

BOLLETTINO DI STUDI LATINI

Periodico semestrale d'informazione bibliografica
fondato da Fabio Cupaiuolo

Comitato direttivo: G. ARICÒ, M. ARMISEN-MARCHETTI, G. CUPAIUOLO,
P. ESPOSITO, P. FEDELI, G. POLARA, K. SMOLAK, R. TABACCO, V. VIPARELLI
Redazione: A. BORGO, S. CONDORELLI, F. FICCA, M. ONORATO
Direttore responsabile: G. CUPAIUOLO; Condirettore: V. VIPARELLI

Anno L - fascicolo I - Gennaio-Giugno 2020

INDICE

Articoli:

Giorgia BANDINI, <i>Per una drammaturgia dei suoni: le ricorsività foniche come risorsa teatrale in Plauto</i>	1
Ignazio LAX, <i>Tempo narrativo e nostalgia nel c. 64 di Catullo</i>	13
Beatrice CAPORALI, <i>Le campagne africane negli anni del II Triumvirato. Tito Sestio nella memoria storiografica</i>	29
Ivan Spurio VENARUCCI, <i>"La divina foresta spessa e viva" (Purg. XXVIII, 2): religiosità naturale e filosofia nell'epistola 41 di Seneca</i>	53
Mario LENTANO, <i>Il colore che non ti aspetti. Per un commento alla seconda declamazione di Calpurnio Flacco</i>	87
Stefania FILOSINI, <i>Tra elegia lieta ed elegia triste: una rilettura del De excidio Thoringiae</i>	105
Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ, <i>Composiciones Augienses: para una verdadera edición crítica del Antidotario de Reichenau publicado por H.E. Sigerist</i>	127

Note e discussioni:

Alessandro LAGIOIA, <i>Celso, Orazio e la Musa rogata</i>	145
Ermanno MALASPINA, <i>Sul significato di circumlitio: nota a Seneca, epist. 86, 6, Plinio, nat. 35, 133 e Quint. 8, 5, 26</i>	156
Enrico SIMONETTI, <i>Quid ... cessamus mimum componere? (sat. 117, 4). Spunti mimico-comici nella sezione crotoniate del Satyricon</i>	179
Irene GIAQUINTA, <i>Frontone De fer. Alsiens. 3, 231, 16-233, 17 Van den Hout: allusività, intertestualità e tecnica retorica</i>	190
Orazio PORTUESE, <i>Un inedito manoscritto settecentesco dell'heroicum Sulpiciae carmen (= Epigr. Bob. 37)</i>	199
Sara FASCIONE, <i>Principi identitari e inclusione del 'diverso': Sidonio lettore di Simmaco</i>	204
Alessandro FO, <i>Compagni segreti: per i settant'anni della BUR</i>	212

Rassegne di studi:

Francesco MANTELLI, <i>Voce e gesti in Cicerone. Rassegna bibliografica ragionata (1960-2018)</i>	219
---	-----

Cronache:

Kontinuität, Wandel, Transformation? Nekropolen zwischen Republik und ‚long Late Antiquity‘: Hamburg 24.-26. Oktober 2019 (D. KLOSS, S. PANZRAM, 245). – Empire and Politics: in the East and West Civilizations: Seoul, 5-6 september 2019 (K. KIM, 249). – Latino e Copto: lingue, letterature, culture in contatto. Sondaggi dall'Egitto della Tarda Antichità: Napoli, 18 Settembre 2019 (A. PEZZELLA, 250). – Sicut commentatores loquuntur. Authorship and Commentaries on Poetry: Leipzig, September 26-28 2019 (S. POLETTI, 253). – Si qui forte mearum ineptiarum lectores eritis. Terzo Convegno Internazionale di Studi Catulliani: Parma, 2 ottobre 2019 (S. CONDORELLI, 255). – Cicero in Basel. Rezeptionsgeschichten aus einer Humanistenstadt: Basel, 3.-5. Oktober 2019 (F. KÄNZIG, 258). – La figure et l'œuvre de Dracontius dans l'histoire littéraire en Afrique vandale entre Antiquité tardive et Moyen Âge: Nice, 3-4 octobre 2019 (P. MUSACCHIO, 260). – Personaggi in scena. la Meretrix: Ludi Plautini Sarsinates III: Sarsina, 19 ottobre 2019 (M. DE LAZZER, 262). – Il teatro dell'oratoria: parole, immagini, scenari e drammaturgia nell'oratoria antica, tardoantica e medievale: Genova, 23-24 ottobre 2019 (L. VESPOLI, 265). – Das Westgotenreich von Toledo: Konzepte und Formen von Macht: Hamburg 25.-27. Oktober 2018 (D.K. KLOSS, S. PANZRAM, 268). – L'idea repubblicana in età imperiale: Venezia, 6 novembre 2019 (A. PISTELLATO, 272). – La coscienza ecologica in Roma antica: nascita ed evoluzione – La conscience écologique dans la Rome ancienne: naissance et évolution: Firenze, 6-7 novembre 2019 (I. G. MASTROROSA, 273). – Transizioni, crisi politiche e passaggi di potere nella storiografia latina di età imperiale: Santa Maria Capua Vetere-Napoli, 6-7 novembre 2019 (G. V. ODATO, 276). – Der Parameter ‚Gender‘ in der Modellierung der Ich-Rede in der antiken Literatur: München, 7.-9. November 2019 (L. CORDES, A. DEMETER, 279). – Centro e Periferie. Andare a teatro a Roma nel I sec. a.C.: Milano, 7-8 novembre 2019 (E. MATELLI, 282). – Virgilio, la terra, gli eroi. Studi sull'opera e la fortuna del poeta divinus: Macerata, 11-12 novembre 2019 (F. BOLDRETTI, 286). – Un Cantiere Petroniano 3. Cena Trimalchionis: edizione e commento: Firenze, 14-15 novembre 2019 (G. ZAGO, 287). – Iscrizioni metriche nel tardo impero romano: società, politica e cultura fra Oriente e Occidente. Settant'anni dopo Louis Robert, Hellenica IV (1948): Roma, 18-19 novembre 2019 (E. N. MERISIO, 288). – Dissona nexio. Forme culturali e saperi nell'Occidente latino antico: Napoli, 19-20 novembre 2019 (S. FASCIONE, 291). – Poesia greca e latina in età tardoantica e medievale: Campobasso, 19-21 novembre 2019 (M. FILIPPI, 295). – Profili di poesia latina tardoantica: Roma, 20 novembre 2019 (L. FURBETTA, 300). – Épistolaire antique et prolongements européens: Tours, 20-22 novembre 2019 (É. GAVOILLE, 302). – Rappresentazioni dello spazio nella letteratura latina: Padova, 21-22 novembre 2019 (F.

II

BENVENUTI, 305). – *Germanico nel contesto politico di Età Giulio-Claudia: la figura, il carisma, la memoria*: Perugia, 21-22 novembre 2019 (B. CAPORALI, 308). – *Rebelles, contestataires, innovateurs: figures antiques de la transgression*: Lyon, 22 novembre 2019 (J. GAILLEMAIN-MEEUS, S. CAHANIER, 314). – *V Seminario nazionale per Dottorandi e Dottori di ricerca in Studi Latini*: Roma, 6 dicembre 2019 (M. RUSSO, 316). – *Cicero, Society, and the Idea of Artes Liberales*: Warsaw, 12-14 dicembre 2019 (M. PSZCZOLINSKA, A. CROTTO, 318).

Recensioni e schede bibliografiche:

L. FEZZI, *Il dado è tratto. Cesare e la resa di Roma*, 2017 (C. BUONGIOVANNI, 326). – A. MARCHETTA, *Rileggendo le Bucoliche di Virgilio*, 2018 (A. BORGO, 327). – G. LUCK, *A textual commentary on Ovid Metamorphoses, Book XV*, 2017 (A. BORGO, 329). – C. FORMICOLA, *Figure ovidiane, controfigure rushdiane (Aracne, Niobe, Filomela,...)*, 2019 (M. ONORATO, 329). – N. PACE, *Tragurii fetus mirabilis. Studi sulla controversia secentesca relativa al frammento di Petronio trovato in Dalmazia*, 2019 (C. CORSARO, 331). – Statius, *Thebaid 2*. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary by K. GERVAIS, 2017 (A. BASILE, 335). – C. WHITTON, *The Arts of Imitation in Latin Prose. Pliny's Epistles / Quintilian in Brief*, 2019 (M. ONORATO, 336). – AA. VV., *Tacito storico e scrittore*, a c. di G. REGGI, 2016 (S. MOLLEA, 338). – AA. VV., *Les savoirs d'Apulée*, éd. par E. PLANTADE et D. VALLAT, 2018 (S. CONDORELLI, 341). – AA. VV., *Generi senza confini. La rappresentazione della realtà nel mondo antico*, a c. di G. MATINO, F. FICCA, R. GRISOLIA, 2018 (C. LAUDANI, 344). – AA. VV., *Qu'est-ce qu'un auctor? Auteur et autorité, du latin au français*, sous la direction de É. GAVOILLE, 2019 (A. DI STEFANO, 346). – AA. VV., *La lingua e la società. Forme della comunicazione letteraria fra antichità ed età moderna*, a c. di G. MATINO, F. FICCA, R. GRISOLIA, 2017 (C. LAUDANI, 349). – AA. VV., *Poesia tardoantica e medievale*, a c. di M. G. MORONI, R. PALLA, C. CRIMI, A. DESSÌ, 2018 (A. DI STEFANO, 351). – AA. VV., *L'esegeta appassionato. Studi in onore di Crescenzo Formicola*, a c. di O. CIRILLO e M. LENTANO, 2019 (C. LAUDANI, 354). – G. RAVEGNANI, *L'età di Giustiniano*, 2019 (L. SANDIROCCO, 356). – S. BETA - F. PUCCIO, *Il dono di Afrodite. L'eros nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, 2019 (A. LATTOCO, 360). – C. M. DORIA, *Poesia e diritto romano*, 2018 (V. VIPARELLI, 362). – O. LICANDRO - N. PALAZZOLO, *Roma e le sue istituzioni dalle origini a Giustiniano*, 2019 (A. LATTOCO, 364). – AA. VV., *Lo spazio della donna nel mondo antico*, a c. di M. DEL TUFO - F. LUCREZI, 2019 (L. SANDIROCCO, 366). – F. P. CASAVOLA, D. ANNUNZIATA, F. LUCREZI, *Isola sacra. Alle origini della famiglia*, 2019 (L. SANDIROCCO, 374). – L. DI CINTIO, *Ordine e ordinamento: idee e categorie giuridiche nel mondo romano*, 2019 (A. LATTOCO, 379). – AA. VV., *Scientia rerum e scientia iuris. Fatti, linguaggio, discipline nel pensiero giurisprudenziale romano*, a cura di F. MILAZZO, 2019 (L. SANDIROCCO, 381). – AA. VV., *Pensiero giuridico occidentale e giuristi romani. Eredità e genealogie*, a c. di P. BONIN, N. HAKIM, F. NASTI, A. SCHIAVONE, 2019 (L. SANDIROCCO, 386). – AA. VV., *Collezioni d'autore nel Medioevo. Problematiche intellettuali, letterarie ed ecdottiche*, a c. di P. STOPPACCI, 2018 (A. BISANTI, 392). – F. CUADRA GARCÍA, *La ortografia latina en la Baja Edad Media: estudio y edición crítica*, 2018 (C. LONGOBARDI, 398). – Leonardo Pisano detto il Fibonacci, *Liber abaci. Il libro del calcolo*. Edizione critica sotto la direzione scientifica di G. GERMANO. *Epistola a Michele Scoto - Prologo - Indice - Capitoli I-IV*, a c. di G. GERMANO e N. ROZZA, 2019 (A. BISANTI, 401). – Philip de Slane, *Libellus de descriptione Hibernie. Natura, meraviglie e magie dell'Irlanda medievale*, a c. di G. P. MAGGIONI, 2019 (A. BISANTI, 405). – Giannozzo Manetti, *On Human Worth and Excellence (De dignitate et excellentia hominis)*, edited and translated by B. P. COPENHAVER, 2019 (A. BISANTI, 409).

