

Catullo poeta d'amore, poeta alessandrino

Poiché il mio intento principale è quello di presentare un modello di lettura, muoverò dal secondo punto del mio titolo. L'alessandrinismo della poesia di Catullo è semplicemente la manifestazione di un fenomeno di carattere generale, quello della scelta come modelli di Callimaco e dei poeti che erano vissuti alla corte dei sovrani di Alessandria, che coinvolge tutta la poesia latina sin dalle sue prime manifestazioni (che, infatti, già i poeti arcaici abbiano Callimaco come punto di riferimento è ormai ben noto e non ha bisogno di essere ribadito). Va detto, però, che sino alla metà del secolo scorso la produzione poetica di Catullo è stata giudicata in modo distorto e riduttivo, per influsso della critica letteraria di stampo idealistico, che rifuggiva dalla ricerca dei modelli e delle componenti culturali e pretendeva, di contro, di capire dove fosse la poesia e dove, invece, si scadesse nella non poesia. Di qui deriva l'ostilità dei critici idealistici nei confronti delle matrici alessandrine della poesia romana: ritenuto un'epoca di decadenza e di abbandono degli ideali della classicità, il grande periodo della fioritura della cultura di Alessandria d'Egitto veniva ridotto a una esibizione dell'artificio più astruso e dell'erudizione fine a se stessa.

Poiché Callimaco aveva predicato l'ideale del continuo lavoro di rifinitura dei versi, sorretto per di più da una indispensabile *doctrina*, la critica di stampo idealistico nel costruire l'immagine di un Catullo non alessandrino ha completamente distorto la natura della sua poesia, presentandola come frutto d'immediatezza espressiva e di spontaneità d'ispirazione. Cercherò di mostrarvi, invece, come proprio i carmi d'amore di Catullo – quelli cioè che un lettore moderno abituato a secoli di romanticismo potrebbe considerare come scritti di getto in quanto espressione immediata di uno sfogo passionale, siano in realtà il frutto di uno studio accurato e di una solida *doctrina*. Come i suoi modelli alessandrini, Catullo ama la poesia breve, che oppone alle ridondanze dell'epos, e preferisce un'arte aristocratica, rivolta a una cerchia ristretta di raffinati lettori. Tutto ciò è intenzionalmente esibito, perché Catullo – come tutti i poeti latini – non fa nulla per nascondere i suoi rapporti di dipendenza dalle fonti seguite: presuppone, anzi, un lettore dotto, che sia in grado di individuare i modelli grazie alla capacità d'intendere il meccanismo allusivo. Se la poetica dell'*imitatio* dei modelli opera costantemente nella poesia latina, essa però diviene sempre *aemulatio*: non si tratta, cioè, di una semplice e passiva ripresa di contesti, ma di un tentativo di presentarli in modo nuovo, in una nobile gara con i modelli prescelti. Per illustrare questo concetto basta riflettere sul c. 3 di Catullo, quello, celeberrimo, in cui è espresso il compianto per la morte del passero di Lesbia:

Lugete, o Veneres Cupidinesque
et quantum est hominum venustiorum!
Passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat. 5
Nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat. 10
Qui nunc it per iter tenebricosum,
illuc, unde negant redire quemquam.
At vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis. 15
O factum male! o miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.

Lo schema è quello, ben collaudato, dei lamenti funebri, che qui è rispettato in modo totale: vv. 1–2 invito al lutto; vv. 3–4 indicazione del defunto, con l’anafora (*passer ...passer*), che è tipica del linguaggio ufficiale, e la ripetizione patetica in fine di verso di *meae puellae*; vv. 5–10 elogio delle virtù del defunto (la serie d’imperfetti in fine di verso deve dare l’idea della durata del rapporto affettivo fra Lesbia e il passero); vv. 11–12 *comploratio* della sorte del passero e, grazie al plurisillabico *tenebricosum*, enfaticizzazione della lunghezza del cammino che il passero è costretto a percorrere per giungere negli Inferi; vv. 13–15 maledizione delle divinità dell’oltretomba, con l’elegante ricorso alla paronomasia (*male ...malae*) e al poliptoto (*bella ...bellum*); v. 16 nuova *comploratio*, col diminutivo *miselle* che conferisce un tono di affettuosa delicatezza all’esclamazione piena di rimpianto per la sorte del passero.

