

MARCO FERNANDELLI

Catullo 64 e il Giambo 12 di Callimaco*

Πηλέως γαμοῦντος παρήσαν μὲν ἅπαντες οἱ θεοί, προσήσαν δὲ Μοῦσαι, καὶ οὐκ ἤμέλει τῶν παρόντων ἕκαστος πρέπουσαν αὐτῷ δωρεὰν χαρίζεσθαι τῷ γαμῶι, ἄλλ' ὁ μὲν ἐδίδου δῶρα, ὁ δὲ ἔπληττε λύραν, αἱ δὲ ἤϊλουν, αἱ δὲ ἤιδον, Ἐρμῆς δὲ ἐκήρυττε τὸν ὑμέναιον· ὄρω δὲ καὶ νῦν παρ' ἡμῖν ὅμοια. Καὶ γὰρ οἱ μὲν σκιρτῶσιν, οἱ δὲ ἀνευάζουσιν, ἐγὼ δὲ λέγω καὶ ἄιδω τοὺς γάμους.

Nel tipo non formale del λόγος ἐπιταλαμικός, dice Menandro Retore (2,400,15-22 Russell-Wilson), è possibile incominciare con un 'racconto' (διήγημα) come quello sopra citato, il quale sembra il grandioso prototipo della situazione presente: come fecero un tempo Apollo e le Muse, così adesso l'oratore inneggia agli sposi. Alla luce di questo esempio, il *Giambo 12* di Callimaco (fr. 202 Pfeiffer) – un carme in onore di una neonata, ma non conforme al protocollo del λόγος γενεθλιακός – sembra l'adattamento a un contesto del tipo Anfidromia¹ di un apparato paradigmatico (catalogo di dèi recanti doni individuali; canto di Apollo) idoneo piuttosto a nobilitare un matrimonio². Si assiste qui alla riduzione di una

* Ringrazio Gianfranco Agosti e Daniela Colomo per l'aiuto che mi hanno dato nella preparazione di questo lavoro.

¹ Gli Anfidromia erano una festa celebrata di norma nel settimo giorno di vita del neonato: in questa circostanza, dopo una cerimonia di purificazione, il bambino veniva accolto formalmente nella sua famiglia e nella comunità sociale: cf. spec. Dawson 1950, 116-119; Cameron 1995, 93-94; Giuseppetti 2006, 210.

² Altrove Callimaco dimostra una inclinazione a rimaneggiare in poesia modelli prosastici retoricamente codificati (per es. nel *Giambo 6*, un προπεμπτικόν), cosicché si è avvertita la necessità di raffrontare il *Giambo 12* con la precettistica di Men. Rhet. 2,8 e di [Dion. Hal.] *ars* 3 intorno al λόγος γενεθλιακός, per negare infine la conformità di Callimaco alle regole del tipo oppure per affermarne la rielaborazione disinvolta (cf. Dawson 1950, 117; Acosta-Hughes 2002, 121) o limitata (al prologo: Puelma Piwonka 1949, 289-290). L'esecuzione di carmi in onore dei γενέθλια doveva essere comune (cf. Athen. IV 176d ἀείδειν... τὰ γενέθλια); alcuni epigrammi ne testimoniano il tipo (*AP* VI 321, 325, 329, con Puelma Piwonka 1949, 290-291; ma forse sono imitazioni del *Giambo 12*: Kerkhecker 1999, 248-249; cf. anche le osservazioni di Gutzwiller 1998, 190-192 su Callim. *ep.* 53 Pfeiffer). Tuttavia il *Giambo 12* è l'unico testo rimastoci che celebri il neonato con ampiezza e grande impegno artistico, del quale fanno parte caratteri certo suoi peculiari come la composizione «in diesem erzählischen, sermo-haften Stilcharakter» (Puelma Piwonka 1949, 291-293, alla p. 291). Per le celebrazioni della nascita nel mondo romano, cf. spec. Argetsinger 1992.

grande scena del mito³; e a un esempio di *Fußnotendichtung*, cioè a un esempio di quella poesia di gusto alessandrino che nel mito cercava racconti non ancora narrati, come episodi della vita domestica dell'Olimpo (in questo caso: la festa per gli ἔβδομα di Ebe)⁴.

Dunque la scena paradigmatica con la processione degli dèi donatori accompagnata o seguita da musica e canto poneva in comunicazione i due tipi, l'epitalamio e il γενεθλιακόν, cosicché anche il percorso inverso era pensabile, da più piccolo a più grande⁵. La tesi di questo studio è che il *Giambo 12*, composto in onore di una neonata, fu uno dei modelli principali del carme 64 di Catullo, il cosiddetto *Epitalamio per Teti e Peleo*⁶. Che già nell'antichità l'elemento epitalamico di questo piccolo epos apparisse caratterizzante anche sul piano del genere è testimoniato da Claudiano, il quale, nella *Praefatio* del suo *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, allude al carme 64 nel suo insieme⁷.