Rassegna delle riviste 412

Notiziario bibliografico a cura di G. CUPAIUOLO 464

Amministrazione: PAOLO LOFFREDO - EDITORE SRL - Via U. Palermo, 6 - 80128 Napoli (Italia) - email: paololoffredoeditore@gmail.com – sito: www.loffredoeditore.com

Abbonamento 2020 (2 fascicoli, annata L): **Italia € 74,00 - Estero € 95,00**

Vendita versione digitale su Torrossa.it ISSN (e) 2035-2611

I versamenti vanno effettuati a mezzo bonifico bancario: IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC/swift BPPIITRR: Banco Posta spa; oppure su conto corrente postale 001027258399

Norme per i collaboratori: Si veda la pagina web: <http://www.bollettinodistudilatini.it>. I contributi vanno inviati in stesura definitiva al dir. responsabile, prof. Giovanni CUPAIUOLO, Via Castellana 36, 98158 Faro Superiore - Messina (Italia). - La responsabilità dei lavori pubblicati impegna esclusivamente gli autori. - Gli autori effettueranno la correzione tipografica solamente delle prime bozze; le successive correzioni saranno effettuate a cura della redazione; non si accettano aggiunte né modifiche sulle bozze di stampa. - I collaboratori avranno 10 estratti gratuiti con copertina per gli articoli.

La rivista recensirà o segnalerà tutte le pubblicazioni ricevute. Libri e articoli da recensire o da segnalare debbono essere inviati (possibilmente in duplice copia) al direttore responsabile, prof. Giovanni CUPAIUOLO, Via Castellana 36, 98158 Faro Superiore - Messina (Italia), con l'indicazione "Per il Bollettino di Studi Latini".

Il Bollettino di studi latini è sottoposto alla procedura di peer review, secondo gli standard internazionali

Reg. Trib. di Napoli n. 2206 del 20-2-1971. - Reg. al Registro Nazionale della Stampa n. 9307 del 26-11-1999

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici - Stampa: Grafica Elettronica srl, Napoli
Finito di stampare nel mese di aprile 2020

Tempo narrativo e nostalgia nel c. 64 di Catullo¹

Nella sua ricca monografia dedicata al c. 64 di Catullo, Marco Fernandelli individua nell'ambizione alla *totalità* – “dei generi, delle arti, dei tempi” – il principale elemento di discrepanza del testo dai canoni del *Kleinepos* ellenistico², dimostrando come il Veronese si avvalga di un massiccio recupero del repertorio narrativo ed espressivo alessandrino nell'intento di ampliare i confini dell'epillio piuttosto che di attuare una mera miniaturizzazione della forma epica tradizionale³. Uno dei versanti in cui tale peculiarità risulta meglio percepibile è

¹ Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine al Professor Marco Onorato, con il quale ho cominciato a riflettere sul tema della temporalità nel c. 64 di Catullo già durante la stesura della mia tesi di laurea magistrale e che ha seguito con interesse e premura le diverse fasi di questo lavoro, stimolando e arricchendo la mia prospettiva di ricerca. Ringrazio, inoltre, il Professor Giovanni Cupaiuolo per aver accolto il mio lavoro nella rivista da lui diretta.

² M. FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Zürich-Hildesheim-New York 2012, 6-15, 94-98, 133-40, 176-86 e 369. Fernandelli riconosce nel fondamentale F. KLINGNER, *Catullus Peleus-Epos*, München 1956 (di cui solo recentemente è stata offerta l'edizione italiana: *L'epos di Catullo su Peleo*, Trieste 2016) il primo tentativo di considerare il c. 64 nell'ambito del genere epico, spingendo a tralasciare, invece, la sua inveterata categorizzazione come epillio. L'idea è condivisa da Alessandro Fo, che parla di un “poemetto-mondo: di un carme, cioè, che, nel più breve spazio possibile, comprendesse quanta più possibile sostanza, in tema di senso della vita e consapevolezza della Storia” (Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*. Testo, traduz., intr. e comm. a cura di A. FO. Con interventi di A. M. MORELLI e A. RODIGHIERO, Torino 2018, 793). Sul tema vd. anche T. J. ROBINSON, *Under the cover of epic: pretexts, subtexts and textiles in Catullus' Carmen 64*, «Ramus» 35, 2006, 29-62 e M. FERNANDELLI, *Pulvinar diuae geniale. Sintesi culturali e ampliamento spirituale nel carme 64 di Catullo*, in *Sacrum facere. Atti del V Seminario di Archeologia del Sacro*, edd. F. FONTANA - M. MURGIA Trieste 2019, 23-80. Un'agile ma esauriente introduzione alle varie fasi e correnti dell'ampio dibattito critico sul c. 64 si trova in Gaio Valerio Catullo, *Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, a cura di G. NUZZO, Palermo 2003, 22-32. Marilyn B. Skinner ha recentemente curato un approfondito prospetto del trentennio di studi catulliani 1985-2015, in cui è offerta anche una cospicua e aggiornata bibliografia sul c. 64 (*A review of scholarship on Catullus 1985-2015* in «Lustrum» 57, 2017, 91-360; al c. 64 sono dedicate le pagg. 282-98).

³ Eppure il ruolo svolto dal c. 64 nella stessa costituzione del concetto critico di epillio fu molto importante, se non addirittura decisivo. Alla metà dell'Ottocento, Moriz Haupt definì il poemetto catulliano la più riuscita imitazione in ambito latino degli epilli alessandrini, di gran lunga superiore ad altri componimenti coevi, quali la *Zmyrna* di Cinna e l'*Io* di Calvo, anch'essi considerati emuli della *ratio* e delle consuetudini letterarie dei poeti ellenistici (cfr. M. HAUPT, *Opuscula*, II, Leipzig 1876); la tesi di Haupt, che pure non specificava quali fossero, effettivamente, i testi greci di riferimento e non ne definiva le caratteristiche, mise in discussione l'indeterminata genericità di significato che il termine *epillio* aveva sempre avuto nella storia degli studi, segnando la nascita di un'etichetta critica destinata a grande fortuna (già pochi anni più tardi una definizione della specifica natura dell'epillio latino fu tentata da C. N. JACKSON, *The Latin Epyllion*, «HSPH»

il trattamento del tempo⁴, orchestrato secondo modalità prettamente epiche e 'romane': il componimento, lungi dall'essere confinato alla dimensione del piccolo poema inteso quale opera d'arte 'pura', è inserito nella Storia e reso significativo per la sua società⁵. Sulla medesima linea di sviluppo cronologico, infatti, si collocano l'età remota degli eroi oggetto del racconto mitico (vv. 1-396) e un presente scellerato, da cui sono scomparsi i valori che avevano fino a quel momento garantito la *pax deorum* e nel quale si è consolidato un fatale, confuso intreccio di *fas* e *nefas*, tanto più grave quanto più la perdita della cognizione del discrimine tra lecito e illecito invalida le categorie fondamentali della vita pubblica (vv. 397-408)⁶. Il tema della dicotomia tra le epoche, dunque, pur tradendo

24, 1913, 37-50). Le pubblicazioni dei primi anni del XX secolo, che hanno fissato la vulgata dell'epillio e reso abituale l'utilizzo di questa terminologia, non hanno saputo prendere atto delle gravi incongruenze che la nozione recava con sé già al suo apparire; W. ALLEN JR., *The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism*, «TAPh» 71, 1940, 1-26, ha denunciato la "creazione" dell'epillio come clamoroso falso filologico. Soprattutto da alcune caratteristiche del c. 64 si giunse a ricavare, in sostanza, una sorta di schema generale, un quadro di ciò che si pensava l'epillio idealmente dovesse essere e che, invece, era molto simile a ciò che il c. 64 in effetti è (lunghezza compresa tra i 400 e 500 vv., un soggetto amoroso, l'alternanza di narrazione, descrizione e monologo drammatizzato, la digressione che si fa più rilevante della stessa cornice, una protagonista femminile: questi i tratti salienti dell'*identikit* dell'epillio proposto da M. M. CRUMP, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford 1931, 22-24 in un lavoro ormai datato). Ripercorrendo la storia del c. 64 nella letteratura critica sull'epillio, Gail Trimble ha recentemente ampliato le osservazioni di Allen Jr., arrivando alla conclusione che gli studiosi avrebbero elaborato il paradigma di un genere letterario muovendo dalle peculiarità del poemetto catulliano: G. TRIMBLE, *Catullus 64: the perfect epyllion?*, in *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*, edd. M. BAUMBACH - S. BÄR, Leiden-Boston 2012, 55-79. Per un'esposizione accurata delle varie accezioni date dalla critica al termine epillio nel corso del tempo vd. S. TILG, *On the origins of the modern term "Epyllion"* in BAUMBACH - BÄR, *Brill's Companion*..., 29-54.