La tematica del lamento per la morte di un animale ha un ampio sviluppo nella poesia ellenistica, tanto da essere rappresentata nell’*Anthologia Palatina* da un’intera sezione di epigrammi del VII libro (189–216): in Catullo, però, si nota la presenza di un sentimento nuovo e di un’atmosfera diversa, perché il lamento per la morte del *passer* è accompagnato da un chiaro senso d’ironia, che è espresso con l’abile espediente stilistico del contrasto fra la tenuità dell’argomento trattato (la morte di un passero) e le espressioni altisonanti con cui esso è descritto. Il senso del carne si fonda proprio su questo contrasto, che solo alla fine cede il passo agli accenti che richiamano l’amore per Lesbia; in tal modo quello che appariva all’inizio come un carne in morte del passero diviene in realtà un canto d’amore per la propria donna. Ma i lettori catulliani se n’erano resi conto sin dall’inizio, perché nei vv. 3–4 la ripetizione enfatica *passer meae puellae, deliciae meae puellae*, rafforzata dall’assonanza al v. 4 (*delici- ae me-ae puell-ae*), lasciava intendere che il motivo principale del carne non era tanto la morte del passero, quanto l’effetto che essa aveva prodotto sulla donna amata: un’impressione, questa, che viene confermata dal penultimo verso, dove *meae puellae* ritorna per la terza volta nell’identica posizione enfatica, in modo tale che l’impressione conclusiva non è più quella creata dalla morte del passero, ma quella originata dagli occhi gonfi di pianto di Lesbia.

Con ciò siamo passati a parlare della poesia d’amore di Catullo, che rappresenta nella civiltà letteraria del mondo romano una novità assoluta, perché prima di lui non esiste a Roma un tipo di poesia, in cui la donna costituisca la somma degli affetti del poeta e occupi un ruolo centrale quale materia di canto: evidentemente scrivere poesia d’amore non era ritenuto degno della *gravitas* di un cittadino romano, per il quale la donna rimane sostanzialmente una *res nihili*. Alla svolta che si operò nel corso del I secolo a.C. avrà contribuito senz’altro un mutamento graduale della mentalità dei Romani: la penetrazione delle filosofie ellenistiche, la meditazione sul senso della vita, la riflessione sul tipo ideale di stato e sul ruolo dell’individuo nella società avranno agevolato un atteggiamento di maggiore comprensione nei confronti della donna. Accanto alla componente sociale, però, avrà avuto un ruolo decisivo quella letteraria, nel cui ambito l’epigramma erotico alessandrino ed ellenistico avrà occupato un ruolo di primaria importanza. Posto di fronte alla scelta fra Callimaco, che aveva trattato l’amore come un rapido e indolore passaggio da un’esperienza all’altra, e Meleagro, più moderno perché quasi a lui contemporaneo, che aveva concepito la passione amorosa come un sofferto motivo esistenziale, Catullo scelse Meleagro senza rinnegare, però, Callimaco e, grazie a tali antecedenti letterari, riuscì a creare a Roma un nuovo modello di comportamento e a fissare quelle linee del discorso amoroso, che poi sarebbero state riprese dalla generazione dei poeti d’amore elegiaci.

Nel recente incontro di Perugia ho sostenuto che la diffusione e l’attualizzazione dei testi della cultura antica devono passare attraverso l’individuazione dei metodi più appropriati ad una loro efficace lettura: lettura nella lingua originale, beninteso, perché deve esser chiaro che il senso di una cultura si perde quando svanisce la sua espressione linguistica. Se, dunque, vogliamo realmente garantire lunga vita ai classici, il nostro primo dovere consiste nello sforzo di leggerli – e d’insegnare a leggerli – in modo diverso da quello tradizionale, ereditato da epoche in cui la cultura

della *nox una perpetua*. Subito dopo, nel v. 5, per mezzo di un'antitesi enfatica ottenuta con la collocazione di *nobis* in inizio di verso, l'immagine viene interiorizzata e applicata al poeta stesso e a Lesbia, con una consonanza intenzionale fra *occidit* del v. 5 e *occidere* del v. 4, mentre *semel* mette in piena luce il carattere unico della vita umana di contro al perpetuo fluire del ritmo della natura: in opposizione al continuo alternarsi dei giorni viene proposta l'immagine della rapida fine dell'esistenza umana in *occidit brevis lux* (trisillabo, bisillabo, monosillabo, proprio per dare l'idea di una luce che si spegne a poco a poco). Nella chiusa del v. 5, a cui il suono *-u-* in *perpetua una* conferisce un tono lugubre, il monosillabo *lux* è destinato a creare un contrasto da un lato con la *nox perpetua una dormienda*, dall'altro con l'immediatamente successivo e antitetico monosillabo *nox*. Ciò sta a significare che nel mondo dell'uomo c'è una netta divisione del tempo, ma, paradossalmente, c'è anche una sua continuità, perché la *brevis lux* si oppone alla *nox una perpetua*, ma la *nox una perpetua* null'altro è se non la continuazione perenne di quella *brevis lux*. È chiaro, ora, che i vv. 4–6 sono destinati a specificare l'iniziale *vivamus*, attraverso l'associazione di vita e luce, di morte e tenebre.

