

SU LA COMPOSIZIONE DEL CARME LXIV DI CATULLO

[EPITALAMIO DI PÈLEO E TÈTIDE]

I.

Su l'esposizione e su la storia della questione credo inutile fermarmi; e rimando senz'altro ai commentari generali del Riese (1884) del Baehrens (1885-93) dell'Ellis (1889) del Benoist-Thomas (1890), e alle trattazioni particolari che verrò citando via via. Dal Vossio, che trattò per il primo con intendimenti critici del carme LXIV verso la fine del seicento, a Carlo Pascal (1) che ne ha scritto recentissimamente, le più diverse e contrarie ipotesi si sono succedute e scambiate a questo proposito, senza che nessuna abbia raggiunto finora un limite di probabilità accettabile. Di tutte la più seducente è certo quella di Carlo Pascal. Il quale, spingendo fino alle ultime conseguenze la già notata dualità del carme (2), considera appunto il carme come un esempio tipico di contaminazione: e gli originali greci sarebbero stati, per l'epitalamio di Pèleo e Tètide vero e proprio, un antico epitalamio di Pèleo e Tètide attribuito a Esiodo; per l'episodio di Arianna, un poemetto ignoto di cui il Pascal non dice nulla, ma che tuttavia potrebbe essere anche questo attribuito a Esiodo se si volesse dare importanza a un verso riferitocene da Plutarco (*Vita di Tèseo*, XX). Questa ipotesi affronta direttamente il nodo della questione. In fatti ciò che súbito colpisce e

(1) Nel volume *Graecia capta*, Firenze, Le Monnier, 1905, pag. 31 e seguenti.

(2) Cfr. ELLIS, *A Commentary on Catullus*, Oxford, 1889, p. 280; LEMERCIER, *Étude sur les sources du poème LXIV de Catulle*, Caen, 1893, p. 26; e sopra tutto A. B. DRACHMANN, *Catull's Dichtung beleuchtet im Verhältnis zu der früheren griechischen und römischen Litteratur*, Kopenhagen, 1887, che primo, credo, avanzò nettamente l'ipotesi della *contaminatio*. Avverto che quest'opera, che del resto è scritta in danese, io non la conosco se non attraverso la recensione del MAGNUS in *Jahresber. v. Burs.*, 1898 (vol. 97), p. 202-7.

súbito induce in sospetto, è un vizio evidente di proporzione tra il vero epitalamio di versi 192 (1-49, 265-408) e l'episodio di Arianna di versi 215 (50-264) (1). Né certo questo vizio è troppo bene giustificato da coloro che sostengono essere l'*epyllion* di Catullo imitazione o traduzione da un unico esemplare alessandrino. Se non che anche l'ipotesi del Pascal urta in assai gravi difficoltà; le quali sono in parte quelle medesime che già indussero il Riese, uno dei più temibili argomentatori contro la originalità del carme, se non a recedere totalmente dal suo proposito, a smussare almeno la rigidità delle sue conclusioni (2). Di codeste difficoltà la meno solubile è quella dataci dall'osservazione che il carme LXIV presenta imitazioni e rifacimenti da poeti di ogni genere e di ogni età: da Omero a Ennio (3). Il Pascal ha preveduto il pericolo che minacciava sostanzialmente la sua tesi, e ha tentato di sviarlo notando che « a ogni modo tutti questi rapporti e riscontri non possono altrimenti qualificarsi che come reminiscenze naturali in un poeta dotto qual'è Catullo ». Così che Catullo avrebbe sì costruito il suo *epyllion* contaminando due poemetti mitologici greci, ma si sarebbe comportato tanto liberamente da non togliere a se stesso la facoltà di imitare d'onde gli paresse e piacesse, secondo il suo gusto e il suo capriccio. Ora le imitazioni e le reminiscenze, da Omero da Esiodo da Pindaro da Eschilo da Euripide da Apollonio da Accio da Ennio, sono tali e tante che, se anche escludiamo sol queste e né pur teniamo conto di luoghi dove si potrebbe ragionevolmente vedere qualche segno caratteristico e personale dell'arte di Catullo, non so proprio che cosa potrebbe restare per i due poemetti che Catullo avrebbe tradotti e contaminati. Bisognerebbe ammettere che

(1) Mi valgo ordinariamente della edizione del MUELLER, Lipsia, Teubner, 1891.

(2) A. RIESE, *Catull's 64 Gedicht aus Kallimachos übersetzt* (*Rhein. Mus.*, XXI, 1866, p. 498-509); e, dello stesso, *Die Gedichte des Catullus*, Leipzig, 1884, p. 154, in nota.

(3) Non dico « a Lucrezio » perchè la questione è dubbia assai. Si veda più avanti.

i due poemetti contenessero essi gran parte di coteste imitazioni le quali Catullo avrebbe rielaborate di seconda mano. Ma questa è ipotesi troppo comoda e intricata di troppe difficoltà e inverosimiglianze perché valga la pena di insisterci. Inoltre fu già osservato da altri (1), e sembra ammetterlo anche il Pascal, che i rapporti di Catullo con autori greci — di quelli con autori latini è inutile parlare — sembrano immediati, non dipendenti da un imitatore intermedio. Quanto poi all'osservazione che nel carme LXIV sono alcune parole e frasi, come *nutrix* al v. 18 nel senso di « mammella » rispondente a un *τιτσή*, come *flexerunt artus* al v. 303 rispondente a un *ἐκαμψαν γούνατα ο κῶλα*, come *unigena* al v. 300, duro e raro, rispondente a un *ὁμόγνιος*, eccetera, le quali rivelano un certo sforzo di espressione e che per tanto farebbero sospettare e intravedere un originale testo greco cui Catullo traducesse o riducesse, non si nega ch'ella sia giustissima di per sé, ma sono azzardate e impari le conclusioni che se ne vogliono trarre; tanto più che in tutta più o meno la poesia catulliana e dei νεώτεροι in genere, sì per il fervore dell'ellenismo fiorente e sì perché proprio in quegli anni la lingua latina si veniva costituendo e fissando, codeste durezza e incertezze e greccità di espressioni erano un vizio comune (2). E del resto, per ciò che si riferisce in particolare al nostro carme, credo che altro se ne possa e debba derivare. Ma andiamo oltre. Il Pascal anche osserva che se l'episodio di Arianna avesse fatto parte della concezione primitiva avrebbe dovuto « procedere in modo tutt'affatto diverso: il poeta avrebbe continuamente rammentato che gli accorsi alle nozze ammiravano in una parte del drappo una scena e in altra parte un'altra scena; la esposizione insomma delle varie fasi della leggenda sarebbe stata fatta come

(1) Cfr. il buon lavoro di G. CUPAILO, *Saggio di critica catulliana*, Lecce, 1899, p. 31 sqq.; LEMERCIER, o. c., passim.

(2) Sui grecismi catulliani cfr., oltre la nota monografia dello SCHULZE, *De Catullo Graecorum imitatore*, Ienae, 1871, V. VACCARO, *Catullo e la poesia latina*, Palermo, 1885, p. 88 sqq.; A. COUAT, *Étude sur Catulle*, Paris, 1875, p. 285 sqq.

descrizione del drappo... Ma in Catullo... Arianna piange, geme, impreca...: tutte cose che non han che fare con una rappresentazione figurata. Quel drappo sembra dunque un ripiego, un artificio escogitato dopo, per congiungere due componimenti già belli e formati e indipendenti l'uno dall'altro ». Bellissime ragioni, ma che peccano di eccessiva razionalità. E Catullo s'è dimostrato in questo poema stesso poeta così irrazionale e così poco curante della logica successione dei fatti che p. e. incomincia col raccontarci che la nave Argo fu la prima a solcare le acque del mare e pochi versi dopo ci dice che sul drappo c'era figurata la nave di Tèseo veleggiante alla volta di Atene; e si noti che se questo e altro (1) poteva evitarsi, era assai più facile in un'opera di riflesso di rielaborazione di riduzione di contaminazione; e si noti anche che l'osservazione del Pascal può aver valore se mai contro l'ipotesi di un unico modello alessandrino, poiché in quello se mai l'introduzione digressiva dell'episodio di Arianna avrebbe avuto forse un carattere più propriamente e più razionalmente descrittivo (2). Ammettiamo pure frattanto che Catullo avesse avuto veramente dinanzi due poemetti mitologici greci. Confesso che io non arrivo a capire il perché della contaminazione. E a ogni modo il problema estetico del malo coordinamento delle due parti rimane identico. Se poi consideriamo l'episodio di Arianna a sé, come derivante da un *epyllion* mitologico greco, non contiene esso una digressione proporzionatamente assai lunga, benchè più intimamente innestata, nel mito della morte di Egeo? E questa seconda digressione, immessa nel mezzo della digressione prima, non ci rivela ella piuttosto in questo carme una maniera singolare di concepire e di comporre, come se Catullo avesse concepito e composto per gradi successivi, e successivi nello spazio più che nel tempo; come se Catullo insomma avesse

(1) P. e. al v. 178, *Idomeneosne* etc.; perché Idomèneo, osservano i dotti, era figlio di Deucalione, perciò nipote di Arianna, ecc.