⁴ I caratteri e il ruolo delle strutture temporali nel carme sono stati approfonditi soprattutto da L. CURRAN, *Catullus 64 and the Heroic Age*, in *Studies in Latin Poetry*, edd. C. DAWSON - T. COLE, Cambridge 1969, 169-92. A. TRAINA, *Allusività catulliana (due note al c. 64)* in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, 3, Catania 1972, 199-214, poi in *Id. Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici, I serie. Seconda edizione riveduta e aggiornata*, Bologna 1986, 131-58 (da cui si cita). NUZZO, *Epithalamium*..., 42-49, dall'analisi narratologica di A. BARTELS, *Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion*, Göttingen 2004, 18-28 e da FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*..., 352-57. Segnalo anche il recente studio di B. KAVACHEV, *Narrative focalization and the historical present in Catullus 64*, «CQ» 67.2, 2017, 1-6.

⁵ A. PERUTELLI, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979, 115, inquadrando per la prima volta gli specifici caratteri della ripresa del piccolo *epos* ellenistico in ambito latino, ha puntualizzato che a Roma il poeta dell'epillio si riconosceva consapevolmente nella qualifica di poeta "epico" e nell'impegno che ciò comportava: "Il carattere paradigmatico del mito si manifesta in forme diverse, ma innesta sempre una problematica seria e grave, rispettosa in qualche modo della dignità che a Roma aveva sempre rivestito l'*epos*".

⁶ "The large moral and historical themes of Catullus involve a questioning of the values and meaning of the Roman, not the Greek tradition": J. F. ZEITZEL, *Catullus, Ennius and the Poetics of Allusion*, «ICS» 8, 1983, 251-66, ora in *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*, ed. J. H. GAISSE, Oxford 2007, 198-216 (da cui si cita, 213). Tutta l'interpretazione del degrado umano viene espressa attraverso una scala di valori romani: il poemetto pone l'accento sulla *pietas* (v. 386), sulla giustizia (vv. 397-98), sugli affetti familiari (vv. 399-405) e sul senso del divino (vv. 406-08). Una singolare correlazione si stabilisce tra i due versi che circondano la rievocazione, entrambi introdotti da una parola-chiave che rimanda alla giustizia (398 *iustitia*; 406 *iustifica*, un *hapax* di sapore arcaico) e incentrati su un doppio rapporto tra questa *virtus* e la *mens* (gli uomini hanno respinto la giustizia lontano dai loro animi e, così facendo, si sono resi estranei alla mente degli dèi, il luogo in cui essa si origina). La perversione dei legami familiari descritta ai vv. 399-404 è intesa, in senso veramente epico, come un crimine contro la natura delle cose: verso per verso, il narratore considera tutti i

l'influsso dell'impianto concettuale dell'epica di Esiodo e di autorevoli creazioni della poesia alessandrina (si pensi soprattutto all'*Inno a Delo* e al *Giambo 12* di Callimaco, nonché alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio)⁷, viene ricondotto entro una visione romana della Storia⁸. Contemporaneamente, però, tale dialettica è assimilata nel quadro di una visione che risulta squisitamente catulliana nella sua cifra retrospettiva e nostalgica⁹ e nella conseguente tendenza a declinare il rapporto *passato/presente* in termini di *felicità/infelicità*¹⁰. Tale interpretazione della temporalità mitistorica dell'*epos*¹¹ appare evidente fin dall'inizio del carme, che si apre nel segno delle molteplici risonanze dell'avverbio *quondam*¹², ed è ribadita nell'epilogo tramite il *sed postquam* che al v. 397 segna dolorosamente il passaggio da un'epoca all'altra¹³. Emerge così l'affinità con la produzione erotica catulliana, nella quale l'orizzonte temporale della poesia è spesso racchiuso tra un *quondam* e un *nunc*, quasi a 'fermare' e rievocare le tappe del rapporto con Lesbia non nell'ottica gioiosa della celebrazione, ma con uno sguardo frustrato e disilluso nei confronti del presente¹⁴. Quando si manifesta, la

tipi di familiarità (*fratres, parentes, natus, genitor, novercae, mater*), con una particolare attenzione per i rapporti che riguardano figli e genitori. Cfr. anche PERUTELLI, *La narrazione commentata*..., 45-46 e 51.

⁷ FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*..., 312-38.

⁸ PERUTELLI, *La narrazione commentata*..., 48-50, la accosta alla formulazione sallustiana. Dal canto suo FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*... 129-32 coglie significative convergenze tra l'*ars* del c. 64 di Catullo e quella delle opere di Sallustio.

⁹ "Catullo (...) non solo confronta la propria soggettività col racconto, ma enuncia esplicitamente l'atteggiamento e quindi il rapporto che lo lega all'oggetto della narrazione, la nostalgia per l'epoca ideale" (PERUTELLI, *La narrazione commentata*..., 55). Sul tema della nostalgia catulliana e della soggettivizzazione dell'*epos*, cfr. anche D. P. HARMON, *Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64*, «Latomus» 32, 1973, 311-31; M. MUNICH, *The Texture of the Past: Nostalgia and Catullus 64 in Being There Together: Essays in Honor of Michael C. J. Putnam on the Occasion of His Seventieth Birthday*, edd. P. THIBODEAU - H. HASKELL, Afton, MN 2003, 43-65; FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*..., 121-28.

¹⁰ "Nella linea che articola la movenza psicologica del poeta-amante e il suo rifugiarsi nel passato e nel ricordo si riconosce allora una costante del discorso amoroso catulliano" (G. ROSATI, *I tempi dell'amore. Sul testo di Catullo 8, 6*, in *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, edd. L. CASTAGNA - C. RIBOLDI, II, Milano 2008, 1452).

¹¹ FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*..., 352-53 parla di un tempo "cosmico", "delle epoche" o "della Storia"; lo identifica nella temporalità dei vv. 1-30 e 382-408, nei quali il passato è osservato dal presente, spinta tra l'attualità ed un limite "originario", individuato dalla menzione dei primordiali Tethys e Oceanus (vv. 29-30).

¹² L'uso dell'avverbio *quondam* nel v. 1 (*Peliaco quondam prognatae vertice pinus*) colloca la narrazione in un tempo "lontano e irripetibile" (PERUTELLI, *La narrazione commentata*..., 53), carico di risonanze nostalgiche e sentimentali (TRAINA, *Allusività*..., 148-51; FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*..., 3-4) nelle quali è superata l'oggettività del nesso d'esordio *poté* tipico delle narrazioni alessandrine (uno *specimen* degli *incipit* degli epilli in FERNANDELLI, *ibid.*, 2 n. 2). A coronamento della sezione proemiale del carme catulliano, l'accorato saluto innoico (vv. 22-30) invoca Peleo e tutti i personaggi del mito, *nimis optato saeculorum tempore nati* (v. 22); è già il lamento di chi guarda da una prospettiva distante commiserando la propria attualità, la prima manifestazione del dialogo tra passato e presente (i versi finali del carme chiariranno finalmente perché il tempo degli eroi sia in questo punto presentato come *optatus*).

¹³ Come messo efficacemente in luce da PERUTELLI, *La narrazione commentata*..., 49, un termine di confronto significativo è il celebre passo del capitolo 53 del *De Catullinae coniuratione* dove Sallustio, impiegando il medesimo nesso *sed postquam*, contrappone il tempo dell'antica *virtus* romana alla società a lui contemporanea, in cui vige uno stato di corruzione degli antichi valori. Sullo stile dell'epilogo vd. F. CUPAIUOLO, *Struttura e strutture formali del carme 64 di Catullo*, «BStudLat» 2, 1994, 442-44.

¹⁴ Utili rilievi sulla temporalità catulliana si devono a L. A. MORITZ, *Miser Catulle: a postscript*,

distanza temporale è sempre una frattura assoluta, enfaticamente sottolineata, priva di mediazioni; acquisisce toni fortemente drammatici, ad esempio, nel fulminante c. 58 (*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, I illa Lesbia, quam Catullus unam / plus quam se atque suos amavit omnes: I nunc in quadriuis et angiportis / glubit magnanimos Remi nepotes*)¹⁵ e non considera lunghi periodi, ma recupera determinati frammenti carichi di una sconvolgente e rimpiaanta unicità, come i giochi d'amore (c. 8.3-9)¹⁶ o le dichiarazioni di *fides* della donna che il tempo ha smascherato (c. 72.1-5)¹⁷. La nostalgia prende forma nel rifugiarsi del poeta nei brevi attimi in cui più si fa chiara l'ormai assoluta lontananza dalle circostanze presenti: il recupero del tempo passa attraverso il recupero dei tempi, la descrizione degli attimi. La tendenza a tematizzare in senso personale il tempo biografico e a scandirlo in una nostalgica opposizione tra passato e presente è poi altrettanto perspicua nelle poesie dedicate alla morte del fratello, soprattutto nel c. 68, un testo in cui il complesso approccio cronotopico riflette il movimento interiore confuso e tragico della sofferenza individuale¹⁸ che riconosce nel lutto l'incolumabile spartiacque tra due fasi della vita (vv. 95-96 *omnia tecum una perierunt gaudia nostra, I quae tuus in vita dulcis aiebat amor*).