A partire dal v. 7, col tema dei baci Catullo riprende la seconda parte dell'esortazione iniziale. Il passaggio dal tema della vita a quello dell'amore sta ad indicare che, per quanto la vita non abbia alcun potere contro la morte, almeno l'amore può far dimenticare il destino che ci attende. A prima vista i tre versi sui numeri sembrano un esempio di poesia passionale; ma, a guardar bene, notiamo che essi sono costruiti con un'accorta alternanza di *dein* e *deinde* nei vv. 7–10, con *centum* sempre in fine di verso e *mille deinde centum* alla fine del v. 7 e del v.9, col chiasmo *mille altera ...altera mille* nei vv. 8 e 9, con l'assenza di verbi dopo l'iniziale *da* del v. 7, che serve a creare l'idea di una successione rapida; implicita è l'opposizione della quantità di baci, espressione tipica del *vivere*, e la *nox una* del v. 6. Il *malus* che compare alla fine (v. 12) si ricollega sotto forma parodica al motivo iniziale dei *senes*.

Qual è il senso del carne? I tre vivaci versi iniziali sono seguiti da tre versi solenni (vv. 4–6) sulla tragica brevità della vita umana; vengono poi sette versi (vv. 7–13), che continuano e sviluppano l'esortazione iniziale. La progressione, dunque, è dalla vita con l'amore (il motivo iniziale) alla vita in sé e per sé e, infine, all'amore in sé e per sé. Proprio in questa progressione è il significato del carne: a prima vista si sarebbe tentati di non prendere troppo sul serio Catullo, proprio perché dapprima sembra troppo scanzonato, poi eccessivamente serio; però nell'ultima sezione del carne si capisce il motivo della sovrapposizione dei precedenti stati d'animo. L'ultima parte del carne, infatti, rappresenta una rivendicazione del mondo del poeta innamorato, e quando nella chiusa Catullo ritorna al tema iniziale, il lettore è dovuto passare attraverso le sue riflessioni sulla vita umana e ha capito che per Catullo l'amore è la sola risposta, quando la vita è talmente precaria. La vita, cioè, s'identifica con la passione d'amore, che con la sua intensa dinamicità riesce a rinviare, almeno per un po', la staticità e il torpore della morte.

Nel c. 109 Lesbia rassicura Catullo sull'eternità del loro rapporto d'amore. Catullo, però, non appare troppo convinto e si rivolge agli dèi, nella speranza che Lesbia abbia giurato con animo sincero e che il *foedus* possa durare per tutta la vita:

Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem
 hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.
 Di magni, facite ut vere promittere possit
 atque id sincere dicat et ex animo,
 ut liceat nobis tota perducere vita
 aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

5

Nel primo distico la parola *amorem* è incorniciata da due aggettivi che, a stare alle assicurazioni di Lesbia qui riferite da Catullo, dovrebbero caratterizzarlo (*iucundum ...perpetuum*); è vero che *proponere* è qui sinonimo di *promittere*, ma il prefisso *pro-* ci fa capire che Lesbia intende porre di fronte agli occhi di Catullo una realtà che per lei è evidente. Il motivo dell'amore corrisposto è

mentre *uror* nella chiusa dell'esametro descrive con grande forza espressiva la reazione sentimentale di Catullo, la seconda parte del pentametro è interamente occupata dai due comparativi che, governati dall'omeoteleuto (*vil- ior ...lev- ior*) e dall'assonanza, caratterizzano Lesbia in senso decisamente negativo. Proprio in *uror* (v. 5) è il punto culminante del carne, perché è a partire da lì che Catullo prende a denunciare la situazione reale. Al v. 7 *iniuria*, termine di chiara appartenenza al linguaggio giuridico (violazione del *ius*), assume una valenza tipica della sfera erotica (violazione del patto sacro fra gli amanti) e apre la strada alla conclusiva contrapposizione dell'*amare* al *bene velle*.