(2) Sul razionalismo degli alessandrini e particolarmente di Callimaco, v. il recente studio di PL. CESAREO, *Un decadente nell'antichità*, in *Riv. di fil. e d'istr. cl.*, 1903-1904.

descritto, pur con quella animazione impetuosa che era nella sua natura, non solo gli episodi di Arianna e di Ègeo, ma anche l'occasione dell'innamoramento, la casa dello sposo, la processione epitalamica nelle nozze di Pèleo e Tètide?

II.

Il modo o il pretesto onde Catullo introduce nell'epitalamio l'episodio di Arianna è dato dalla descrizione del drappo che ricopriva il talamo nuziale. Che ciò, come motivo puramente letterario, si possa far dipendere da una consuetudine invalsa nell'arte alessandrina, e che il caso nostro particolare possa avere un riferimento più diretto nella descrizione del mantello donato da Pallade a Giàsone in Apollonio (I, 721-767), sta bene; ma questo, se giustifica letterariamente il modo d'introduzione dell'episodio, non è sufficiente a spiegare tanta minuzia di particolari descrittivi che troviamo non pur nell'episodio di Arianna ma anche nel rimanente del carme. È osservabile infatti come tutto il carme presenti particolari descrittivi minutissimi i quali corrispondono perfettamente a rappresentazioni vascolari e parietali, a bassorilievi piccoli e grandi in gemme cammei monete sarcofagi, a statue statuette eccetera. Tutto che induce nel sospetto che non tanto una o più fonti letterarie siano da ricercare all'*epyllion* quanto una o più fonti artistiche. Né si opponga la considerazione che, ove riuscissimo a provare che in questo o in quel passo Catullo descrisse un quadro una statua un bassorilievo o altro, ne verrebbe di conseguenza che Catullo tradusse o imitò da poeti alessandrini. La conseguenza sarebbe troppo arischiata e del resto non necessaria affatto (1).

Súbito a principio del carme ecco un motivo comune e frequente nella plastica e nell'arte figurativa antica: la costruzione della nave Argo. Essa è, molto probabilmente (2),

(1) Cfr. LEMERCIER, o. c., p. 28-9; G. BOISSIER, *Promenades archéologiques, Rome et Pompéi*, Paris, 1887, p. 372 e passim.

(2) Il SEELIGER (in ROSCHER *Lexikon*, all'articolo *Argo*) osserva che

il soggetto di un famosissimo bassorilievo in terracotta della Villa Albani, oggi al Museo britannico, il quale sembra essere stato assai di frequente riprodotto come fregio ornamentale nell'epoca romana (1); la stessa scena infatti è in una pittura murale di Ercolano. Si vede Argo o Giàsone che lavora alla prora della nave; Tiphys il pilota attacca le vele; e Atena, seduta d'avanti a lui, pare lo aiuti e diriga tutto il lavoro.

Ipsa levi fecit volitantem flamine currum,
Pinea coniungens inflexae texta carinae.

In un frammento in terra cotta e sul rovescio di monete imperiali di Magnesia di Ionia si vede il naviglio in mare e gli eroi che remano. Una vera e propria rappresentazione della nave in mare, con d'intorno le Nereidi emergenti stupite dai flutti cerulei, non pare ci sia; ma la descrizione catulliana (12-18) è di tale evidenza pittorica, e il poeta c'insiste e la riprende e rileva nei particolari, e le si aggira da torno e la conduce con tale e tanta preoccupazione e compiacenza di effetti plastici, che senza nessun dubbio, come già osservò il Thomas, noi abbiamo qui uno di quei soggetti de' quali massimamente si dilettaavano gli autori di pitture a fresco e i decoratori antichi: « noi potremmo appunto, egli aggiunge, avere qui un'allusione a qualche opera celebre dell'antichità, cui nessuna menzione diretta ci ha fatto conoscere ». Anche il Weizsäcker nel lessico del Roscher (articolo *Nereidi*) cita questi versi di Catullo, e Apollonio Rodio, IV, 842 e sqq., come uno dei motivi ispiratori della poesia e delle arti figurative (2).

Ugualmente si può dire della descrizione della morte di Ègeo (v. 241-5), argomento assai comune anche questo

potrebbe anche trattarsi della costruzione della nave di Danao o in genere della costruzione della prima nave. Il motivo a ogni modo è identico.

(1) Cfr. il lessico del SAGLIO all'articolo *Argo*: e avverto ora per sempre che attingo queste notizie dagli articoli rispettivi nei lessici del ROSCHER del SAGLIO del PAULY-WISSOWA del BAUMEISTER; e ad essi anche rimando per notizie più particolari e diffuse di bibliografia e di altro.

(2) Cfr. anche APOLLONORO, I, 136 (ed. Wagner, Lipsia, 1894).

della poesia e delle arti figurative. E perfino in accenni mitici di secondarissima importanza non è difficile, credo, riconoscere qualche ispirazione da rappresentazioni in bassorilievo o pittoriche: così, per esempio, la descrizione della lotta e della morte del Minotauro (v. 110-1), rappresentato ordinariamente come scagliante invano le corna ai venti sotto la forza indomita di Tèseo che lo tiene fermo e sta per trapassarlo con la spada; così la morte di Polìssena su la tomba di Achille, di cui Pausania (I, 22, 6) ci descrive una pittura nel tempio di Gea e di Demètra: τοῦ δὲ Ἀχιλλέως τάφου πλησίον μέλλουσα ἔστι σφάζεσθαι Πολυξένη (1).

Ma veniamo ai particolari descrittivi dell'episodio di Arianna e della processione epitalamica.

Sul ciclo mitico di Arianna abbiamo rappresentazioni innumerevoli e di ogni specie. Le quali hanno per argomento o l'impresa di Tèseo in Creta con l'innamoramento di Arianna e l'offerta del suo aiuto all'eroe ateniese; o l'abbandono di Arianna; o Arianna addormentata a cui si viene avvicinando Dioniso col suo corteggio; o le nozze di Arianna e Dioniso. L'abbandono di Arianna a Nasso, il suo svegliarsi nell'isola deserta, la sua disperazione quando vede già lontana sul mare la nave di Tèseo fuggente, fu uno degli argomenti preferiti, per il suo carattere romanzesco e sentimentale, dall'arte posteriore; e se ne trovano tracce frequenti massime nelle pitture murali di Ercolano e di Pompei (2). E a questo proposito, nota lo Stoll nel lessico del Roscher, sono da ricordare parecchie statue rappresentanti Arianna seduta sopra una rupe, poggiato il capo su la destra, assorta in dolorosi pensieri; delle quali la più celebre è quella che è a Dresda, già conosciuta col nome di Agrippina. Non si può fare a meno di pensare al *saxea ut effigies bacchantis* di Catullo (v. 61). Altro argomento

(1) O. IAHN, *Archäologische Beiträge*, Berlin, 1847, p. 141, p. 257 e sqq.

(2) Benchè la disperazione d'Arianna si trovi già anche nella tradizione mitografica antica. Ferecide di Scyro del VI secolo a. C. già la conosceva: cfr. schol. Odys., XI, 322.

preferito dall'arte posteriore, e che pare anzi non debba risalire oltre il periodo alessandrino (1), è l'arrivo di Dioniso nell'isola accompagnato dal suo corteggio, e il ritrovamento di Arianna che giace addormentata dinanzi a lui. È questo uno degli argomenti che si trovano più abbondantemente svolti nelle pitture murali di Pompei (Cfr. Overbeck, citato in Roscher); e tra gli esemplari più perfetti di simile composizione è una pittura del museo di Napoli: si vede Bacco che arriva seguito dal suo tiaso di satiri e di sileni in svariatissimi atteggiamenti, appunto come leggiamo in Catullo (v. 251-64); e dinanzi a lui Arianna che giace addormentata. Questo motivo di Arianna addormentata divenne così comune che lo troviamo anche in figure isolate e indipendenti; per esempio, la celebre Arianna addormentata del museo Vaticano, già conosciuta col nome di Cleopatra, e che sembra non esser altro che una derivazione e un dettaglio della pittura del museo napoletano. E il più delle volte, massime in scrittori posteriori (2), il ricordo di Arianna è in rapporto a questo particolare atteggiamento. Sul quale ho voluto insistere perchè noi lo troviamo lievemente modificato in Catullo dov'egli dice che Arianna, subito prima dell'arrivo di Dioniso,

..... aspectans cedentem maesta carinam
Multiplies animo volvebat saucia curas.