In questo panorama si distingue il c. 64, nel quale il passaggio dal *quondam* al *nunc* viene declinato in senso mitistorico e consente così di reinterpretare in chiave lirizzata la questione della continuità tra passato e presente ben radicata nella tradizione dell'epica latina¹⁹. Al fine di analizzare tale aspetto, dunque, cercherò di enucleare alcuni tratti della diegesi da cui si evince la profonda inci-

denza del fenomeno dell'anisocronia²⁰, che concorre in modo decisivo a instaurare un nesso tra temporalità e nostalgia nel componimento catulliano.

Com'è noto, il rapporto *passato/presente* informa la stessa architettura narrativa del c. 64, che risulta suddiviso in due articolazioni maggiori: un ampio racconto dell'epoca antica (vv. 1-396) e una rappresentazione della corrotta attualità (vv. 397-408). Si tratta di un doppio rapporto tra temporalità e diegesi; non solo, infatti, una contrapposizione tra epoche, ma anche tra piani di realtà differenti, nel senso che il primo, quello in cui si collocano le storie mitiche (vv. 1-396), è il contenuto di una narrazione proferita da una *persona loquens* interna al testo che non prende direttamente parte ai miti raccontati (ad essi guarda dall'esterno; v. 24: *vos*) e che si presenta collocata in una dimensione spaziale e temporale diversa²¹; solo ai vv. 397-408, quando il racconto del mito si conclude, il lettore raggiunge finalmente il piano di realtà del narratore, il quale descrive ora dall'interno (v. 406 *nobis*). Non meno inquieto è, del resto, l'assetto del segmento mitologico, poiché sulla cornice (il racconto delle nozze di Peleo e Teti, vv. 1-51 e 265-322) si innestano due narrazioni secondarie che aprono scorci verso altre linee di storia (la vicenda di Arianna, vv. 71-264; il destino di Achille, vv. 323-80), ciascuna delle quali è a sua volta complicata da ulteriori ripartizioni simmetriche e relative del tempo²².

Per le tre sezioni dedicate rispettivamente a Peleo e Teti, Arianna ed Achille si sarebbe tentati di parlare banalmente di temporalità epilliche, sia per quanto

«G&R» 13, 1966, 155-57, G. RAMIRES, *Fulsero quondam / fulsero vere: tempo del mito e tempo della realtà nel carne 8 di Catullo*, «AAPeL» 64, 1988, 161-76 (che offre una rassegna ragionata nelle occorrenze di *quondam* nella produzione catulliana, 169-70) e G. MAZZOLI, *Iam: una particella molto catulliana*, «Paideia» 73, 2018, 937-53.

¹⁵ Per il testo di questa e altre citazioni catulliane mi attengo a C. Valerii Catulli *Carmina*, ed. R. A. B. MYNORS, Oxford 1958.

¹⁶ *Fulsero quondam candidi tibi soles, I cum ventitabas quo puella ducebat, I amata nobis quantum amabatur nulla, Ibi illa multa tum iocosa fiebant, I quae tu volebas nec puella nolebat: I fulsero vere candidi tibi soles. I Nunc iam illa non vult...*

¹⁷ *Dicebas quondam solum te nosse Catullum, I Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem. I Dilixi te non tantum ut vulgus amicum, I sed pater ut gnatos diligit et generos. I Nunc te cognovi...*

¹⁸ Sul tema vd. la recente, approfondita indagine di M. LEWIS, *The production of space, time, and space-time in Catullus' poem 68*, «Paideia» 74, 2019, 1375-403, a cui si rinvia per ulteriori indicazioni bibliografiche.

¹⁹ L'interesse ad approfondire le molteplici implicazioni del rapporto tra il passato e il presente si manifesta anche nello spazio che il carne riserva al ruolo della memoria nella storia di Teseo: dal punto di vista di Arianna abbandonata (espresso ai vv. 58-59: *Immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis, I irrita ventosae linquens promissa procellae*), l'eroe ha dimenticato le promesse d'amore prima formulate (135 *Immemor at devota domum periuria portas?*); inoltre, proprio nell'oblio delle indicazioni ricevute da Egeo prima della partenza e nella conseguente morte del re ateniese si realizza la vendetta che Arianna ha invocato dagli dei (200-01 *sed quali solam Theseus me mente reliquit, I tali mente, deae, funestet seque suosque*) e che è stata subito concessa da Giove (207-09 *Ipse autem caeca mentem caligine Theseus I constitus oblitto dimisit pectore cuncta, I quae mandata prius constanti mente tenebat*). All'assoluta centralità della memoria, e della sua disfunzione, fanno inoltre riferimento i vv. 246-48, che chiudono il racconto della vicenda di Teseo: *Sic funesta domus ingressus tecta paterna I morte ferox Theseus, qualem Minoidi luctum I obtulerat mente immemori, talem ipse recepit*.

²⁰ Per anisocronie si intendono i cambiamenti di ritmo che conferiscono ad un racconto la misura specifica della velocità del suo movimento narrativo; a loro volta, gli effetti prodotti da questo moto interno (in grado di obliterare o, viceversa, porre in risalto determinati aspetti delle vicende) rivelano gli intenti comunicativi che animano l'istanza narrativa: GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino 1976, 135-61.

²¹ Il rapporto *passato/presente* si traduce, quindi, in una dicotomia narrato/realtà, che va interpretata nell'ambito della teoria dei livelli diegetici, per cui cfr. GENETTE, *Figure III...*, 275-85.

²² Per il racconto di Arianna: il *passato* degli antefatti (vv. 76-123; 212-37), il *presente* del lamento proferito dalla fanciulla sulla spiaggia (vv. 124-201; vv. 249-50), il *futuro* con la morte di Egeo (vv. 207-11; 241-48). Il contenuto del canto profetico intonato dalle Parche (vv. 323-81) si spinge in avanti, toccando tre momenti diversi: prima, la notte di nozze che sta per iniziare (vv. 328-37), poi l'intero arco della vita di Achille (vv. 338-71), infine, con ritorno a un futuro più prossimo, la mattina del giorno dopo il matrimonio (vv. 376-80). Non mi soffermo, comunque, sui dettagli di queste manipolazioni anacroniche del tempo della storia (per il concetto: GENETTE, *Figure III...*, 83-127), in quanto già oggetto delle osservazioni di M. C. J. PUTNAM, *The art of Catullus 64*, «HSP», 65, 1961, 165-205, ora in Id., *Essays on Latin Lyric, Elegy and Epic*, Princeton 1982, 45-85, G. B. TOWNEND, *The unstated climax of Catullus 64*, «G&R» 1, 1983, 25, M. R. SÁNCHEZ, *Formal technique and epithalamial setting in the song of the Parcae* (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80), «AJPh» 118, 1997, 75-88, FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, *passim* e BARTELS, *Vergleichende Studien...*, 18-24. Secondo KLINGNER, *L'epos di Catullo...*, 65, «se si abbandona al flusso del carne, senza rivolgere il pensiero all'indietro e in avanti, il lettore vive un'esperienza simile a un viaggio attraverso un arcipelago, in cui di là da ogni promontorio si svelano, inaspettati, nuovi passaggi e nuovi spazi [...]. [Catullo] ha spinto all'estremo, nel suo poema, la varietà, il cambiamento, la molteplicità [...], si cura in questo modo che nulla di ciò che è stato iniziato prosegua a lungo, ma sfoci subito in qualcosa di diverso». Tale tortuoso movimento è interpretabile come una «ποικιλία [...] di ordine psicologico» (FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, 203): tutto il movimento «epico» del tempo del carne, opposto al fermo *hic et nunc* della narrazione epillica dei segmenti narrativi minori, è infatti un risultato della riconsiderazione in senso soggettivo dell'intero mito, non semplicemente raccontato ma rivissuto nostalgicamente.

attiene alla fattura (dal momento che la condensazione delle vicende doveva necessariamente avvalersi del magistero alessandrino)²³, sia per concezione (perché pertiene alla cifra diegetica dell'epillio la rappresentazione di uno specifico episodio su cui l'intero arco di una storia si concentra, un istante preciso a cui il tempo va e torna senza scorrere, più che ricevere uno sviluppo ampio ed articolato su una linea progressiva e coerente)²⁴. L'unità temporale più breve – e più significativa – è costituita dai due soli giorni scelti per rievocare la storia di Peleo e Teti, quello dell'innamoramento (vv. 1-21) e quello delle nozze (vv. 31-383); il racconto con protagonista Arianna si snoda invece su più sequenze, a partire dagli antefatti ateniesi di Teseo, ma ha il suo baricentro in un'unica scena, il risveglio della fanciulla abbandonata e il suo drammatico lamento (vv. 132-201); infine, il destino di Peleo, preannunciato dal canto delle Parche al banchetto di nozze, racchiude in sé non solo il tempo presente, dal quale si inizia a raccontare e al quale si torna alla fine (vv. 328-39 e 372-74), ma anche i decenni successivi (l'intero arco della vita di Achille e gli eventi posteriori alla sua morte). I tempi delle due narrazioni secondarie, però, sono pur sempre innestati su quello della cornice²⁵, che progressivamente si amplia e, passando per la descrizione del rimpianto mondo teossenico (in cui le divinità erano dappertutto²⁶: vv. 387-96), arriva a saldarsi con la corrotta attualità del narratore (397-408). Coerentemente con il significato che il narratore assegna al tema della familiarità tra uomini e immortali, nel giorno fatidico in cui è sancita l'unione dei genitori di Achille, tutte le ere finiscono per convergere: a questa temporalità universale ed 'epica' si

²³ Sulle principali tecniche diegetiche della poesia alessandrina mi limito qui a segnalare i saggi sul tempo narrativo raccolti in *Time in Ancient Greek Literature*, edd. J. F. DE JONG - R. NÜNLIST, Leiden 2007, 63-111. Fondamentale resta, poi, la lettura narratologica delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio offerta da M. FUSILLO, *Il tempo delle Argonautiche. Un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Roma 1985.