All'interno di tale logica della contraddizione non è assurdo che si assista a tentativi arditi di conciliazione degli opposti, come avviene nel c. 85, in cui l'antitesi fra *amare* e *bene velle* si condensa nel rapporto ossimorico fra *odisse* e *amare*:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris?
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Il motivo della compresenza di odio e amore è antico quanto Anacreonte (VI-VI sec. a.C.), che proclama (*fr.* 46 Gentili): «amo e insieme non amo, sono pazzo e non sono pazzo». Catullo ha sostituito alla negazione di Anacreonte («non amo») il verbo antitetico («odio»), rendendo così ancor più violento l'ossimoro e collocandolo all'inizio del brevissimo epigramma; ha impresso, inoltre, un andamento mimico al contesto, facendosi rivolgere la domanda da un immaginario interlocutore, che può anche essere il poeta stesso. Conformemente all'antitesi fra *odisse* e *amare* il carne si organizza attorno al motivo del contrasto: fra il capire e il non rendersi conto, fra la conoscenza e il sentimento (*nescio vs sentio; fieri vs faciam; sentio vs excrucior*). Ma si nota anche un contrasto di emozioni (*odi ...amo*) e di tono (la domanda di tono blando del v. 1 riceve nel v. 2 una risposta dura e decisa). Il distico si sviluppa essenzialmente grazie ad una successione di verbi, che sono equamente ripartiti fra esametro (4 verbi) e pentametro (4 verbi). Catullo caratterizza dapprima la situazione paradossale che lo riguarda (*odi et amo*) ed esprime, poi, piena coscienza di viverla; a chi gliene chiede il motivo può rispondere solo che non sa spiegarselo (*nescio*), anche se ne è consapevole (*sed fieri sentio*) e se ne rammarica vivamente (*excrucior*, che contiene la stessa radice di *cruciatu*s, cioè del termine che indica un tormento fisico, quale può dare la tortura).

La separazione in seguito al tradimento è un punto di passaggio obbligato nella vicenda amorosa. Il c. 8, appunto, rappresenta il momento di una separazione che vorrebbe essere definitiva, anche se in realtà non lo sarà:

Miser Catulle, desinas ineptire
et quod vides perisse perditum ducas.
Fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat,
amata nobis quantum amabitur nulla! 5
Ibi illa multa tum iocosa fiebant,
quae tu volebas nec puella nolebat.
Fulsere vere candidi tibi soles.
Nunc iam illa non vult: tu quoque, impotens, noli
nec quae fugit sectare nec miser vive, 10
sed obstinata mente perfer, obdura.
Vale, puella, iam Catullus obdurat
nec te requiret nec rogabit invitam.
At tu dolebis, cum rogaberis nulla.
Scelestas, vae te! Quae tibi manet vita? 15
Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?
Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?
Quem basiabis? Cui labella mordebis?
At tu, Catulle, destinatus obdura.

Il lamento sul destino del poeta si muta qui in un paragone fra il passato felice e il presente infelice, nel corso di un dialogo di Catullo con un altro se stesso. Catullo si propone di resistere alla passione e di tener duro una volta per tutte; tuttavia il lettore attento capisce bene che, malgrado i buoni propositi del poeta e benché la parte conclusiva cominci con un patetico addio (v. 12), il distacco non si verificherà tanto facilmente. Fino al v. 15 sembra che Catullo resti ben saldo nei suoi propositi: dopo il v. 15, invece, nella descrizione della vita futura di Lesbia si avverte che egli rappresenta sempre più se stesso nel suo successore: ciò significa che, malgrado tutto, la passione d'amore continua a vivere.

A condurre verso una giusta interpretazione del carme è la presenza di una tecnica rara in Catullo: l'assenza di *enjambements*, che rappresenta una deviazione dalla tecnica di Catullo, il quale nelle *nugae* li predilige. Nel c. 8 i singoli versi costituiscono *kola* indipendenti e la pausa compare nella chiusa di ogni verso. Se Catullo è ricorso a una tecnica che non predilige, l'avrà fatto perché essa conferisce ai singoli versi un ritmo duro, conformemente alla durezza di tono del carme nel suo complesso; non è un caso che il motivo dominante sia espresso dall'imperativo *obdura*, la cui presenza serve anche a farci capire come sia strutturato il carme. *Obdura*, infatti, ricompare sia al v. 11 sia al v. 19 e segna la fine delle due sezioni (vv. 3–11 e 12–19), che seguono i due versi d'esordio.