Callimachus Hesiodicus

Esiodo, *Op.* 174-176:

Μηκέτ' ἔπειτ' ὄφελ' ἄλλον ἐγὼ πέμπτοισι μετεῖναι
ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανεῖν ἢ ἔπειτα γενέσθαι,
νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον [...]

³ È quanto suggerisce D'Alessio 2007, I, 20-21, che richiama al confronto con il *Giambo 12* l'*Inno a Zeus* di Pindaro (fr. 29-35 Snell-Maehler): qui, secondo una persuasiva ipotesi di Bruno Snell (1963, 120-140), alle nozze di Cadmo e Armonia, presenti Apollo e le Muse, fu cantato il matrimonio di Zeus e come Zeus, in quella circostanza, su invito degli altri dèi, generò le Muse perché adornassero con il canto la sua creazione. La corrispondenza tra i due componimenti è pertanto sia di ordine tematico (il poeta celebra la poesia) che strutturale (scatole cinesi), ed entrambi i poeti sortiscono l'effetto di rispecchiare il divino nell'umano: cf. anche Kerkhecker 1999, 248 e Ambühl 2005, 297-302, secondo la quale il poeta del *Giambo 12* avrà avuto in mente le nozze di Arsinoe con il Filadelfo, sicché è plausibile un significato indirettamente encomiastico, beneaugurate del γενεθλιακόν per Ebe.

⁴ Come D'Alessio 2007, I, 20-21 (cf. nt. prec.), anche Kerkhecker 1999, 247 ritiene che nel suo giambo Callimaco 'pindareggi', ma rinunciando alla *grandeur* del suo modello: anche per lui il mito è paradigma, come nella lirica corale, ma paradigma di una scena privata: «he chooses (or invents) a story that allows him to pursue his interest in the *Realien* of Olympus neglected by classical poetry». Si vedano anche Acosta-Hughes 2002, 122-125; Ambühl 2005, 298-302.

⁵ Acosta-Hughes 2002, 124, riprendendo una segnalazione di Pfeiffer 1949, 202, ad vv. 23-45, pensa a una riscrittura della scena divina del *Giambo 12* in Nonn. *Dion.* V 125ss. (doni nuziali degli dèi per Cadmo e Armonia) e 571ss. (per Zeus e Persefone). È nota la cultura callimachea di Nonno, ma in questo caso, poiché le somiglianze tra i passi in questione appaiono generiche, la dipendenza diretta del testo epico dal *Giambo 12* non è dimostrabile.

⁶ È difficile essere precisi nell'uso di termini come 'imeneo' e 'epitalamio' a proposito di contesti culturali che già conoscono la scissione tra prassi e forma: cf. Agnesini 2007, 85-91. Seguirò qui la distinzione, che la critica moderna ha derivato da Prisciano (*gramm.* II 170 e 189 Hertz), tra un carme nuziale in metro lirico, denominato *hymenaeus*, e uno in esametri denominato *epithalamium*, consapevole del valore sistematico piuttosto che storico di essa.

⁷ Fin dal primo verso: *Surgeret in thalamum ducto cum Pelion arcu.*

L'esordio del *Giambo 3* di Callimaco (fr. 193,1-2 Pfeiffer) parte dal ricordo di questi versi per lanciare una propria *Zeitkritik*⁸:

Εἰς ἴθ' ἦν, ἄναξι ὄπολλον, ἠνίκ' οὐκ ἦα
]ατ' καὶ σὺ κάρτ' ε[.]μᾶσθε

Al v. 2 un appello alle Muse integrava probabilmente la movenza allocutiva⁹. Il testo doveva poi proseguire per un ampio tratto descrivendo, in tono di esecrazione e protesta, il grave corrompersi dei costumi moderni, e in particolare dei costumi sessuali (vv. 3-23)¹⁰. Seguiva poi, apparentemente a titolo di esempio, il resoconto di un'esperienza personale: dopo che un patto era stato stretto, il poeta era stato lasciato da un ragazzo che la madre aveva avvicinato a un uomo ricco (vv. 24-33). Negli ultimi versi del suo monologo la *persona loquens* si rammarica per un momento di non aver potuto condurre la vita di un γάλλος o di una adepta del culto di Adone (vv. 35-38); e così conclude (vv. 38-39): «Ora invece, insaziabile, verso le Muse l'ho inclinato. Che mangi (?) allora il pane che ho impastato».

Nell'ambito del libro callimacheo – considerato sulla misura dei tredici componimenti¹¹ –, tra il polo della disparata varietà e quello della nitida simmetria, si danno effetti intermedi, come il ricorrere di temi che si sfaccettano passando da un quadro all'altro e anche da uno stile all'altro. La silloge è costruita dall'interno¹²; via via che la lettura procedeva, la casualità doveva rivelarsi come complessità.