²⁴ E. SISTAKOU, "Snapshots" of Myth: The Notion of Time in Hellenistic Epyllion, in *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, edd. J. GRETHLEIN - A. RENGAKOS, Berlin 2009, 293-319.

²⁵ La temporalità del racconto di Arianna evoca degli eventi che si suppone anteriori (v. 50 *Haec vestis priscis hominum variata figuris*) al momento in cui la narrazione della cornice si è interrotta (analessi), ma che appartengono ad una linea di storia differente rispetto a quella del racconto primario argonautico, che non arriva in alcun modo a toccare. Il canto delle Parche costituisce, invece, un racconto prolettico. La correlazione tra le parti è doppia, nel senso della temporalità e nel senso della diegesi. Va aggiunto che si è talvolta tentato di assegnare alla coltre una caratterizzazione profetica, interpretando, quindi, anche la vicenda di Arianna come un'anticipazione di eventi futuri: così G. BONAZZI, *Catulli Carmina*, Roma 1936 e J. GRANAROLO, *L'œuvre de Catulle: Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris 1967, 155; di recente, la tesi è stata ripresa da K. WASDIN, *Weaving time: Ariadne and the Argo in Catullus, C. 64*, «Helios» 44, 2017, 181-99. A scoraggiare queste ricostruzioni sembrano, però, sia il taglio prevalentemente retrospettivo della diegesi del carne catulliano (persino nella sezione sul canto profetico delle Parche: *infra*), sia il probabile influsso di Apollonio Rodio, che in 3.997-1007 presenta la vicenda di Arianna come anteriore al viaggio argonautico (cfr. le indicazioni bibliografiche offerte da G. IERANÒ, *Il mito di Arianna: da Omero a Borges*, Roma 2007, 137 n. 6).

²⁶ La descrizione dell'età mitica offre esempi concreti della presenza degli dèi sulla terra, colti nell'atto di partecipare ai rituali religiosi nei templi (vv. 387-89: Giove), alle feste cittadine (390-93: Libero), alle guerre (394-96: Marte, Atena e Nemesi).

arriva attraverso la somma di diverse temporalità minori entro un quadro diegetico inclusivo basato anch'esso sui rapporti cronologici tra le parti.

La presenza attiva di una 'regia' del narratore nella scelta e nella presentazione dei contenuti comporta delle continue e fondamentali alterazioni del ritmo narrativo, che si esprimono nell'avvicinarsi dei procedimenti di dilatazione e contrazione del racconto. L'incidenza di questa prassi anisocronica è particolarmente evidente nelle due diegesi di secondo livello. All'interno del racconto di Arianna, gli effetti di ritmo vengono sfruttati per portare l'attenzione del lettore su momenti salienti, come quello dell'innamoramento della fanciulla o il suo lamento: la narrazione, infatti, ricapitola agilmente i fatti ateniesi (vv. 76-85) e culmina nell'ellissi (101) con cui dall'arrivo di Teseo a Creta si passa direttamente alla sua lotta contro il Minotauro; occupa, invece, uno spazio ben più rilevante la descrizione dell'innamoramento di Arianna (86-98). Il ritmo diegetico subisce una brusca accelerazione ai vv. 116-23, in cui il narratore, prendendo le mosse da una preterizione (vv. 116-17 *Sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem...?*), rivela la sua attività 'registica' nell'ordinamento dei segmenti della storia, che vengono resi con rapidi sommari²⁷ (117-23 *ut linquens genitoris filia vultum, / ut consanguineae complexum, ut denique matris, / quae misera in gnata deperdita laeta<batur>, / omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem: / aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae / <venerit>, aut ut eam devinctam lumina somno / liquerit immemori discedens pectore coniuinx?*). La sequenza del lamento pronunciato dalla fanciulla (vv. 132-201) costituisce invece una pausa della narrazione, dopo la quale il ritmo narrativo ricomincia lento: infatti, pur trattandosi di fatti molto rapidi, ai vv. 202-09 il cenno di assenso di Giove che avvera la richiesta di Arianna e l'istantanea amnesia di Teseo occupano un ampio spazio narrativo (*Has postquam maestro profudit pectore voces, / supplicium saevius exposcens anxia fatis, / annuit invicto caelestum numine rector; / quo motu tellus atque horrida contremuerunt / aequora concussitque micantia sidera mundus. / Ipse autem caeca mentem caligine Theseus / consitus oblitus dimisit pectore cuncta, / quae mandata prius constanti mente tenebat*). Il ritmo accelera nel drammatico finale, espresso in un sommario che rievoca in rapidi passaggi il suicidio di Egeo – alla descrizione del quale è dedicato un ampio spazio del tempo del racconto – ed il ritorno di Teseo ad Atene, chiusa carica di forte *pathos* (vv. 241-48 *At pater, ut summa prospectum ex arce petebat, / anxia in assiduus absumens lumina fetus, / cum primum infecti conspexit lintea veli, / praecipitem sese scopulorum et vertice iecit, / amissum credens immiti Thesea fato. / Sic funesta domus ingressus tecta paterna / morte ferox Theseus, qualem Minoïdi luctum / obulerat mente immemori, talem ipse recepit*).

La storia di Achille profetizzata dalle Parche (338-70) invece, si articola su una cronologia lineare, ma è interessata costantemente da un ritmo accelerato:

²⁷ GENETTE, *Figure III...*, 145-48.

l'effetto, che trasmette una sensazione di predestinata ineluttabilità, di corsa verso la morte, è ottenuto per mezzo del ritornare ossessivo del *refrain* cantato dalle Parche (*currite ducentes subtegmina, currite, fusi*), della sinteticità dei segmenti temporali e della congiunzione ellittica delle parti del racconto. All'infanzia e all'addestramento nei boschi alludono forse i vv. 340-41 (*qui persaepe vago victor certamine cursus / flammea praevertet celeris vestigia cervae*)²⁸, caratterizzati da un andamento temporale iterativo (*persaepe*); all'esperienza militare sono dedicati i vv. 343-63: la narrazione delle imprese non si basa su episodi noti del mito, ma, sullo sfondo del paesaggio troiano, di cui sono delineati gli elementi più riconoscibili (344 *Phrygii... campi*; 345 *Troica... moenia*; 357-58 *unda Scamandri / quae passim rapido diffunditur Hellesponto*), sviluppa soprattutto il tema delle stragi di nemici compiute da Achille, in un crescendo di uccisioni che culminano nella potente immagine del corso del fiume Scamandro ostruito dai mucchi di cadaveri massacrati dall'eroe. La profondità temporale del lungo *iter* della guerra è restituita dall'avverbio *saepe*, che al v. 349 indica le molte volte in cui le madri troiane si troveranno a dover celebrare i funerali dei figli uccisi da Achille²⁹, e dal nesso fortemente ellittico che introduce l'ultima parte della storia, *denique... cum* (vv. 362-63; è il momento di massima accelerazione del ritmo narrativo), in cui Achille è già morto e Polissena viene decapitata sulla sua tomba.

Nell'ambito della cornice che racchiude le due narrazioni secondarie si osserva come il cambiamento del ritmo narrativo intervenga soprattutto a segnare in senso strutturale il concreto farsi del racconto, generando così il movimento tra le diverse temporalità minori. L'anisocronia più frequente nella cornice è l'ellissi: prima di tutto, un moto di selezione, che permette al narratore di 'ritagliare' sulla linea narrativa i segmenti da raccontare; allo stesso tempo, la selezione comporta obbligatoriamente anche un'esclusione, un 'tagliar fuori' dalla storia ciò che non si vuole accogliere nella propria narrazione. Guardando più a questo secondo valore dell'ellissi, i poeti alessandrini avevano sfruttato le possibilità allusive del salto temporale, mettendolo attivamente in dialogo con i fruitori e con la loro capacità di colmare i vuoti della narrazione; Catullo, invece, ne fa uno strumento funzionale all'accostamento dei segmenti della narrazione piuttosto che all'evocatività dotta.

Il racconto del giorno delle nozze di Peleo e Teti inizia ai vv. 31 ss. con un'ellissi indeterminata³⁰ che tralascia gli avvenimenti intercorsi tra la scena dell'innamoramento (19-21) e la mattina della festa (31-32 *Quae simul optatae finito*

²⁸ NUZZO, *Epithalamium...*, 164 ad loc.

²⁹ Il racconto ne ricava un'impronta fortemente iterativa, sulla quale cfr. GENETTE, *Figure III...*, 162-63 e 165-76.

³⁰ Sull'ellissi temporale indeterminata vd. GENETTE, *Figure III...*, 155-58. Le particolarità sintattiche dello stacco tra l'inno e l'inizio della narrazione mitica sono state analizzate attentamente da CUPAIUOLO, *Struttura e strutture formali...*, 445-46, che parla, a proposito dei vv. 31-32, di una forte condensazione di immagini e significati.

tempore lucas / advenere...). A causa della particolare cronologia adottata da Catullo, che colloca le nozze dopo la saga argonautica³¹, è difficile immaginare quali fatti siano stati coinvolti dal salto temporale. Va, del resto, considerato che il procedimento si colloca dopo l'ampia e complessa sezione proemiale, della quale, dunque, sarà opportuno riportare il testo:

Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aetaeos,
cum lecti iuvenes, Argivae robora pubis,
auratam optantes Colchis avertere pellem
ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi,
caerula verrentes abiignis aequora palmis.
Diva quibus retinens in summis urbibus arces
ipsa levi fecit volitantem flamine currum,
pineae coniungens inflexae texta carinae.
Illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten:
quae simul ac rostro ventosum proscedit aequor...