Con che egli ritorna al motivo iniziale dell'episodio. Ora noi non possiamo stabilire certo se proprio due rappresentazioni siffatte Catullo abbia avuto dinanzi; ma la loro abbondanza rende l'ipotesi assai probabile; ed è lecito appunto supporre che Catullo, avendo presenti due rappresentazioni *successive* rappresentanti una il risveglio di Arianna abbandonata e l'altra Arianna addormentata e sorpresa da Dioniso, abbia modificato il secondo motivo perchè altrimenti nella relativa contemporaneità e immediatezza della espo-

(1) Cfr. IAHN, o. c., p. 281 e sqq.

(2) Vedi p. e. CARITONE, in *Scr. Erol. Gr.*, (ed. Hercher, Lipsia, 1858-9) II, 13, 136; LONGO, *ibid.*, I, 306. Anche PAUSANIA, I, XX, 3.

sizione letteraria sarebbe apparso una inutile e ridicola ripetizione del primo.

È questa una ingenua spia onde noi riusciamo a sorprendere il poeta nella sua opera di adattamento e coordinamento letterario di diverse rappresentanze artistiche. La cui presenza agli occhi o alla memoria di lui traspare non pur dall'insieme, non pur dal pretesto descrittivo onde l'episodio è introdotto, ma anche dai più minuti particolari. Per esempio il *corpus* al v. 81 sembra avere una speciale forza in rapporto alla bellezza di Tèseo (1); si direbbe che Catullo avesse in mente qualche statua celebre dell'eroe cui già Esiodo (Sc. Her., 182) disse *ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν*, e cui lo stesso Fidia scolpì (Paus. X, 10, 1). Vedemmo dianzi, a proposito della statua di Arianna del museo Vaticano e di quella del museo di Dresda, come gli stessi motivi si scambiassero tra le varie arti figurative non meno facilmente che in letteratura. Si notino ancora i due momenti rappresentativi della disperazione di Arianna. A principio, a pena risvegliatasi, ella ci appare diritta su la riva del mare, simile alla statua marmorea di una baccante; ché, tutta perduta con gli occhi e con l'anima dietro al naviglio di Tèseo fuggente, le vesti le sono scivolote giù dal corpo fino ai piedi, ludibrio delle onde (v. 60-8). Più innanzi (v. 126-131) ella si slancia dalla riva su per montagne dirupate, e da queste di nuovo alla riva; e allora noi la vediamo, con un gesto elegante e istintivo,

mollia nudatae tollentem tegmina surae.

Catullo si ricorda di un movimento grazioso che i poeti e gli artisti greci del miglior tempo attribuivano a giovani e agili dee quando le rappresentavano nell'attimo di una rapida corsa. Ma poco prima Arianna era nuda. Se di questo Catullo si sia dimenticato o no, poco importa; a ogni modo egli non ha creduto di dover frapporre una inutile dichiarazione logica fra i due momenti rappresentativi. « Le

(1) L'osservazione è dell' ELLIS.

poète, ici, n'a d'autre ambition que de rivaliser avec les arts plastiques, en faisant passer sous nos yeux une série d'images indépendantes les unes des autres; après l'Ariane nue et immobile, il évoque devant nous l'Ariane drapée et bondissante » (1).

Simili osservazioni, e assai più importanti e significative in quanto che ora al poeta torna a mancare il pretesto descrittivo, si devono fare a proposito della processione epitalamica.

Non mi indugio su la famosa descrizione delle Parche. Per le numerose rappresentazioni greche e romane rimando all'articolo *Moire* del Weizsäcker nel lessico del Roscher. La più antica rappresentazione sembra essere quella della zona centrale del vaso François; e su questa ritorneremo. Il Thomas osservò che una coppa della necropoli di Orvieto rappresenta una donna che fila proprio nell'attitudine che è descritta in Catullo. Che della descrizione catulliana siano anche fonti letterarie si capisce facilmente; e si citano d'ordinario un epigramma attribuito ad Antipatro di Sidone in *Anth. P.*, VI, 160, e il noto passo di Platone, *De Rep.*, X, 617: ma è molto probabile che Catullo abbia avuto presente anche qui, per la singolare minuzia descrittiva, per il rilievo dei movimenti, e massime per una voluta combinazione antitetica di colori, qualche rappresentazione figurata. Il Lafaye (2) si pone la questione perché Catullo abbia relegato nell'ombra le Muse e abbia invece messo avanti le Parche; e risponde che troppo ormai v'era di figure giovanili nel quadro, che Catullo aveva già esaurito tutti i tratti propri a rendere la bellezza degli dèi, che perciò tre donne al declinare dell'età, ma belle tuttavia di loro eterna vecchiezza, dovevano produrre col resto della composizione un vivo contrasto. Ognuno vede come l'osservazione sarebbe assai più propria se riferita a una vera rappresentazione pittorica. Ella però, da sola, non ha valore come risposta alla questione dell'assenza d'Apollo e delle Muse.

(1) GEORGES LAFAYE, *Catulle et ses modèles*, Paris, 1894, pag. 184.

(2) O. c., p. 169.

Dove noi pertanto non possiamo del carme di Catullo citare altra corrispondenza mitica o, diciamo pure, altra fonte se non una rappresentanza artistica, è in rapporto alla processione epitalamica di Pèleo e Tètide; in rapporto cioè, si noti bene, all'argomento fondamentale di tutto il carme. Questa fonte è la zona centrale del vaso François. E anche qui, si noti, la processione epitalamica di Pèleo e Tètide è il nucleo fondamentale che unisce e coordina tra loro più o meno direttamente e intimamente le altre rappresentanze del vaso. Questa coincidenza è di per sé sola d'importanza così decisiva ch'io trascuro altre figurazioni dello stesso genere e per esse rimando all'articolo *Pèleo* del Bloch in Roscher e alle pagine che precedono il commentario al carme LXIV nell'Ellis (279-80). Dunque la zona centrale del vaso François rappresenta con una decorazione a soggetto continuo che avvolge tutto il vaso, la processione epitalamica per le nozze di Pèleo e Tètide. Anche qui, come in Catullo (v. 278 e sqq.), Chirone apre il corteo nuziale; anche qui, come in Catullo le Parche (v. 305 sqq.), le tre Moire (1) fanno parte del corteo; anche qui, come in Catullo, mancano Apollo e Artemide. Non si può stabilire con esattezza se nel vaso gli dèi portino doni; a ogni modo è notevole che e il pittore Clizia e Catullo si discostano dalla tradizione omerica (2). L'assenza di Apollo e di Artemide, quanto a Catullo, è stata interpretata in più modi; e l'opinione che sembra prevaler tuttavia e che è stata accolta recentemente anche dal Pascal, è una interpretazione naturalistica: che cioè, svolgendosi la pompa nuziale durante la notte, al lume delle fiaccole, dovevano mancare le due divinità della luce, il Sole e la Luna. Io credo invece che si tratti proprio, se non di una corre-

(1) Veramente il gruppo di donne su cui è iscritto *Μοῖραι* sono quattro, non tre; né esse si distinguono troppo bene fra loro non avendo alcun attributo. Se qui siano effettivamente indicate le Moire in numero di quattro o se la quarta sia da interpretarsi come Themis o Eileithyia, non è facile a decidere. A ogni modo noi dobbiamo figurarcele qui in qualità di predi-
centi l'avvenire come in Catullo. Così il WEIZSAECKER in Roscher.

