, sarebbe difficile immaginare che esso appartiene ad un periodo in cui Catullo soffre profondamente». Così spiega poi SYNDIKUS, *op. cit.*, p. 194 la sostanziale estraneità nei toni tra i due carmi: «es im Falle einer Übersetzung von vornherein nicht nötig war, die Epistel und das folgende Gedicht motivisch zu verflechten». Sul rapporto di Catullo coi testi del 'Battiade', si vedano ancora le considerazioni di Landolfi riportate *supra*, a n. 5.

¹⁰ Cfr. E. BLOCK, *Carmen 65 and the arrangement of Catullus' poetry*, in *Ramus* 13 (1984), pp. 48-59 (la citazione è tratta da p. 56). La studiosa dedica un intero articolo alla dimostrazione di questa ipotesi, ma l'idea era già di T. P. WISEMAN, *Catullan Questions*, Leicester 1969, p. 18. Tale posizione viene ulteriormente chiarita, qualche anno più tardi, in ID., *Catullus & his world, a reappraisal*, Cambridge 1985: lo studioso alle pp. 265-266 riprende la teoria, avanzata da Baehrens e riutilizzata da Quinn, per cui la raccolta catulliana era originariamente divisa in tre libri (il primo, a cui solo si riferirebbe la dedica costituita dal c. 1, occupante i cc. 1-60; un secondo, costituito dai cc. 61-64, ed un terzo – cc. 65-116), e nel quadro di questa ipotesi vede nel carne 65 l'introduzione al terzo libro (p. 159): «Book Three begins at poem 65, with the announcement of a new metre (elegiacs), and apparently a new theme to account for it: the 'sad songs' that follow are due to the death of the poet's beloved brother». La bibliografia a cui lo studioso fa riferimento riguardo alla «Baehrens-Quinn hypothesis» è la seguente: A. BAEHRENS, *Catulli Veronensis liber*, Leipzig 1885 II, pp. 57-61; K. QUINN, *Catullus: an Interpretation*, London 1972, pp. 9-20. Un punto di vista diverso si trova in E. PARATORE, *Catullo «Poeta Doctus»*, Catania 1942, pp. 188-189, per cui il c. 65 andrebbe letto come un proemio alla sezione dei *carmina docta*, i componimenti di ispirazione callimachea, posposto rispetto ai carmi 61-64 per essere premesso direttamente a quel c. 68 in cui il legame con il poeta alessandrino è più immediato.

arrivare ad Orazio, affondava le sue radici ad Alessandria, quel *genus elegiacum* in cui trovava il suo posto il lamento funebre.¹¹

Tuttavia in ultima analisi il contrasto tra i *maesta carmina* annunciati e l'apparente realizzazione, costituita nell'immediato dalla *Chioma di Berenice*, rappresenta un problema più apparente che reale: piuttosto che una effettiva dichiarazione di poetica, tesa a limitare il prosieguo dell'attività catulliana all'ambito elegiaco-funerario, la parentesi centrale del c. 65 costituisce il nucleo di una meditazione sul rapporto tra morte, dolore e poesia. All'intersezione di queste grandi direttrici sta l'elegia, la lirica del lamento: è Alfonsi ad ipotizzare che Catullo scriva con questo componimento la prima elegia della letteratura latina.¹² Fondamentale, comunque, in tal senso, rimane la puntuale analisi stilistica compiuta da Van Sickle nel 1968 sul c. 65. Lo studioso dimostra come ben precisi schemi di origine alessandrina di collocazione di sostantivi ed attributi all'interno della metrica elegiaca, concentrati, presso i poeti ellenistici, nel pentametro, siano estesi da

¹¹ Persino inutile citare i notissimi versi oraziani: HOR. *Ars* 75-76 *versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos.* A. ROSTAGNI, *Arte poetica di Orazio*, Torino 1930, p. 22-23 riconduce a Didimo la paternità del concetto oraziano, sostenendo che sia stato l'erudito alessandrino a dare all'elegia il carattere della poesia sepolcrale. Si vedano anche, tra gli altri, C. O. BRINK, *Horace on poetry, The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, p. 165; ALFONSI, *op. cit.*, p. 365; E. PASOLI, *Appunti sul ruolo del c. 68 di Catullo nell'origine dell'elegia latina*, in AA. VV., *Actes du colloque: L'élegie romaine - Enracinement, thèmes, diffusion*, Paris 1980, pp. 18-19. In particolare, Brink ricorda come nell'*Etymologicum* di Orione (col. 58.7 sgg., ed. Sturz 1820) venga ricondotta proprio a Didimo Calcenter l'etimologia di ἔλεγος da εὖ λέγειν, in relazione al θρήνος funebre.