Una notevole porzione di storia è concentrata nello spazio di pochi versi (1-3): compaiono, nella menzione dei tre luoghi-simbolo (il Pelio; il mare; la Colchide), le fasi cronologiche principali dell'intera saga (l'antefatto; il viaggio; l'avventura in terra straniera). A partire dal v. 4, una sintetica narrazione in analepsi dipana ed espande i temi appena accennati dall'estrema sintesi del sommario ed il racconto ritorna alla decisione degli eroi di partire per l'impresa (4-7) e all'intervento di Atena nella costruzione della nave Argo (8-10), per giungere infine a toccare il momento della prima navigazione (11 ss.), che sarà raccontato nei dettagli. L'*incipit*, scandito dai tre punti fermi rappresentati da *quondam... / cum... / simul ac...* (1-4-12)³², è organizzato secondo un movimento di progressiva messa a fuoco delle coordinate temporali del racconto: dal contatto con la totalità dell'età mitica (*quondam* proietta sul primo verso del carne un'aura indistinta di passato) alla determinazione del frammento di saga che si intenderà narrare (non le vicende di Colchide, ad esempio, che rimarranno escluse, ma l'inizio del viaggio: *cum lecti iuvenes...*), fino all'effettivo inizio del racconto, coincidente con l'improvviso affiorare delle Nereidi dalle acque durante il primo giorno di navigazione degli eroi (12 e 14-15 *simul ac... / emersere... / Nereides*

³¹ Fo, *Catullo...*, 802-03 e NUZZO, *Epithalamium...*, 8-10 riepilogano sinteticamente le spiegazioni date dalla critica a questa anomalia, che oggi si tende a ricondurre ad un "errore controllato".

³² La delimitazione di precisi istanti del tempo del mito per mezzo di congiunzioni, avverbi o locuzioni temporali è una consuetudine tipica del carne, un espediente stilistico che manifesta la presenza attiva del narratore nel selezionare ed estrapolare le vicende non solo dal magma dell'*aeuum*, ma anche dalle precedenti tradizioni narrative. Soprattutto nei passaggi da una sezione all'altra del testo, gli indicatori temporali sono coordinati con *verba dicendi*, che rimandano in modo generico alla tradizione letteraria e culturale precedente, come *perhibent olim* al v. 76 o *ferunt olim* al v. 212. È un tratto frequente nelle *Argonautiche*: vd. ad. es. Ap. Rh. 1.22-27 e 123, 154, 172, 217, citati in M. FANTUZZI - R. HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002, 556.

admirantes). A partire dal v. 11, l'aggiunta di dettagli descrittivi³³ rallenta la narrazione, che trova un ordine più lineare; l'incontro tra le dee e gli Argonauti è posto in rilievo da un nesso di carattere temporale, *illa atque <haud> alia... luce* (v. 16), appassionata dichiarazione dell'unicità dei giorni del mito³⁴, che costituisce sia il culmine di tutto il movimento temporale dell'*incipit* sia il punto da cui il c. 64 abbandona lo sfondo mitologico già trattato da altri (*dicuntur*) e comincia a raccontare la *propria* storia³⁵. Della lunga e articolata vicenda argonautica a cui l'*incipit* aveva alluso, quindi, il narratore intendeva raccontare solo un giorno, e, anzi, di quel giorno concentrarsi solo su un attimo, quello del primo sguardo d'amore tra Peleo e Teti (vv. 19-21)³⁶, incastonato in una terna di azioni simultanee introdotte dall'anafora dell'avverbio *tum*:

Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
tum Thetis humanos non desepit hymenaeos
tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.

20

Grazie alla puntualizzazione temporale sortita dal *tum*, i personaggi emergono dall'indistinto *aevum* per entrare nel racconto: sono affermate la *concordia* dell'unione e la familiarità che poteva crearsi tra gli uomini e gli dèi, congiunti

³³ *quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor / tortaue remigio spumis incanuit unda, / emergere freti candenti e gurgite vultus / aequoreae monstrum Nereides admirantes.*

³⁴ Si tratta, però, anche di una puntualizzazione dotta alla maniera degli Alessandrini: il poeta, infatti, precisa che, nella versione del mito da lui adottata, l'incontro e l'innamoramento di Peleo e Teti non erano avvenuti prima del viaggio degli Argonauti, una differenza importante rispetto alla tradizione che per KLINGNER, *L'epos di Catullo*..., 19, "è l'aspetto più importante che assume l'antico tema in Catullo". In Ap. Rh. 1.552-58, infatti, la Nereide, già sposa dell'eroe, ed un piccolo Achille, accompagnati da Chirone, salutano Peleo al momento della partenza da Iolco della nave Argo; in Val. Fl. 1.130 le nozze sono rappresentate sulle decorazioni della nave Argo.

³⁵ M. LEWIS, *Catullus' intertextual crossroads: where Theocritus' Idyll 15 meet poems 64 and 36*, «AJPh» 137, 2016, 350 mette in luce il peculiare interesse del c. 64 per l'atto narrativo, per la creazione originale di storie: "The question of how stories are told, constructed, and received becomes a theme in its own right, with language such as *dicuntur* (2), *fertur* (19), *carmine compellabo* (24) and *perhibent* (76)... By focussing the reader's attention on how the stories are being transmitted, presented, and received, the poet threatens to break the reader's suspension of disbelief".

³⁶ A questa variante della storia non appartengono la ritrosia di Teti né la sua resistenza al *blitz* sessuale di Peleo (per cui cfr. Pind. *Nem.* 3.35 e 4.62-65). Così G. PERROTTA, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» 20, 1931, 182: "che Peleo, proprio mentre è a bordo della nave Argo, veda per la prima volta Teti e se ne innamori, è immaginazione, e bellissima immaginazione di Catullo (...). Alla sua novità Catullo stesso sembra tenere: che significano i suoi tre *tum* dei vv. 19-21? (...) *tum* ripetuto vuol dire «proprio allora e in nessun altro tempo»; anche per FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita*..., 266 n. 408 l'episodio mitico è "umanizzato" nell'amore a prima vista sperimentato dai personaggi. Si tratta di un punto cruciale del carme, che rivela l'originalità della riscrittura del mito operata da Catullo, coerente con la tematica complessiva della *concordia* tra uomini e divinità che sarà svelata nel finale. Faccio presente che secondo NUZZO, *Epithalamium*..., 64 l'iterazione di *tum* non indica una sincronia tra le azioni, ma solo che esse sono "collocate su un asse aspettuale e psicologico diverso, sia rispetto al più meditato assenso di Teti (non a caso espresso nella forma della litote) sia a quello 'fatale' di Giove, segnato dall'enigmatico *sensit* e da una serie di stilemi che gli conferiscono particolare solennità". Tuttavia, non solo l'anafora di *tum*, ma la strutturazione stessa dei versi induce a considerare le tre azioni quali aspetti diversi del medesimo istante, una sorta di fermo-immagine che accosta le tre diverse percezioni dei protagonisti colte nella loro immediatezza; ad orientare verso questa lettura è anche il *sensit* del v. 21, da intendersi come l'avvertire improvvisamente che un destino si sta compiendo in quel momento.

da uno stesso pensiero formulato nel medesimo momento. L'importanza di questo tritico di versi è sottolineata ulteriormente dall'immediata replica, l'inno (vv. 22-30), in cui il narratore, svelando la propria presenza, ri-esponde la prospettiva temporale che sui versi dell'innamoramento si era ristretta a tal punto da rendere impossibile alla narrazione di proseguire. L'ellissi dei vv. 31-32, quindi, si spiega solo alla luce di ciò che la precede (la cristallizzazione amplificante di un momento, dopo cui non è possibile o, forse, neanche necessario, proseguire sulla stessa linea narrativa) e realizza il collegamento con il giorno delle nozze non nel senso di una continuità ma come un vero e proprio nuovo inizio, nel tempo e nello spazio.

La prima parte del racconto della cerimonia ha per protagonisti gli ospiti umani, che affollano la reggia di Peleo (vv. 32-34 *domum conventu tota frequentat / Thessalia, oppletur laetanti regia coetu: / dona ferunt prae se, declarant gaudia vultu; 37 Pharsaliam coeunt, Pharsalia tecta frequentant*) dopo aver abbandonato le città e le campagne della Tessaglia³⁷ (vv. 35-36 *Deseritur Scyros, linquunt Pthiotica Tempe / Crannonisque domos ac moenia Larisaea; 38-42 Rura colit nemo, mollescunt colla iuvenis, / non humilis curvis purgatur vinea rastris, / non glebam prono convellit vomere taurus, / non falx attenuat frondatorum arboris umbram, / squalida desertis rubigo infertur aratris*). È quindi al centro del palazzo che si incontra per la prima volta il *pulvinar geniale* ricoperto dalla splendida coltre³⁸ (vv. 47-51) che sarà oggetto della lunga *ekphrasis* (vv. 50-266), al termine della quale il racconto riprenderà in modo ellittico (267-68 *Quae postquam cupide spectando Thessala pubes / expleta est...*), non solo senza chiarire quanto tempo gli osservatori della coperta ricamata abbiano speso davanti al manufatto, ma anche facendo sfumare la determinazione temporale in toni emotivi, astratti e non calcolabili (*cupide, expleo*). Inoltre, la similitudine naturale con cui ai vv. 269-77 gli ospiti che lasciano la reggia vengono equiparati al succedersi delle onde del mare al mattino (*Hic, qualis flatu placidum mare matutino / horrificans Zephyrus proclivas incitat undas, / Aurora exoriente vagi sub limina Solis, / quae tarde primum clementi flamine pulsae / procedunt leviterque sonant plangore cachinni, / post vento crescente magis magis increbescunt, / purpureaque procul nantes ab luce refulgent: / sic tum vestibuli linquent-*