Se, ora, vogliamo percorrere il carme alla ricerca delle suggestioni che possono venirci da una sua analisi più puntuale, possiamo notare come i vv. 1–2 ci prospettino un passaggio dell'innamorato dalla follia al recupero della ragione: la sua condizione è definita dall'aggettivo *miser*, mentre il verbo *ineptire* (si pensi a *ineptus*, che è formato da *in* con valore privativo e *aptus*) indica incapacità di valutare la realtà, che in amore può mutarsi in una vera e propria follia; infelicità e follia d'amore caratterizzano, dunque, l'esordio del carme, ma il v. 2 – costruito su un gioco di parole in quanto *perire* è il passivo di *perdere* – indica la necessità per il poeta di riacquistare la capacità di vedere che ormai l'amore è morto e sepolto. Nei vv. 3–8 i tempi del passato caratterizzano un mondo che ormai si colloca in una remota lontananza (v. 3 *quondam*): esso è contraddistinto da una luce abbagliante, che riempie di sé il v. 3 (*fulsere ...candidi ...soles*). Il v. 4 fa capire che era Lesbia a *ducere* in amore, mentre il poeta si limitava ad accorrere docilmente alle sue numerose richieste, di cui l'intensivo *ventito* sottolinea la frequenza. Nel momento del distacco, però, alla donna è riservato un atto d'omaggio galante, grazie al poliptoto *amata ...amabitur* in cui il futuro garantisce un'intensità affettiva che non sarà mai uguagliata. La litote al v. 7 (*nec ...nolebat = et volebat*) fa capire che, anche se Catullo e Lesbia volevano la stessa cosa, era sempre Lesbia a condurre il gioco. Il v. 8, che chiude la parte riservata al passato, ripropone il v. 3 con un lieve, ma significativo cambiamento, perché *vere* ribadisce nostalgicamente la straordinaria bellezza di quei giorni dominati dall'amore.

Il passaggio al presente è subito fissato nel v. 9 dalla particella temporale *nunc*, che si oppone a *quondam* del v. 3, mentre il v. 9 nel suo insieme rappresenta un rovesciamento della situazione prospettata nel v. 7: ancora una volta è l'atteggiamento di Lesbia a determinare gli esiti della situazione amorosa, ma ora al suo «non volere» Catullo si propone di rispondere con un analogo atteggiamento. *Nec quae fugit sectare* (v. 10), con l'imperativo di *sectari* che è un frequentativo-intensivo di *sequi*, prospetta una fuga da parte di Lesbia e un inseguimento da parte di Catullo, come se si trattasse di una scena di caccia o di un'azione bellica: ma Catullo esclude una simile eventualità, perché essa avrebbe quale conseguenza solo l'infelicità in amore (*nec miser vive*). Allora, mentre Lesbia si allontanerà, Catullo rimarrà lì, ben saldo: *obstinatus* ha la stessa radice del perduto verbo **stano*, che è una forma a suffisso nasale di *sto*; l'imperativo *perfer* a causa del suo prefisso indica la volontà di sopportare fino in fondo quella dura situazione, mentre *obdura* definisce il proposito di resistere il più a lungo possibile in un tale atteggiamento.

La parte conclusiva si apre con un addio alla donna che si allontana, in cui è ribadita la decisione di *obdurare*: di conseguenza non sarà solo Lesbia a cambiare, perché anche il poeta sarà diverso da quello che era un tempo e agirà in modo diverso (v. 13 *nec te requiret nec rogabit*

invitam), nella convinzione che la sua tenace resistenza sarà fonte di dolore per Lesbia (v. 14 *at tu dolebis*). All'inizio del v. 15 *scelestas*, che fa di Lesbia la colpevole di un vero e proprio *scelus* (cioè di un crimine nefando, che insozza chi lo compie), sembra preludere a una serie conclusiva di maledizioni. Ma così non è e, dopo il minaccioso *vae te*, nella serie di proposizioni interrogative il poeta si chiede con ansia sempre maggiore quale sarà il futuro di Lesbia; in tal modo egli fa capire che, nonostante l'assicurazione conclusiva in cui *destinatus* riprende e varia *obstinatus* del v. 11, il discorso amoroso con la donna è tutt'altro che chiuso.

«Il classico – ha scritto Giuseppe Pontiggia – non ha bisogno di molte mediazioni: naturalmente la mediazione critica è importante, è indispensabile per la lettura, per la decifrazione e l'interpretazione del testo. Però un classico è un autore che ci prende rapidamente: dice cose che ci riguardano. È una differenza abissale: la cultura dà sì un piacere molto forte, ma un classico ti tocca in profondità». In precedenza Pontiggia aveva affermato che «si capisce qualcosa quando ci emoziona molto»: ecco, la mia speranza è quella di avervi fatto provare, almeno in piccola parte, quella stessa emozione che provo ogni volta che leggo Catullo.