(2) Cfr. II. XVI, 380-2; XVII, 443-4; XVIII, 82-5.

zione letteraria, di un elemento razionalistico del mito. Nella prima zona inferiore del vaso François è rappresentato l'episodio della morte di Troilo. Se quella figura che ha per iscrizione *Apollon* deve interpretarsi per Apollo dio — come sembra assai probabile per la corrispondenza antitetica con le altre divinità tutrici dei Greci e di Achille rappresentate dall'altro lato della fontana —, poteva parere strano che proprio quel dio che più tardi sarebbe stato cagione della morte di Achille, partecipasse alle feste nuziali di Pèleo e Tètide e anzi ne cantasse egli stesso l'epitalamio e celebrasse l'eroe nascituro. La contraddizione del resto era stata già rilevata assai chiaramente da Omero (Il. XXIV, 63 sqq.) e anche più chiaramente e recisamente da Eschilo (frag. 281 Dindorf, 350 Wecklein). Non è niente di strano pertanto che i poeti e massime gli artisti, presso i quali la contraddizione, come in questo caso del vaso François, sarebbe stata più manifesta, ne abbiano tenuto conto. Né ha gran valore l'osservazione che se pur con ciò giustifichiamo l'assenza di Apollo, resta tuttavia ingiustificata e indimostrata l'assenza di Artemide: Apollo e Artemide sono concepiti ordinariamente come partecipi di un'unica volontà. E così è che in Catullo, all'inno nuziale di Apollo e delle Muse — nè mancano del resto altri esempi antichi di ciò — (1), è sostituito il canto fatidico delle Parche. Il quale, poiché, come vedemmo, presenta anch'esso alcuni elementi rappresentativi, potrebbe non essere altro che la espressione letteraria di brevi rappresentanze artistiche della vita di Achille. Ma su questo non insisto.

La estrema zona superiore del vaso François contiene da un lato la caccia al cinghiale Caledonio, dall'altro il trionfo di Tèseo. Si usa chiamare genericamente così questa seconda rappresentanza, perché sul suo significato non c'è molta certezza. A destra, Tèseo, in *chiton* istoriato e con la lira, si presenta ad Arianna; la quale, preceduta

(1) Cfr. ARISTOPH. *Av.* 1731 e sqq., dove si dice che le Moire avevano cantato alle nozze di Zeus e di Hera

dalla nutrice, lo accoglie porgendogli un fiore o più tosto, pare, una corona. Segue un coro di giovani e di donzelle condotto da Tèseo; quindi, poco lungi dalla riva, una nave ferma dove alcuni della ciurma sembrano fare atti di allegrezza; e in mare, un uomo barbuto che vien nuotando dalla nave verso la riva. Non è il caso ch'io mi fermi qui su le varie interpretazioni della scena (1). Pare si tratti della γέρανος che si celebrava ogni anno in onore di Apollo nell'isola di Delo; o meglio, della γέρανος che si sarebbe celebrata la prima volta nell'isola di Creta dopo la vittoria di Tèseo sul Minotauro; gli ultimi due giovani a sinistra non ancora riuniti per mano in catena con gli altri, e l'uomo che s'affretta nuotando verso la riva, indicherebbero che la γέρανος non è ancora cominciata e sta per cominciare. Richiamo più tosto l'attenzione sul fatto che in un'anfora la quale dovè servire probabilmente come dono di nozze, e la cui decorazione ha per argomento fondamentale la processione epitalamica alle nozze di Pèleo e Tètide, sia rappresentato anche il trionfo di Tèseo e il suo incontro con Arianna. Anche nell'arca di Cipselo sono raffigurati da un lato Pèleo e Tètide (Paus. V, 18, 5) (2) e da un altro Tèseo con la lira e Arianna che offre una corona, come nel vaso François: Θησεὺς δὲ ἔχων λύραν καὶ παρ' αὐτὸν Ἀριάδνη κατέχουσά ἐστι στέφανον (Paus. V, 19, 1).

Ora, dopo quanto s'è detto, sembrerà eccessivamente arrischiata l'ipotesi che Catullo sia stato ispirato e indotto

(1) Rimando alle trattazioni particolari e generali ricordate nel Roscher (articolo *Arianna* dello STOLL); alle tavole del BRAUN in *Mon. dell' Inst. di corr. arch.* 1848, vol. IV, tav. 54-8, e al testo relativo in *Annali ecc.*, 1848, p. 299 e sgg.; e sopra tutto alla famosa opera *Griechische Vasenmalerei* curata da FURTWAENGLER e REICHHOLD, Monaco, 1900-1901.

(2) Qui per altro secondo la tradizione che Tetide fosse ripugnante alle nozze. A proposito di questo anzi osservo che Catullo non partecipa nettamente né alla tradizione antica, né alla sua trasformazione posteriore. Il *non despexit* del v. 20 è tanto lontano dall'ἔτλην... οὐκ ἔθελουσα di Omero (II., XVIII, 433-4) quanto è lontano da un pieno assentimento. Il romanzo d'amore che alcuni critici voglion vedere anche qui, qui non esiste proprio, nonostante i v. 328 e sgg. C'è piuttosto e sopra tutto la tradizione pindarica eschilea (Pind. Isthm. VII, 27 sgg.; Aesch. Prom., 941). Onde si spiega anche l'intervento di Prometeo come parte di codesta tradizione.

alla composizione del carme LXIV da qualche opera d'arte, e più probabilmente da qualche vaso che come il vaso François fosse stato destinato come dono di nozze e la cui decorazione pertanto si aggirasse sostanzialmente intorno ad argomenti di nozze e d'amore? Anche i precetti retorici confortavano il poeta a ciò. E la insistenza medesima onde i retori citano INSIEME gli episodi di Tèseo e di Arianna, di Dioniso e di Arianna, di Pèleo e di Tètide, come esempi da introdurre in Epitalami, dimostra che cotesto era un motivo comune il quale non poteva non derivare da opere d'arte e da opere di poesia, e non riflettersi al tempo stesso scambievolmente su ciascuna di esse.

III.

Se però siamo giunti, attraverso una via nuova, a concludere più probabile l'unità del carme, resta pur sempre da spiegare se non da giustificare la disproporzione evidente fra l'episodio e l'argomento principale; nonché la disproporzione, più piccola materialmente ma esteticamente più sensibile, fra l'episodio di Arianna e quello di Ègeo.

Sui rapporti fra l'episodio di Arianna e quello di Ègeo scrisse assai bene il Lafaye (o. c., pag. 175). In vero la nostra brama di conoscere e di voler vedere dentro a tutte le cose ci spinge troppo sovente al dubbio ogni volta che ci troviamo dinanzi a un atteggiamento fantastico nuovo o a un nuovo coordinamento mitico; i quali posson pur essere invenzione originale del poeta. Così qui la dipendenza fra la maledizione di Arianna e la morte di Ègeo può esser benissimo invenzione di Catullo: tanto più se accettiamo l'ipotesi di due rappresentanze pittoriche indipendenti ma successive sopra un medesimo oggetto. Alla relazione ideale complessiva si possono aggiungere anche rapporti parziali di forma: per esempio *cogor* (216-197), *languida lumina* (219-20-188), *querellas* (223-195) eccetera; anche, Ègeo è rappresentato come Arianna con gli occhi ansiosamente fissi sul mare lontano dov'è una nave che s'avanza con vele nere: contrasto pensatamente voluto, e accentuato dalla ripresa immediata al v. 149.

Su la connessione tra le nozze di Pèleo e Tètide e l'episodio di Arianna scrissero, fra i sostenitori della unità del carme, Shadworth Hodgson (*Theory of Practice*, II, p. 535) (1) e sopra tutti e più diffusamente e con quel gusto elegante ond'egli sa rielaborare il suo materiale di ricerca e di studio, Giorgio Lafaye (o. c., p. 172 e sgg.). Se non che, come già osservò l'Ellis a proposito dell'Hodgson, tutte queste osservazioni, pur giustissime di per se stesse, non penetrano fino alle radici della ragion poetica del carme, ma ne sfiorano appena la superficie e non spiegano affatto « the want of poetical finish in the junctures ». Si possono aggiungere anche qui alcuni rapporti antitetici formali che se non altro ci rivelano lo sforzo onde Catullo cercò di congiungere fra loro le parti dell'*epyllion*: per esempio i *lecti iuvenes* della nave Argo (v. 4) che vanno alla conquista del vello d'oro, fra i quali Pèleo che incontrerà nozze felici, e gli *electi iuvenes* della nave di Tèseo (v. 78), che stanno per esser preda al Minotauro, fra i quali Tèseo che incontrerà un amore infelice; anche la rispondenza ritmica tra *robora pubis* (v. 4) e *robore Theseus* (v. 73) non è forse senza intenzione; e Giove consente (v. 21, 26-7), anzi ne è autore egli stesso, alle nozze di Pèleo e Tètide; e lo stesso Giove ascolta ed eseguisce la maledizione e la vendetta di Arianna (e. 204 sqq.); e intorno ad Arianna è il pelago e l'isola deserta (v. 186-7), e intorno a Pèleo e a Tètide frequenza d'uomini e di dèi (v. 267 sqq.).