³⁷ Il gruppo dei vv. 35-49 non si configura come una serie di quadretti statici: perfino nella campagna deserta, dove tutto giace abbandonato, gli elementi che compongono lo scenario non sono genericamente descritti in quanto fermi, ma presentati attraverso l'impiego dei verbi, che comunicano il senso di un trascorrere del tempo e di un degradarsi progressivo delle cose (vv. 38-42) Un dinamismo temporale è riscontrabile anche nella descrizione della reggia di Peleo (43-46), dove gli oggetti non sono semplicemente brillanti, ma *splendono* e l'architettura labirintica del palazzo non è colta nel suo essere complicata, ma nel suo attivo complicarsi, ancora attraverso l'uso del verbo: *Ipstius at sedes, quacunq; opulenta recessit / regia, fulgentis splendent auro atque argento. / Candet ebur solius, collucent pocula mensae, / tota domus gaudet regali splendida gaza.*

³⁸ La coltre appare, quindi, nel racconto al termine di un lungo percorso nello spazio (le città e i campi, vv. 38-42; la reggia, vv. 43-46; il centro del palazzo e il talamo, vv. 47-49) e, a sua volta, è l'elemento che condurrà verso il livello diegetico secondario.

tes regia tecta / ad se quisque vago passim pede discedebant) porta il lettore a perdere il contatto diretto con l'immagine effettiva dell'allontanamento dei Tessali, dilatando ulteriormente la sensazione di vaga incertezza indotta dall'ellissi e facendo perdere i confini puntuali della scena nella sempre uguale manifestazione dei fenomeni naturali. Il rientro nella linea narrativa della cornice, quindi, non riconduce il lettore al momento in cui era cominciata la contemplazione della coltre ricamata; sarà, pertanto, opportuno esaminare quale tipo di rapporto si stabilisca tra la temporalità dell'*ekphrasis* e quella del racconto principale in cui è inserita.

Nel segmento digressivo considerato nel suo insieme (vv. 50-266), le modalità della *descriptio* e della *narratio*, entrambe ammesse dalla tecnica ecfrastrica³⁹, sono alternate: i vv. 50-51 introducono il tema figurativo della coltre, ossia il mondo eroico (*Haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte*), mentre ai vv. 52-75 si svolge la descrizione del primo quadro (Arianna), che è 'contaminata' da un complesso regime delle focalizzazioni più tipico dei segmenti narrativi⁴⁰ e dall'intervento diretto del narratore, che, commosso dal dolore della protagonista, accenna agli antefatti della storia (71-75 *A! misera, assiduis quam luctibus externavit / spinosas Erycina serens in pectore curas / illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus / egressus curvis e litoribus Piraei lattigit iniusti regis Gortynia templa*) sortendo, così, il passaggio dalla *descriptio* al racconto (la *narratio*, introdotta in questo punto, occuperà i vv. 76-250). Al secondo quadro ricamato, il corteo di Bacco, è dedicata una seconda descrizione (251-64), che comincia con un nuovo riferimento alla coltre come

³⁹ G. RAVENNA, *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, «Quad.Ist.Filol.Lat.Padova» 3, 1974, 1-52; R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham - Burlington, VT 2009, 61-68.

⁴⁰ Il narratore si cala all'interno dell'orizzonte emotivo e sensoriale della protagonista (focalizzazione interna) e ricostruisce gradualmente il quadro: prima, dagli elementi essenziali (il luogo, v. 52: *Diae*; i protagonisti, v. 53: *Thesea*; v. 54: *Ariadna*) e, poi, aggiungendo colore realistico agli elementi del paesaggio che sulla coperta sono muti e immobili (il rumore del mare e il movimento delle navi così come li percepisce l'eroina, definiti dagli aggettivi *fluentisonus* e *celer*); infine, il narratore si concentra sullo stato d'animo di Arianna (vv. 54-55), il personaggio focale. La costruzione del periodo segue lo sguardo dell'eroina mentre si sposta ansiosamente in avanti e indietro, dal punto più vicino (v. 52: la battaglia) al più lontano (v. 53: Teseo), per poi riavvicinarsi il più possibile a sé stessa, centro del movimento (v. 54: *in corde*), e finire con un assessment malsicuro sullo spazio circostante (v. 57: *in sola... harena*). Nei versi successivi, la focalizzazione ritorna esterna per poter descrivere l'aspetto di Arianna, ma la narrazione è ancora fortemente partecipata e rallenta per indugiare sui dettagli più emozionanti dell'immagine con una procedura di avvicinamento *close-up*. Gli elementi dell'immagine rievocano delle precise sensazioni fisiche, segnalate a livello testuale dai numerosi aggettivi; in questa parte della *descriptio*, il coinvolgimento emotivo nella scena diventa così intenso che il narratore inizia a percepirla in dettagli anche con altri sensi (l'udito, il tatto), ad intervenire direttamente nell'esposizione con accurate esclamazioni e apostrofi ai personaggi (v. 61: *ehew!*; 68-70; 71: *a! misera*) e a lasciare che dalla semplice osservazione scaturiscano alcune suggestioni nuove, creative, non strettamente connesse a ciò che sta guardando, come la similitudine del v. 61, che paragona Arianna alla statua di una baccante. Cfr. FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, 28-52 e 357-63, che sviluppa una ricca analisi delle modalità e delle implicazioni con cui si realizza questo passaggio da quadro a racconto; vd. inoltre A. LAIRD, *Sounding out ekphrasis: art and text in Catullus 64*, «JRS» 83, 1993, 18-30, che analizza le caratteristiche dell'*ekphrasis* di Arianna nell'ambito dell'intreccio tra la rappresentazione visuale e quella testuale, con considerazioni finali valide per la tecnica ecfrastrica in generale.

oggetto materiale (250 *At parte ex alia...*) ed è caratterizzata anch'essa da vistose alterazioni della focalizzazione⁴¹. L'ultima menzione della coperta si ha ai vv. 265-66 (*Talibus amplifice vestis decorata figuris / pulvinar complexa suo velabat amictu*). Tutta la lunga *narratio*, quindi, finisce con l'essere letteralmente incorniciata dalla *descriptio*: dall'immagine si arriva al racconto e viceversa⁴². In termini diegetici, i segmenti che riguardano la descrizione dell'apparato figurativo (52-75 e 251-64), sempre accompagnati da un riferimento al supporto (50-51; 250; 265-66), andranno collocati all'interno della cornice⁴³; la *narratio*, invece, ha uno statuto differente, di metadiegesi, che trascende la temporalità (e lo stesso margine diegetico) del racconto in cui sta avvenendo l'osservazione del manufatto⁴⁴: in questo secondo passaggio dell'*ekphrasis* la prospettiva si amplia⁴⁵ nelle vicende mitologiche, il racconto delle quali sembra scaturire come conseguenza del marcato coinvolgimento emotivo che anima la contemplazione dell'immagine. In modo simile, nel c. 68 l'inserimento del mito nella trama dell'esposizione principale amplifica virtualmente la durata di un istante decisivo, quello del primo passo di Lesbia nella casa messa a disposizione ai due amanti dall'amico Allio⁴⁶ (vv. 70 ss.), proiettando in controluce sulla scena reale un'immagine affine, ma appartenente al tempo mitologico (l'ingresso di Laodamia nella casa di Protesilao, introdotto al v. 73 dal nesso *ut quondam*) che non manca di intrecciare un complesso rapporto simbolico con le vicende biografiche di Catullo⁴⁷ e

⁴¹ La focalizzazione è anche qui più tipica di una *narratio*: si incentra su Bacco e presenta un'apostrofe rivolta ad Arianna, che però non sembra sia presente su questo lato del quadro (vv. 251-53 *volitabat lacchus / cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis, / te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore*). Peraltro, l'accumulo dei dettagli legati ai rumori prodotti dagli strumenti musicali agitati dal thiaso rimanda al modo in cui il narratore, ad un certo punto della *descriptio* del primo quadro, aveva iniziato a riferire le percezioni dall'interno della scena (vv. 261-64). Il quadro in sé, naturalmente, non può restituire alcun rumore; eppure, in questi versi, la precisa menzione di ogni strumento con il suo suono sembra provenire da un punto da cui sia effettivamente possibile udire il corteo, così come, nel descrivere Arianna sulla spiaggia, il narratore partecipa aveva percepito la consistenza e il peso degli indumenti che scivolavano giù dal corpo della protagonista (63 *subilem... mitram*; 64 *levi... amictu*; 65 *tereti strophio*).

⁴² Il racconto si conclude con un ritorno al momento in cui Arianna osserva mestamente il mare, che è anche l'immagine iniziale dell'*ekphrasis*: vv. 249-50 *Quae tum prospectans cedentem maesta carinam / multiplices animoolvebat saucia curas*. La ripresa speculare del modo in cui la *descriptio* era cominciata ai vv. 52-54 è evidente: *Namque fluentisono prospectans litore Diae, / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores*.

⁴³ Nonostante le anomalie di focalizzazione che contribuiscono ad animare in modalità quasi narrative la *descriptio*, rimane, infatti, un momento di osservazione di un oggetto presente alle nozze.

⁴⁴ Come si vedrà a breve, una strutturazione analoga si può ravvisare anche nell'ultimo segmento del carme, in relazione al canto profetico delle Parche.

⁴⁵ "The ephrases of Achilles' shield, Jason's cloak or Aeneas' shield (or the images on the doors at Carthage or the Temple of Apollo) are all deeply concerned with an ever broadening temporal framework: Achilles' death, beyond the end of the epic; Jason's afterlife in Euripides' *Medea*; Aeneas' *famamque et fata nepotum* (8.731), the history of Rome in the future. Each acts as a form of foretelling, a directive frame for things to come" (S. GOLDHILL, *Forms of Attention: Time and Narrative in Ekphrasis*, «CCJ» 58, 2012, 104).