¹² La bibliografia sull'argomento - sostanzialmente l'origine dell'elegia latina - è ormai, come è noto, sconfinata, e non sarà necessario addentrarsi in modo sistematico. Ci limiteremo quindi ai contributi che più da vicino riguardano il carme oggetto della nostra analisi, il 65. Si veda dunque in primo luogo ALFONSI, *op. cit.*, p. 364: «Als die erste eigentliche Elegie in Rom dürfen wir also Catullus carmen 65 ansehen», e ancora, a p. 366: «Diese römische Elegie, die Leben und Tod in eins bringt, die den Reichtum der Gefühle auch in ihrem gewundenen Gang entfaltet und die Geschichte der Seele in ihrer ganzen Erhabenheit entschleiert, ist also Catulls Schöpfung». Dal canto suo, SALVATORE, *op. cit.*, p. 28 definisce il c. 65 «la preparazione non del c. 66 (del quale costituisce la premessa, per così dire, occasionale), bensì del c. 68. È dunque l'introduzione all'elegia di Catullo e, potremmo dire, all'elegia latina, di cui Catullo è stato l'iniziatore, o uno degli iniziatori». Lo studioso mette dunque in relazione i due carmi catulliani che si approssimano di più a quella che noi conosciamo come 'elegia romana', il 65 e il 68. Proprio su quest'ultimo si è comunque appuntata più spesso l'attenzione degli studiosi: si vedano, per esempio, le posizioni di Traina e Pasoli. Il primo, a proposito di questo componimento, così commenta (vd. TRAINA, *op. cit.*, p. 49): «Dilatando il βεβιωμένον, il «vissuto» dell'epigramma alle dimensioni dell'elegia, Catullo ha fondato l'elegia soggettiva latina e ha conquistato un nuovo spazio alla letteratura europea». Per parte propria, PASOLI vede nello stesso c. 68 «la prima grande elegia latina» (*art. cit.*, pp. 25-26: vd. specificamente p. 21 e ss.). Comune agli studiosi citati è comunque la convinzione che i precedenti diretti dell'elegia latina siano da rintracciarsi già nei *carmina docta* del poeta veronese.

Catullo in determinati componimenti (i cc. 66 e 68, ma soprattutto il c. 65) anche all'esametro, prassi stilistica che ritroveremo regolarmente nei poeti elegiaci latini. Van Sickle conclude dunque, con fondati argomenti, che questi carmi – e in modo particolare il c. 65 – costituiranno un importante precedente stilistico, oltre che contenutistico, per la successiva produzione elegiaca.¹³

Torniamo ora all'analisi del c. 65: il modello ideale, ma piuttosto dovremmo dire il simbolo metaletterario, della 'nuova poesia' annunciata dal poeta – ma non realizzata, se non in questo stesso carme e nel c. 68 – è tratto dalla tradizione mitologica greca, che da Omero in poi faceva dell'usignolo, metamorfosi della madre Procne, assassina del figlio, il triste quanto assiduo cantore di un lutto colpevole.¹⁴

Il giudizio di Ferguson sulla mancanza di 'immediatezza' di questi versi, che dicono attraverso lo schermo della dottrina mitologica e della preziosità erudita quanto nel c. 101 viene comunicato in modo più diretto – e quindi, sostanzialmente, più vicino alla nostra sensibilità – appare, nel complesso, troppo severo.¹⁵ Esso suona sostanzialmente estraneo alle ragioni di una poetica, come quella alessandrina, punto di riferimento di quella neoterica, che trova nella *dottrina* non un ostacolo all'espressione immediata dei contenuti, bensì uno strumento per attivare in un lettore altrettanto *doctus* le risonanze e le suggestioni di una ricchissima tradizione letteraria e culturale.¹⁶

In questo quadro, il mito di Procne e Filomela, rievocato fuggacemente, evoca una vicenda che, se da una parte si adatta bene, nella sua drammaticità, all'esperienza personale di Catullo, dall'altra giungeva al poeta latino già carica di risonanze metaletterarie, essendo divenuto l'usignolo cantore dei suoi mali un'immagine canonica, in età

¹³ Vd. J. B. VAN SICKLE, *About Form and Feeling in Catullus 65*, in *TAPhA* 99 (1968), pp. 487-508.