Sta tutto bene; ma sentiamo che non basta. Specialmente poi si è parlato e si parla di Alessandrini e di Alessandrinismo. Si ricorda la composizione degli inni di Teocrito e di Callimaco (2); e si dà l'episodio di Medea negli Argonautica di Apollonio come uno degli esempi più tipici e caratteristici di simili digressioni sproporzionate.

Io credo che voler spiegare con l'alessandrinismo ogni atteggiamento della poesia latina che possa parere non spontaneo, e tutto o quasi di codesta poesia voler mettere

(1) Citato in ELLIS, o. c., p. 280, nota 4.

(2) Cfr. LAFAYE, o. c., p. 147 sqq.; A. COUAT, o. c., p. 150.

in relazione più o meno diretta e immediata coi poeti alessandrini, sia falso, o almeno esagerato e inesatto. Per quanto nelle scuole i poeti alessandrini si leggesero, se non altro come materiale di cultura e sopra tutto di preziosità mitologiche, tuttavia lo studio fondamentale si svolgeva principalmente intorno agli scrittori antichi, gli ἀρχαῖοι del vecchio cànone di Aristarco e di Aristofane di Bisanzio (1). Ora questo studio si capisce come poteva essere: analitico e formale. Il cànone stabiliva quali erano gli scrittori da imitare; il professore volta a volta ne traseglieva i brani. Ad Alessandria, a Pergamo, ad Antiochia fu certo press'a poco lo stesso. E finché e dovunque esisteranno scuole dove si creda di poter insegnare a parlare e a scrivere prima d'insegnare a pensare, sarà sempre lo stesso. Vizio poi, naturalmente, tanto maggiore quanto più sviluppata e perfetta è la tradizione letteraria e quanto più grande è il travaglio della perfettibilità propria in comparazione di quella; e perciò, vizio comune ai Greci della decadenza e a Roma subito che la Grecia le divenne soggetta con tutta la sua civiltà. Scuola o no, lo studio analitico e formale degli scrittori, l'esame retorico dei brani staccati, l'ammirazione dell'episodio del quadro della similitudine, inducevano necessariamente all'amore del piccolo; e chi avesse tentato un disegno di più larga linea con più libera mano, se non soccorreva l'impeto della ispirazione creatrice, finiva col perdersi tra mille andirivieni di particolari sconnessi. Ecco perché io dico che certe innegabili simiglianze fra la letteratura degli Alessandrini e la letteratura latina massime del tempo di Cesare mal si fanno dipendere esclusivamente da influenza di quella su questa; ché derivano più tosto ambedue da cause e difetti comuni. Quando il poeta è preoccupato dalla finitezza dell'immagine per se medesima, significa ch'egli non è agitato da qualche cosa che gli preme dentro e lo urga e che

(1) Si veda in proposito il limpido studio del LAFAYE, *Les Grecs professeurs de poésie chez les Romains*, in *Rev. Intern. de l'enseign.*, 15 ag. e 15 sett. 1894; e G. BOISSIER, o. c., p. 37.

non è investito dal suo soggetto. E allora si intende com'egli concepisca tutto per gradi successivi e come perciò i suoi procedimenti di stile, quantunque abili, lascino intravedere le giunture mal connesse. Gli manca « uno sguardo sicuro che abbraccia tutti gli aspetti di un argomento; una idea generale che sempre presente allo spirito dello scrittore coordina intorno a se stessa e fra loro le idee secondarie che ella contiene e le dispone nel modo migliore; un movimento continuo e sempre più rapido che spinge ogni parte dell'opera verso la conclusione attesa; una stessa passione che ne anima l'insieme e i dettagli e si fa sentire da un punto all'altro del poema » (1); gli manca insomma quella potenza di concentrazione al cui fuoco si fondono le diverse impressioni ed espressioni per trasmutarsi in una impressione ed espressione unica, organicamente e solidamente costituita.

Tutto questo è ciò appunto che mancò a Catullo nella composizione dell'Epitalamio di Pèleo e Tètide. E gli mancò parte per la sua natura prevalentemente lirica che fu inadatta a concepimenti di lunga estensione e non paziente certo, come quella del suo amico Cinna, di troppo lunghe fatiche; parte — e sono due ragioni che si fondono poi in una sola — per una influenza diretta continua visibilissima di precetti retorici, di motivi scolastici e di luoghi comuni.

La donna che tradisce la famiglia sua e la patria per soccorrere l'ospite o il nemico di cui siasi innamorata improvvisamente, pare fosse divenuto un argomento di moda nella poesia. Si vedano, per esempio, in quella raccolta di leggende d'amore che Partenio inviava e dedicava al suo amico Gallo come soggetti per epilli e per elegie, il racconto XXII, *περὶ Ναυίδος*, e il XXI, *περὶ Πεισιδίχης*. E appunto il tradimento, la *fraterna caedes*, eccetera, sono lo sfondo romanzesco comune su cui insistono con varia disposizione e colorazione i poeti di Arianna e di Medea (2).

(1) Parole del COUAT, o. c., p. 148.

(2) Cfr. CAT. LXIV, 150; EURIP., *Med.* 164 (della Medea non ho che la

E forse questi di Arianna e di Medea furono i due miti tipici del genere, da cui gli altri derivarono. Ora alcuno s'è domandato perché Catullo, volendo presentare un caso d'amore funesto in opposizione all'amore fortunato di Pèleo e Tètide, non scelse il caso di Medea benché avesse e ammirasse nella tradizione letteraria la Medea di Apollonio, la Medea di Euripide, la Medea di Ennio. La domanda può parere oziosa; e sarebbe infatti se si dovesse rispondere col Lafaye (1) che Catullo volle probabilmente evitare il pericolo o l'accusa di mettersi in gara con Ennio. Ma non è più oziosa se pensiamo che l'amore di Arianna e di Dioniso è, *insieme con quello di Pèleo e Tètide*, dato dai retori come esempio caratteristico da introdurre in composizioni epitalamiche. Già notammo questo anche a proposito di rappresentazioni vascolari. Menandro, un retore del III secolo d. Cr., discorrendo dell'epitalamio scrive: ἔστι δέ ποτε..... καὶ ἀπὸ διηγῆματος ἀρξασθαι..... οἷον εἰ λέγοις, νέος ὢν ὅτι γαμοῦντος Διονύσου τὴν Ἀριάδην παρῆν ὁ Ἀπόλλων καὶ τὴν λύραν ἐπληττεν· ἢ ὅτι Πηλέως γαμοῦντος παρῆσαν μὲν ἅπαντες οἱ θεοί, προσῆσαν δὲ Μοῦσαι, καὶ..... ὁ μὲν ἐδίδου δῶρα, ὁ δὲ ἐπληττε λύραν, αἱ δὲ ἠῦλον, αἱ δὲ ἤδον, Ἑρμῆς δὲ ἐκήρυττε τὸν ὑμέναιον. E più avanti: ἔρεῖς τι καὶ περὶ Διονύσου, ὅτι καλὸς πρὸς γάμους ὁ θεός, κτλ. οὕτω καὶ Αἰακὸς Αἰγίναν.... κατενύμφευσεν, οὕτω καὶ Πηλεὺς τὴν Θέτιν, κτλ. (2). Oltre questi passi sono anche notabili parecchi consigli che Menandro dà περὶ ἐπιθαλαμίου e περὶ κατευναστικοῦ e che sarebbe troppo lungo riferire tutti: p. e. che l'epitalamio χαίρει δὲ διηγῆμασιν ἐπαφροδίτοις τε καὶ ἐρωτικοῖς· ταῦτα γὰρ οἰκεῖα τῇ ὑποθέσει: che bisogna far l'elogio del dio delle

edizione dell' Elmsley, Oxonii, 1818); APOLL. R., *Arg.*, IV, 450 (e d'Apollonio non ho che la edizione del Brunck, Argentorati, 1780); OVID., *Her.*, X, 115.

(1) O. c., p. 180.