⁴⁶ *Quo mea se molli candida diva pede / intulit et trito fulgentem in limine plantam / innixa arguta constituit solea, / coniugis ut quondam flagrans advenit amore / Protesilaean Laodamia domum / inceptam frustra, nondum cum sanguine sacro / hostia caelestis pacificasset eros*.

⁴⁷ C. W. MACLEOD, *A Use of Myth in Ancient Poetry*, «CQ» 24, 1974, 86-88.

che, circolarmente, ad esse riconduce, perché dagli esiti troiani del mito di Laodamia si trapassa improvvisamente al compianto per il fratello del poeta morto in Troade (vv. 90-92 *Troia... / quae nunc et nostro letum miserabile fratri / attulit*). La peculiarità del c. 64, però, è che il racconto, quando si sofferma su un istante specifico e lo amplifica, riprende poi non dal punto in cui è intervenuta l'interruzione ma più avanti sulla linea del tempo narrativo, con uno scarto dalle proporzioni non quantificabili. Il momento dell'incontro dei Tessali con la coltre è dilatato e, soprattutto, enfatizzato dall'ampio sviluppo dell'*ekphrasis*, che costituisce un indugio sull'atto stesso del guardare il manufatto, una sosta contemplativa fortemente caratterizzata con le movenze psicologiche tipiche della fruizione di un'opera d'arte⁴⁸. L'ellissi ai vv. 267-68, quindi, interviene a far superare alla narrazione un nuovo 'fermo immagine'.

Con l'ampio segmento rappresentato dai vv. 267-77 gli ospiti umani, come si è detto, lasciano la reggia; arrivano, quindi, gli dèi⁴⁹ (vv. 278-302) e il racconto passa alla scena del banchetto nuziale e alla presentazione delle Parche e del canto che adesso è loro compito eseguire⁵⁰ (vv. 303-06 *Qui postquam niveis flexerunt sedibus artus, / large multiplici constructae sunt dape mensae, / cum interea infirmo quotientes corpora motu / veridicos Parcae coeperunt edere cantus*); la profezia annunciata al v. 306, però, è sapientemente ritardata fino ai vv. 323 ss. da una colorita pausa descrittiva dell'aspetto delle tre dee intente a filare⁵¹.

Il complesso statuto diegetico del canto delle Parche è subito svelato da un paradosso: il giorno dello spozializio, tempo della cornice, *contiene* infatti l'esposizione della profezia, ma a sua volta è *contenuto* nel primo segmento della metadiegesi, che descrive l'arrivo della prima sera di nozze (vv. 328-36)⁵². Da qui il racconto procede con un'altra ellissi, giunge agli anni in cui Achille è già nato e cresciuto (338-41) ed avvia il resoconto delle imprese troiane dell'eroe, che culmina nel sacrificio di Polissena sulla sua tomba (343-70). Alla fine della profezia, si torna indietro ad un momento collocato tra la sera del primo amplesso tra gli sposi e la nascita di Achille (quindi entro il segmento di storia 'inghiottito' dall'ellissi del v. 338), la mattina del giorno successivo alle nozze (vv. 376-80)⁵³.

⁴⁸ «L'ecfrasi... si sviluppa come il racconto estemporaneo di un 'io' che reagisce alle immagini di cui è 'spettatore'» (FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, 47).

⁴⁹ L'arrivo delle divinità alla reggia è graduale e ordinato: il primo a venire dopo la partenza degli uomini è Chirone (vv. 278-79), al quale seguono Peneo (285), Prometeo (294), infine Giove *cum coniuge natisque* (298-99). La sequenza evoca anche una precisa genealogia, dal momento che le divinità sono disposte dalla più antica alla più recente ed "estendono al mondo preeroico e preolimpico il mito rappresentato" (FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, 255-74).

⁵⁰ Sulla presenza 'anomala' delle Parche alla festa vd. M. FERNANDELLI, *Sulla genesi del canto delle Parche* (*Catull.* 64, 303-383), «Paidéia» 74, 2019, 133-52.

⁵¹ L'alternanza tra parti narrative e parti descrittive (con i vari casi di contaminazione tra i due modi) è stata analizzata in senso strutturale da CUPAIUOLO, *Struttura e strutture formali...*, 438, 445 ss.

⁵² FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, 119.

⁵³ Tali anacronie sono, dunque, cospicue sotto il profilo della "portata", ossia della distanza temporale che intercorre tra i fatti raccontati nella cornice e quelli della narrazione secondaria: GENETTE, *Figure III...*,

Peculiare del passo è anche l'intreccio dei piani temporali, indotto *in primis* dalla natura stessa della profezia: infatti, pur trattandosi di un racconto prolettico (320-22 *Haec tum clarisona pellentes vellera voce, / talia divino fuderunt carmine fata, / carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas*), il canto delle Parche ha anche una componente retrospettiva, perché tratta eventi che le dee, nell'ambito della loro visione profetica, percepiscono e recuperano nella loro compiutezza e totalità. Una commistione analoga (ma dettata da fattori diversi) è nei vv. 382-83 (*Talia praefantes quondam felicia Pelei / carmina divino cecinerunt pectore Parcae*), dove diventa chiaro che le parole delle dee si proiettano verso un futuro che, in realtà, si è già realizzato nel passato del narratore: questo nuovo paradosso si registra, dunque, al crocevia tra livello diegetico e livello extradiegetico ed è segnalato dalle parole del narratore nei vv. 384-86 (*Praesentes namque ante domos invisere castas / heroum et sese mortali ostendere coetu / caelicolae nondum sprete pietate solebant*)⁵⁴.

Ai fini della nostra indagine, però, l'aspetto più rilevante è che l'avvio del canto profetico interrompa lo scorrere del tempo e la narrazione nella cornice: in modo simile a quanto già osservato per l'*ekphrasis*, l'uscita dal racconto secondario, chiuso da un'ultima occorrenza del *refrain* (v. 381), non riporta allo specifico giorno delle nozze di Peleo, che sfuma invece nella generica quanto malinconica rievocazione di un passato nel quale le divinità vivevano sulla terra e frequentavano gli uomini (vv. 384-96). È poi la volta del definitivo approdo all'attualità, al presente del narratore (vv. 397-408), uno scarto affidato a un'ultima ellissi indeterminata, introdotta dal nesso *sed postquam* (397-98 *Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando / iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt*).

Fino alla conclusione del carme, quindi, l'impiego del dispositivo ellittico marca i principali snodi temporali e diegetici. Come si è visto, però, all'omissione di ampi segmenti della linea narrativa (quindi, il massimo di contrazione del movimento del racconto) si alterna, con un ritmo articolato a sistole e diastole, la dilatazione esasperata di alcuni attimi cruciali come il primo sguardo d'amore tra Peleo e Teti e – per effetto degli ampi inserti metanarrativi (rispettivamente l'*ekphrasis* del tema figurativo della *vestis* nuziale e l'inserto profetico) – l'osservazione dei ricami della coltre e l'ascolto del canto delle Parche (soprattutto da parte di Peleo, a cui le dee si rivolgono in modo privilegiato)⁵⁵. Questi tre momenti innescano lo slancio nostalgico del poeta, sia perché rimandano a una

95-96. Nel caso del canto delle Parche, infatti, la portata oscilla eccentricamente più volte, prima avvicinandosi e poi allontanandosi dal tempo della cornice, di cui la metadiegesi rivela esiti che non saranno raccontati nuovamente dal narratore extradiegetico.

⁵⁴ Per la "compresenza di prospettive" temporali cfr. anche FERNANDELLI, *Catullo e la rinascita...*, 293-95.

⁵⁵ Cfr. le parole delle Parche ai vv. 323-26 *O decus eximium magnis virtutibus augens / Emathiae tutamen, Opus carissime nato, accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores, / veridicum oraclum*. Anche il narratore extradiegetico mostra di rivolgersi principalmente a Peleo all'inizio del suo canto, ai vv. 24-30: *Vos ego saepe, meo vos carmine compellabo. / Teque adeo eximie taedis felicibus aucte, / Thessaliae colu-*

ormai perduta contiguità tra sfera umana e sfera divina, sia perché le vicende di Peleo e Teti e di Arianna e Teseo vertono su un tema particolarmente sentito da Catullo quale il rapporto tra *amor* e *fides*. Nel quadro dell'antitesi tra passato e presente la nostalgia catulliana interviene dunque a determinare lo specifico trattamento della temporalità e del movimento narrativo: anche sulla scala ampliata della mitistoria il recupero del felice tempo perduto passa attraverso la cristallizzazione di istanti cruciali, esemplificativi di un'intera epoca e, insieme, carichi di risonanze soggettive⁵⁶.

Ignazio LAX

Riassunto: L'assetto diegetico del c. 64 di Catullo è caratterizzato da una profonda incidenza del fenomeno dell'anisocronia, che mira a una cristallizzazione amplificante di alcuni frammenti temporali in grado di stimolare la vocazione retrospettiva e nostalgica più volte palesata dal poeta veronese nel suo canzoniere.

Summary: The diegetic structure of Catullus' c. 64 is characterized by a pervasive incidence of the phenomenon of anisochrony, which produces an amplifying crystallization of some temporal fragments able to stimulate the retrospective and nostalgic vocation often revealed by the Veronese poet in his *liber*.

men Peleu cui Iuppiter ipse, / ipse suos divum genitor concessit amores; / tene Thetis tenuit pulcherrima Nereine? / Tene suam Tethys concessit ducere neptem, / Oceanusque, mari totum qui amplexitur orbem?

⁵⁶ Catullo "drammatizza il vissuto quotidiano fino a ricodificarlo *sub specie mythologica*" (G. G. BIONDI, *Catullo 'eolico' in Orazio lirico in Atti del Convegno Nazionale di Studi su Orazio*, ed. R. UGLIONE, Torino 1993, 187).