¹⁴ Non sarà un caso che il poeta romano, riprendendo un τόπος diffusissimo nella letteratura drammatica greca, come anche nella poesia ellenistica ed epigrammatica, e di fatto introducendolo in quella latina, ritorni direttamente, attraverso una chiara rete di rimandi intertestuali, al brano 'fondante' di tutta quella tradizione, HOM. *Od.* 19.518-524. Sul tema si vedano almeno ELLIS, *op. cit.*, p. 352; FORDYCE, *op. cit.*, pp. 326-327; KROLL, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵ Vd. FERGUSON, *op. cit.*, pp. 209-210: «The lines about his brother lack the directness of statement found in 101. If this may be criticized poetically, it may be commended personally. Just as he cannot write original poetry but falls back on translation, so here he cannot express his own feelings directly but falls back upon the clichés of the stream of Lethe and the nightingale's grief. Yet they are not completely clichés. For forgetfulness is the one thing his poetry can countermand. And Catullus feels his brother's death as a violation of the home such as Procne suffered. And the lines are not without poetic power».

¹⁶ Una lettura di segno radicalmente opposto, tesa ad evidenziare come nella poesia neoterica, e specificamente in questo carme, elaborazione formale ed erudizione mitologica rappresentino le cifre espressive di contenuti profondamente personali, è quella già più volte ricordata di CITRONI, *op. cit.*, pp. 93-117.

ellenistica, per indicare il poeta, quando non la poesia stessa.¹⁷

Da più parti, come abbiamo visto, si è sottolineato come questo carme rappresenti una tappa fondamentale nel cammino che da Catullo porta allo sviluppo di quella forma letteraria per molti aspetti nuova che è l'elegia romana. In tale prospettiva appare lecito credere che la presenza del paragone 'metaletterario' del poeta con l'usignolo, in un carme così denso di significati programmatici, non sia priva di significati più profondi: l'uccello della Daulide, sin dal suo primo ingresso nella grande tradizione poetica romana, si presenta come simbolo del poeta *elegiaco*, prima ancora, potremmo dire con un certo gusto del paradosso, che tale figura di amante-cantore venga effettivamente codificata dalla successiva produzione letteraria latina.¹⁸

Ma se davvero dobbiamo considerare il c. 65 come un punto chiave nell'embrionale processo di formazione dell'elegia latina che si sviluppa all'interno del *liber* catulliano, il paradosso non si rivela più tale: nel momento stesso in cui Catullo apre una strada nuova alla poesia latina, egli plasma per questa nuova figura di poeta del dolore, guardando alla tradizione greca classica ed ellenistica, una metafora destinata ad incontrare larga fortuna presso i suoi successori. Per Properzio, per Virgilio, per Ovidio, il poeta-amante dell'elegia – il 'personaggio' elegiaco stesso vagante per luoghi silvestri, o anche il suo archetipo mitico, il cantore Orfeo delle *Georgiche* virgiliane – troverà il suo doppio nell'usignolo, o negli uccelli lamentosi dei boschi,¹⁹ finché,

¹⁷ In tal senso gli esempi sarebbero molto numerosi, e non solo limitati all'età ellenistica. Ognuno meriterebbe una discussione più approfondita, in quanto molte sono le sfumature che la metafora dell'usignolo-poeta assume nei diversi contesti, ma qui ci si dovrà limitare ad un rapido elenco: CALL. *Anth. Pal.* 7, 80 e *Aet.* 1, fr. 1, 13-15 P.; THEOCR. *Id.* 8, 37-39; HERMESIANAX fr. 7, 47-50 Powell; NOSSIS *Anth. Pal.* 7, 414; POSIDIPP. *Suppl. Hell.* 705, 18-20, a cui sarebbero da aggiungere una serie di epigrammi anonimi, per lo più dell'*Antologia Palatina*, quali *Anth. Pal.* 7, 44; 9, 184, 10-11; 15, 27, 1-6, e ancora l'epigramma 618a, 9-10 Kaibel.