(2) Ho l'edizione dello SPENGEL, *Rh. Gr.*, III, 400, 409 e passim gli altri brani. Anche CARITONE (*Scr. Er. Gr.*, ed. Hercher, II, p. 51), ricorda insieme i due miti rilevandone anzi un rapporto antitetico.

nozze in quanto generò anche semidei, persuadendo gli dèi a mescolarsi in amore con donne mortali e con ninfe; che quindi τέταρτος τόπος ἐστὶν ἀπὸ τοῦ περὶ τὸν θάλαμον καὶ παστάδας θεοὺς γαμελίους ἔρειν, ὡς ὅταν λέγωμεν, συνέληλυθε μὲν οὖν ἡ πόλις, συνεορτάζει δὲ ἅπας, πεπήγασι δὲ παστάδες οἶαι οὐχ ἑτέρῳ ποτέ, θάλαμος δὲ πεποίκιλται ἄνθεσι καὶ γραφαῖς παντοῖαις κτλ. Sono evidenti i richiami all'epitalamio di Catullo e in particolare ai v. 22 e sqq., 31 e sqq., 265 e sqq. E insiste più volte sul momento propizio delle nozze che è il vespero, (cfr. LXIV, 328, e il motivo fondamentale di LXII); e insiste su la descrizione del talamo cui le Grazie adornarono, e su descrizioni d'altro genere, e di cori di vergini e di giovanetti danzanti, οἶα παρ' Ὀμήρῳ ἐν τῇ ἀσπίδι. È singolarissimo questo richiamo a una delle più lunghe e caratteristiche digressioni omeriche; massime per il movimento esclusivamente plastico della descrizione, comune a Omero e a Catullo. Tanto più poi esso parrà singolare e importante ove si pensi che accenna alla descrizione di una danza « simile a quella che Dedalo compose nell' ampia Knosso per Ariadne dalla bella chioma » (Il. XVIII, 590-2). Questo passo troviamo anche citato direttamente da Erodiano due volte (Rh. Gr. III, 104, 86); e così da lui e da altri retori troviamo citati spessissimo, come esempi diversi, moltissimi luoghi della ὄπλοποιία; il che significa ch'essa era, come digressione e come digressione descrittiva, uno dei luoghi più abitualmente studiati e ammirati. E del resto si noti che in genere i consigli del retore Menandro si riferiscono appunto a digressioni descrittive quali e come si possono trarre con mille pretesti da ogni circostanza.

Io non sono troppo tenero e credulo di rispondenze strofiche; ma i v. 50-131 ne presentano di tali e così certe che non è possibile non rilevare (1). I v. 124-131

(1) Di questa questione si sono occupati fra gli altri l'ELLIS, *De aequabili partitione carminum Catulli*, in fine alla sua edizione di Catullo, Oxonii, 1878, p. 255 e sqq., e il FRANKE, *De artificiosa carminum Catullianorum compositione*, Gryphiswaldiae, 1866.

(versi 8) introducono il lamento di Arianna e riprendono il motivo plastico descrittivo dei v. 52-67 (versi 16, divisi chiaramente a mezzo in due strofe eguali) che introducono il racconto. Ma prima della διήγησις vera e propria, che incomincia regolarmente con un *Nam perhibent* al v. 76, è un piccolo προοίμιον di 8 versi (68-75) il quale corrisponde evidentemente a un ἐπίλογος, anche questo di 8 versi (116-123). Ora, del genere pragmatico è la esposizione, del patetico il proemio e l'epilogo. Dell'epilogo fa parte il più delle volte l'ἀνακεφαλαίωσις, che nel caso nostro, con intensità maggiore, si fonde con la παράλειψις o *praeteritio* (1).

Sopra tutto, il lamento di Arianna offre non pochi movimenti tipici di pensiero e di frase che troviamo notati nei retori. Già lo Staius (in Ellis) osservò, a proposito dei v. 143 e sqq. dove Arianna accusa della colpa di Tèseo tutta la specie degli uomini, che Catullo aveva forse in mente esempi di generalizzazione e amplificazione retorica: καθόλου δὲ μὴ ὄντος καθόλου εἶπαιν μάλιστα ἀρμόττει ἐν σχετλιασμῷ καὶ δεινώσει (Arist., Rh. II, 21). Un altro esempio di amplificazione retorica è ai v. 171 e sqq. e precisamente di κλίμαξ, di cui Ermogene: ἔτι τῶν ἐπιφανῶς καλλωπιζόντων ἐστὶ μετὰ ἐναργείας καὶ τὸ κλιμακωτὸν καλούμενον σχῆμα κτλ. (Rh. Gr. II, 337) (2). E così si potrebbe continuare con altri esempi di diverso genere. Ma seguiamo un poco in vece il retore Ἀψινε di Gàdara, ove discorre del modo di eccitare la compassione, περὶ ἐλέου, e il pathos, περὶ πάθους (Rh. Gr. I, 391 e sqq.). Egli avverte in principio che non bisogna tutto a un tratto mettersi a suscitare la pietà senza aver prima disposto a

(1) Si veda negli indici anche a παλλιλογία: e particolarmente Ἀψινε, περὶ ἐπιλόγου, Rh. Gr. (Spengel), I, 384 e sqq.

(2) È inutile avvertire che della cronologia rispetto ai retori io non mi preoccupo molto. Anche un osservatore superficiale vede subito che non solo gli esempi erano quasi sempre gli stessi, ma anche le idee le regole i precetti venivano tramandati da l'uno all'altro per tradizione letteraria e scolastica. Cfr. l'opera del VOLKMANN, *die Rhetorik der Griechen und Römer* ecc., Lipsia, 1885.

ciò convenientemente l'animo degli spettatori (I, 391); e noi pensiamo alla introduzione catulliana del lamento di Arianna (v. 124-131). Segue poi a dire dei modi per destare pietà, e fra questi: ἡ ἀντιπαράθεσις τοῖς ἀγαθοῖς τῶν κακῶν τὸν ἔλεον κενήνηκεν· ἔλεεινοὶ μὲν γάρ εἰσι καὶ οἱ ὁπωσοῦν δυστυχοῦντες, ἔλεεινότεροι δὲ εἶναι δοκοῦσιν οἱ ἐκ λαμπρᾶς εὐδαιμονίας συμφοραῖς μεγάλας χρώμενοι (I, 394); e pensiamo alle parole di Arianna, v. 139 e sqq. Discorre delle varie pene dell'anima e lungamente dei patimenti d'amore e de' modi onde si manifestano esternamente, o con l'abbattimento disperato o col furore pazzesco, eccetera (I, 395). Anche: ἔτι ἔλεον κινήσομεν τὴν ἐρημίαν ὀδυρόμενοι τὴν ἑαυτῶν, οἷον ἐπὶ γῆς ἀλλοτριᾶς τις κρίνεται· ἀπὸ τῆς ἐρημίας οὖν οἶκτον κινήσει κτλ. (I, 404). Cfr. Catullo LXIV, 184 e sqq. Nel περὶ πάθους sono ripetuti alcuni di questi stessi precetti, come anche precedentemente (I, 358) a proposito delle παθητικὰ διηγήσεις. Ma su alcuni altri giova richiamar l'attenzione. Per esempio: πάθος ποιῶσι καὶ αἱ δεινώσεις. Cfr. Cat., ibid., 152 e sqq. — πάθος ποιῶσι καὶ οἱ σχετλιασμοί, φεῦ καὶ οἴμοι. Cfr. Cat., ibid., 135, 178. — πάθος ποιῶσι καὶ τὰ ἀνακλητικὰ. Cfr. Cat., ibid., 171. — πάθος ποιῶσι καὶ οἱ διπλασιασμοί (I, 406). E questi nel nostro carne sono innumerevoli. Ancora: ἐν τοῖς πάθεσιν οὐ πολὺν δεῖ εἶναι τὸν κόσμον, οὐδ' ἐπεμβάλλεσθαι τὰς ἐννοίας, ἀλλὰ κομματικὰ τὰ πλείω· ἐὰν μὲν βουλευθῆς συνέχειαν ποιῆσαι ἐν τῷ πάθει, κατὰ τὸ ἀσύνδετον εἰσάξεις (c. s.). E anche qui dal nostro carne è inutile citare. Ancora: ἐν τοῖς πάθεσι καὶ αἱ διαπορήσεις χρήσιμοι εὐθύς ἐν ἀρχῇ (c. s.). Si confrontino sopra tutto i v. 177 e sqq. Anzi, fermiamoci qui. A proposito di questi versi si cita un passo della Medea di Euripide, v. 489, νῦν ποῖ τράποιμαι; πότερα πρὸς πατρός δόμους; κτλ., un altro della Medea exul di Ennio, frag. X (Ribbeck), un altro della Elettra di Sofocle, v. 812. A questi posso aggiungere un altro di Euripide, Oreste, v. 249: οἴμοι, κτανεῖ με· ποῖ φύγω; Ebbene, fuorché quello di Ennio, tutti questi

passi, o direttamente o indirettamente, sono nei Retori. L'ultimo, in Longino, περὶ ὕψους (Rh. Gr., I, 264); quello di Sofocle è ricordato dall'Anonimo in questo modo: κινεῖ δὲ ἔλεον καὶ τὸ τοῖς μηκέτ' οὔσι διαλέγεσθαι, ὡς Εὐριπίδης πεποίηκε λέγειν τὴν Ἑκάβην καὶ ὁ Σοφοκλῆς τὴν Ἥλέκτραν (I, 457). Quello della Medea non è ricordato espressamente, ma, che più conta, è *imitato in un esempio di ἡθοποιία παθητικῆ*. Afthonio sofista (Rh. Gr. II, 45), per dare un esempio di etopèa, scrive quel che direbbe Niobe con davanti a lei giacenti i cadaveri dei suoi figlioli: Οἶαν ἀνθ' οἶας ἀλλάσσομαι τύχην ἄπαις ἢ πρὶν εὐπαις δοκοῦσα; Si noti la interrogazione iniziale e il colorito antitetico. E più innanzi: ποῖ τράπωμαι; τίνων ἀνθέξομαι; motivo evidentemente comunissimo; come pure la ripresa, ἀλλὰ τί ταῦτα ὀδύρομαι; κτλ. Cfr. nel nostro: *Sed quid ego nequiquam conqueror*, eccetera (v. 164). Anche Nicolao sofista, parlando dell'etopèa, accenna a quello che si potrebbe far dire a Pèleo quando avesse udita la morte di Achille: che non subito rammenterà la felicità antica, ma dopo aver prima lamentato la sventura presente; poi, sì, ripenserà alla fortuna di un tempo, alle sue nozze con la dea, al favore degli dèi, eccetera eccetera (III, 490).

A proposito delle Parche già ricordai un epigramma attribuito ad Antipatro di Sidone in A. P., VI, 160. Ora, si sa, o almeno si ammette come molto probabile, che Antipatro intorno alla metà del seicento fu a Roma. Cicerone e Quintiliano parlano di lui come di un improvvisatore sorprendente. Ma era anche lui un *virtuoso* della poesia, un varieggiatore di motivi su lo stesso tèma. Ebbene, anche questa descrizione di Catullo (v. 305 e sqq.) non sembra essere una delle tante variazioni dell'Antologia sopra un tèma fissato? È una mia impressione, ma non priva di fondamento. E poi, a Roma, quando ci venne Catullo, non c'era e non vi esercitava la sua professione di letterato Archia, rielaboratore dei versi di Antipatro (1)? Per i

(1) Cfr. LAFAYE, *Les Grecs* etc., già citato; e A. HILLSCHER, *Hominum*

v. 397 e sqq. si cita ordinariamente Esiodo, *Op. et D.*, 172 e sqq. Ma queste invettive sui mali dell'età presente in contrapposizione ai beni dell'età aurea o dell'età eroica non erano un motivo poetico dei più comuni (1)? Il modo e l'occasione dell'innamoramento di Pèleo e Tètide sembrano al tutto invenzione catulliana. Apollonio racconta (IV, 930 sqq.) che quando la nave degli Argonauti si trovò nel ritorno presso le rupi erranti tra Scilla e Cariddi venne su dal mare con le Nereidi Tètide e guidò e trasse in salvo ella la nave. Così anche Apollodoro (I, 136, Wagner). Catullo ebbe presente certo questo particolare mitico. Ma egli aveva anche presente un tèma scolastico retorico: la meraviglia di chi per la prima volta vede una nave. Tra i vari argomenti che Ermogene (Rh. Gr. II, 15) suggerisce di ἡθοποιῖαι ἡθικαί c'è appunto questo: τίνας ἂν εἴποι λόγους γεωργὸς πρῶτον ἰδὼν ναῦν. Non si può non ripensare alla corrispondenza evidentissima col discorso del *pastor* nella *Medea* di Accio. Ed ecco come Catullo fuse in un tèma retorico elementi mitici tradizionali diversi.

Non pochi altri passi che Catullo sembrerebbe avesse imitato immediatamente dagli antichi, non erano se non luoghi comuni cui egli conosceva principalmente attraverso la tradizione scolastica e retorica. Vediamone qualche esempio. I v. 160-1 richiamano oltre che Omero, II, III, 409, Euripide, fr. 133 (Nauck): Ἄγου δὲ μ', ὦ ξέν', εἴτε πρόσπολον θέλεις, | εἴτ' ἄλοχον, εἴτε δμωΐδα. Questo frammento è in Erodiano come esempio di ἐπιτροπή (Rh. Gr., III, 98). I v. 152-3 contengono un motivo comunissimo: cfr. II, I, 4-5; Aesch. Prom., 605 sqq.; Eurip. Troad. 450; Soph. Ant. 29; e cfr. Rh. Gr. II, 409. Lo stesso dicasi del movimento di pensiero nei v. 155 e sqq.: un passo della de-

litteratorum Graec. ecc, in *Jahrb. f. class. Phil.* v. Fleck, 1892, Supp. B. 18, p. 401, 402. Reminiscenze di Archia in Catullo sembrano essere al v. 248, A. P. IX, 339, 5; al v. 300, A. P. VI, 181, 1.

(1) Le quali età sono ben distinte, benchè taluno le confonda. Qui si tratta evidentemente dell'età eroica. Lo dimostra anche l'intervento di Prometeo, elemento forse eschileo, non certo catulliano. Mi permetto di rimandare alla mia *Trilogia di Prometeo*, Bologna, 1904, p. 282.

scrizione omerica di Scilla, Od. XII, 85 sqq. è in Erodiano Rh. Gr. III, 102. Il v. 229 è un'eco del passo omerico, Il. II, 546 sqq., che troviamo in Teone, Rh. Gr. II, 82. Il v. 13, *tortaque remigio spumis incanduit unda*, risponde all'omerico Od. XII, 171-2, οἱ δ' ἐπ' ἑρετμὰ | ἐζόμενοι λεύκαινον ὕδωρ ξεστῆς ἐλάτῃσιν, che trovo citato quattro volte nei retori come esempio di una delle tante forme di sineddoche (III, 196, 210, 219, 237). La comparazione al v. 269 e sqq. è di tipo schiettamente omerico e in Omero comunissima (cfr. Il. IV, 422 sqq.; VII, 73 sqq.; II, 144 sqq., 394 sqq.) e citata dai retori come esempio di παραβολή (cfr. Rh. Gr. III, 201). Catullo ha colto il motivo comune del muoversi e romoreggiare della gente comparato al muoversi e romoreggiare delle onde del mare (1); nella disposizione dell'insieme e nella invenzione di qualche particolare si è mosso liberamente (2). Anche la comparazione al v. 353 sqq. è di tipo schiettamente omerico (cfr. Il., XI, 67; XVIII, 550) e anche questa è data dai retori come esempio di παραβολή (cfr. Rh. Gr. III, 201, 240). E altro si potrebbe trovare tuttavia, allargando e sottilizzando l'indagine. Nei retori il numero delle figure è straordinariamente grande e vario e tra mille divisioni e suddivisioni e distinzioni intricatissimo; minore è la varietà degli esempi, de' quali molti sono considerati come tipici, e vengono ripetuti e rimandati per tradizione scolastica da un retore all'altro, anche a distanza lunga di tempo. La gran miniera è Omero; e, dopo Omero, si capisce, gli oratori, e sopra tutti Demostene. Ora, nella composizione dell'Epitalamio, fu notato dallo stesso Riese che certi procedimenti sono tutt'altro che alessandrini, ma omerici: l'abbiamo visto più sopra. E anche fu notato che in nessun altro carme

(1) Anche in Catullo, che increspa le onde è il solito Zefiro. Certi elementi letterari tradizionali (questa mia osservazione si estende naturalmente a tutta la poesia in genere) vengono accolti senza discussione. Su le rive dell'Eurota (v. 89) C. parla di mirti; dicono invece che qui non crescessero se non lauri e rose. Io penso al « mazzolin di rose e di viole » di Giacomo Leopardi, di cui discorse, non ricordo dove, il Pascoli.