¹⁸ Il mito di Procne e Filomela aveva in realtà fatto il suo ingresso nella letteratura latina ben prima di Catullo, anzi già con il 'fondatore' Livio Andronico, il quale aveva scritto una tragedia sul tema, intitolata *Tereus*. Una tragedia sullo stesso tema, peraltro omonima, sarà composta più tardi da Accio, ma noi possediamo di entrambe non più di quattordici frammenti (LIV. ANDR. *Tereus*, fr. 1-4 Ribbeck; ACCIUS, *Tereus*, fr. 1-9 e, forse, anche *inc. inc. fab.* 141 Ribbeck). Anche Plauto, in *Rud.* 505-511 e 593-614 e Varrone, *De ling. lat.* 5.76 presentano accenni a questa notissima leggenda, ma, stando almeno alle testimonianze che noi possediamo, in tutti questi testi – con la parziale eccezione di Varrone, la cui attenzione però è rivolta ad interessi puramente linguistici – non viene affatto approfondito il motivo del canto luttuoso dell'usignolo.

¹⁹ In PROP. 1, 18, 29-32 il poeta, preso dalla pena amorosa, cerca la solitudine per solitari paesaggi nemorali, trovandovi negli uccelli i soli destinatari delle sue *querelae* (termine fondamentale, come è noto, del lessico elegiaco latino): *et quodcumque meae possunt narrare querelae, / cogor ad argutas dicere solus avis. / sed qualiscumque es, resonent mihi 'Cynthia' silvae, / nec deserta tuo nomine saxa vacent*. Il cinguettio degli uccelli rappresenta un elemento tipico dello spazio non-urbano in cui l'innamorato elegiaco trova un appartato sfogo ai suoi tormenti, anch'essi veramente al di fuori

nell'ultima delle *Heroides* ovidiane, Saffo, figura anch'essa archetipica di poetessa, e insieme di innamorata dolente, non troverà nella melodia del *Daulias ales* di catulliana memoria un emblematico controcanto all'elegia che intona nel silenzio della notte:²⁰

*Quin etiam rami positis lugere videntur
frondibus, et nullae dulce queruntur aves.
Sola virum non ulta pie maestissima mater
concinit Ismarium Daulias ales Ityn:
ales Ityn, Sappho desertos cantat amores.
hactenus; ut media cetera nocte silent.*

dell'*urbs* (e del suo sistema di valori): quando Ovidio, in *Am.* 3, 1, 1-8, disegnerà i tratti di un bosco tutto letterario, intrecciato coi più diffusi τόποι del *locus amoenus*, per ambientarvi il suo incontro con la personificazione di *Tragoedia* ed *Elegia*, non potranno mancarvi le *aves* lamentose: *stat vetus et multos in caedua silva per annos; / credibile est illi numen inesse loco. / fons sacer in medio speluncaque pumice pendens, / et latere ex omni dulce queruntur aves. / hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris, / quod mea, quaerebam, Musa moveret, opus; / venit odoratos Elegia nexa capillos, / et, puto, pes illi longior alter erat.* E proprio ad un usignolo, in *Georg.* 4, 511-515, Virgilio aveva accostato l'Orfeo che, sulle rive dello Strimone piange il lutto dell'amata Euridice: *qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen.*

²⁰ Ov. *Her.* 15, 151-156. Si veda anche, in proposito, G. ROSATI, *Sabinus, the Heroides and the poet-nightingale: some observations on the authenticity of the epistula Sapphus*, in *CQ* 46 (1996), pp. 207-216: «When the author of the *epistula Sapphus* uses the song of the nightingale as emblematic of sadness, he recalls a celebrated passage in Catullus' poem 65, the poem which, by being prefixed to his translation of Callimachus' *Lock of Berenice*, unmistakably acquires not only an introductory function, but also a programmatic one».