(2) Cfr. LEMERCIER, o. c., p. 52 e sqq.

come in questo alcuni periodi, per certi giri di frase, per certo uso e abuso di participi, per certa connessione e posizione di pronomi relativi e di altre particelle, risentono più della costruzione di un periodo prosastico che poetico (1). Dopo di che spero e credo mi possa essere risparmiata la fatica aspra di inselvarmi nella selva di figure di ogni genere che dal primo verso all'ultimo s'inseguono e s'aggruppano senza remissione. Né si dica che d'ogni poeta e d'ogni poesia si potrebbe tentare lo stesso. Dall'esaltamento voluto e fittizio perché rispondente a una regola e a un modello, all'esaltamento derivante dalla padronanza piena del soggetto e dall'èmpito della ispirazione creatrice ci corre assai. È una differenza, capisco, percepibile solo intuitivamente e sentimentalmente; ma non perciò deve essere giudicata di meno valore. Quando per esempio dopo i primi diciotto versi che sono invero di una mirabile icaistica potenza rappresentativa ci troviamo dinanzi il *Tum Thetidis..... tum Thetis..... tum Thetidi* dei v. 19-21, e subito dopo un'apostrofe generale agli eroi che poi si circo-scrive in un'apostrofe a Pèleo con in mezzo un epanalepsis e subito dopo un'altra anafora e una serie di interrogazioni, eccetera, noi sentiamo che nulla aveva predisposto il nostro animo a simile movimento e siamo indótti a pensare che qui c'è solo predominio di cultura, e di cultura scolastica sopra tutto, non schietta ispirazione. Di anafore c'è abbondanza eccessiva in questo carme: noto scorrendo 19-21, 28 9, 37, 39-41, 63-5, 69 70, 96, 141, 143-4, 146, 148, 166, 215-6, 255, 257-9, 328-9, 336, 387-90-94. E così di epanalepsis: 26-7, 61-2, 69-70, 132-3, 259-60, 285-6, 321-2, 327, 403-4. Erano care, dicono (cfr. Ellis e Thomas ai v. 19-21), agli alessandrini. Sta bene; ma furono care agli alessandrini per la stessa ragione onde furono care a Catullo; non è necessario al solito far dipendere questo da quelli: è un'influenza uguale su ambedue del metodo a-

(1) ELLIS nota molto opportunamente in alcuni versi una rispondenza con passi di Demostene e di Isocrate; p. e., al v. 260, con Isocr. Paneg. 28: e questo passo è nel retore Menandro, *περὶ μυθικῶν [ὑμνων]*, (R. G., III, 339).

nalitico e retorico onde si studiavano i poeti. La forma dell'epanafora (1) che sembrò preferire Catullo, di cominciare tre versi consecutivi con la stessa parola, è esemplificata costantemente nei retori con esempi omerici; e l'esempio tipico era Il. II, 671-3. L'anastrofe delle particelle *nam, sed, at* ecc. (v. 43, 58, 210, 301, 379, 384), si trova, osservò il Thomas (al v. 301), per la prima volta in Catullo fra i poeti latini. Ma c'è proprio bisogno di pensare all'anastrofe di ἀλλά nei poeti alessandrini? I retori sono ricchi anche qui di esempi omerici. Ugualmente di casi dei molti ὁμοιοτέλευτα (39, 49, 59, 150, 255, 259, 263), massime dove sono assonanti le finali dei due emistichi dell'esametro; delle numerose e varie forme di allitterazione (28, 29, 70, 262 in *t*; 92, 259 in *c*; 261 in *p*; 108-9, 281-2, 405); degli asindeteti (35 e sqq., 197, 274, 405), dai quali, diceva il retore Tiberio (III, 77) πλήθους ἔμφασις γίνεται; dell'ἀπὸ κοινοῦ σχῆμα (70, 336), del κατ' ἄρσιν καὶ θέσιν σχῆμα (39-41, 63-7, 146-7, con più membri in arsi; 141, con due membri in tesi; 339), per i quali si vedano i retori coi soliti esempi omerici e in ispecie Ermogene (I, 328). È osservabile la forma epifonematica della fine del carme, 405-6; dov'è un'eco dell'epifonema omerico πάντη δὲ κακὸν κακῶ ἔστῆρικτο (Il. XVI, 111), che troviamo appunto nei retori citato come esempio (Rh. Gr. II, 253; III, 117). E potrei continuare, ma smetto, per pietà di me e di chi mi legge.

Ora io non voglio entrare nella questione dell'età del carme, che troppo lontano mi condurrebbe, massime per le osservazioni del Munro (a Lucrezio, III, 57 e altrove, e *Critic.*, p. 150) (2) e per la necessità quindi di un esame metrico comparativo. Ma dubito forte se, dopo quanto s'è detto, sia ancora sostenibile l'ipotesi che esso appartenga agli ultimi anni della vita di Catullo (Riese, Schwabe, Baeh-

(1) I Retori confondono tra epanafora o anafora e epanalepsi; e non tra queste soltanto. Io seguo, per intenderci, la distinzione del retore Alessandro (III, 19 e sqq.).

(2) Già combattute del resto assai validamente da IULIUS IESSEN, *Ueber Lucrez und sein Verhältniss zu Catull und Späteren*, Kiel, 1872.

rens, Westphal, Munro, Couat, Lemercier), o se più tosto non si debba ritornare alla opinione del Teuffel il quale attribuì il carme al primo periodo dell'attività poetica di Catullo, insieme con la versione callimachea (LXVI), con la dedica a Ortensio (LXV), col dialogo con una porta (LXVII), con l'epitalamio saffico (LXII), con l'elegia a Manlio (LXVIII). In vero con quest'ultima specialmente il carme LXIV presenta parecchi punti di somiglianza nell'insieme della composizione e nei particolari. Assai strana è l'argomentazione che si usa trarre dal v. 24: *Vos ego saepe meo, vos carmine compellabo*. Il quale sembra annunciare, dicono (1), altre opere che la morte sola poté impedire, e quindi indicare che Catullo scrisse l'Epitalamio di Pèleo e Tètide poco prima di morire. Oh, se si dovesse nella vita compiere tutto quello che ci si prefigge nella giovinezza! No. Quando Catullo compose l'Epitalamio non aveva ancora trovato la sua strada. Fresco tuttavia di studi, ricco di cultura straordinaria, pieno d'ardore per un rinnovamento della poesia latina che egli voleva tentare con una combinazione savia e opportuna dell'arte ellenica alla tradizione letteraria romana, tutti codesti elementi molteplici non s'erano anche fusi nel suo spirito e naturalmente di codesta non anche compiuta elaborazione interna la sua produzione non poteva non risentire. Oltre che Catullo non aveva tempra di poeta epico. In questo epitalamio noi dovremmo poter fare astrazione dall'insieme e considerarlo nei particolari. Arianna diritta su la spiaggia del mare, con l'anima protesa verso l'orizzonte, e le vesti che le discendono ai piedi in balia delle onde, e i capelli aurei che le si disciolgono dalle bende, e tutto intorno un infinito deserto, e nel mare una vela nera che s'allontana; ecco un'immagine che resterà dinanzi ai nostri occhi incancellabilmente presente. Ma l'insieme manca. La vita errabonda e romanzesca, l'amore e il dolore che sperimenteranno e acuiranno presto la sensibilità fine del poeta, compiranno essi

(1) LEMERCIER, o. c., p. 9 Oltre che si noti che questo verso corrisponde a un movimento comunissimo nella finale degli inni omerici.

la rivelazione. E allora Catullo trovò se stesso. Trovò quel suo sorriso caratteristico fatto di soavità e di scherno, dove la grazia più squisitamente malinconica si rompe in una ingiuria da lupanare; un sorriso strano, indimenticabile, quale ebbero talora, assai più tardi di lui, due suoi fratelli spirituali: Enrico Heine e Alfredo de Musset.

MANARA VALGIMIGLI.

PIETRO PAGANETTI
E LA « STORIA ECCLESIASTICA DELLA LIGURIA »
RIMASTA IN TRONCO

Nel secolo XVIII la mente filosofica prendeva un novello indirizzo: allo studio dell'uomo interiore, si preferì quello dei fatti esterni: le idee, diceva il filosofo Jouffroi, sono invisibili per la storia; gli effetti soltanto di esse cadono sotto il dominio della storia, e questi effetti sono i fatti d'ogni natura e d'ogni specie. Con sì fatto indirizzo pigliaronsi a gittare le fondamenta della storia, conferendosi così a rendere più solido quel positivismo, per cui allora si prese a muover guerra in Francia al cattolicesimo e alla Chiesa in nome della filosofia, e per cui cominciò simile lotta in Germania, in nome della scienza.

Questo sistema largamente professato dagli scrittori dell'Enciclopedia francese, sebbene le idee facessero allora penoso cammino a traverso grandi ostacoli, non tardò a trovare qualche aderente nella ligure capitale; ed un ricco patrizio, che doveva fra non molto essere decorato del berretto ducale, attese a farsi traduttore dell'ardita introduzione, che a quella memoranda opera avea preposto il D'Alembert: voglio accennare alla traduzione italiana, dovuta alla penna di Agostino Lomellini, colla quale tentò farsi strumento efficacissimo a propagare le opinioni d'oltremonti, traduzione salutata con parole di lode dal Padre Zaccaria e dal Diodati. Ho ragione di credere però che le novelle idee non trovassero numerosi adepti nella classe dei pa-