Nel *Giambo 12* ritorna il contrasto tra ricchezza e poesia, ma ora il piano su cui si gioca la σύγκρισις dei valori è decisamente più elevato; autorevole, e anzi finale e fondante il verdetto. Un ampio prologo invocativo è incorniciato tra gli appelli ad Artemide (v. 1) e a un gruppo di dee (vv. 18-19), evidentemente le Moire, cui già doveva essersi rivolta la voce poetica ai vv. 9ss., per stornare l'esecuzione del canto dalla specie dell'imeneo: ..]θετ' οὐχ

⁸ Sull'importanza di Esiodo nella silloge dei *Giambi*, cf. spec. D'Alessio 2006 (145-150 sui *Giambi 3 e 13*); Reinsch-Werner 1976, 357ss.; e Giuseppetti 2006, spec. 218-225 (sul *Giambo 12*).

⁹ «Foss'io vissuto, Apollo sovrano, quando non c'ero | [e le care Mus]e e tu eravate molto [onorate]!»: così intende D'Alessio (2007, II 596-597 e 596, nt. 51) sulla base delle più plausibili integrazioni del testo. Da D'Alessio 2007 sono tratte tutte le traduzioni da Callimaco qui riportate.

¹⁰ Qui si segue la lettura più condivisa del *Giambo 3*, che nelle sue linee fondamentali (la frustrazione erotica innesca la *Zeitkritik* del poeta senza mezzi) risale a Dawson 1946 (con buone osservazioni sui probabili riflessi di questo giambo in Tib. I 4 e 9) e a Puelma Piwonka 1949, 248ss.: per le altre interpretazioni, cf. Lelli 2004, 89-105 (che si dissocia dalla vulgata critica sul componimento, ma in modo non convincente).

¹¹ Cf. Fantuzzi in Fantuzzi-Hunter 2002, 54, nt. 116, con la bibl. ivi indicata.

¹² Cf. Kerkhecker 1999, 290: nei *Giambi*, Callimaco supera la mera dimensione della collezione di carmi, legati tra loro o no sul piano tematico; qui verosimilmente «Callimachus did not use the book-arrangement as an afterthought, but... he wrote for it: he... used it as a form of poetic composition... he is composing with the collection in mind, with a view to the scholarly edition, for the Book». Sulla τάζις ἄτακτος della collezione giambica, buone osservazioni anche in Clayman 1980, 48-51.

ὕμῃν α[¹³ (v. 11). Il poeta sosteneva il proprio credito presso le dee con l'argomento della dottrina e della veracità del suo dire, forse giustapponendo questo valore al dato di una modesta condizione sociale (vv. 14-17)¹⁴. Al v. 18, nell'invocazione alle dee, il motivo della veracità intesa come titolo di credito ritorna, mediando il passaggio alla *propositio thematis*, dove compare una nuova apostrofe (vv. 18-23a):

τοὔνεκ' ἀντήσ[αίτε] πρηξίαι, θεαί,
 τῆσδ' ἐτήις εὐχῆι[σι]. . . αἰσομαί
 Μοῦσα τῆι μικκῆι τι τε. . . ἦναι μελ[
 ἦνίκ' αἰ[. . .]υ[.]α τὴν γενεθλίην
 ἐβδόμην Ἑρ[η]θ[υγ]ατρὸς ἡμέρην
 ἦ[. . .]υ

Al v 20 τῆι μικκῆι potrebbe riferirsi a Ebe piuttosto che alla bambina per la quale, stando alla *Diegesi*, il carne di Callimaco è stato composto:

Questo poema è stato scritto per la festa del settimo giorno di una figlioletta di Leone, amico del poeta. Vi si dice che l'inno cantato da Apollo superava i doni fatti ad Ebe dagli altri dèi.

Ai vv. 23b-25 è introdotto il tema della contesa tra gli dèi, in gara per il dono più bello; segue l'atteso catalogo, che si apre nel nome di Zeus, l'ospite al cospetto del quale la gara si svolge (e dunque figura dell'amico di Callimaco, Leone) nonché donatore fuori gara. Il catalogo prosegue poi descrivendo la processione dei donatori con i loro doni: si distinguono Pallade (vv. 27-28); Poseidone (vv. 29-35?); una figura supplente (?) di Demetra, rimasta a piangere la figlia rapita (vv. 36?-39?: cf. Kerkhecker 1999, 234-235); forse Dioniso (Aco-

¹³ Possibile ἔλ[θετ' οὐχ ὕμῃν ἀ[είδουσαι, («venite non il canto di “hymen” cantando»): cf. D'Alessio 2007, II, 637, nt. 137. Su Artemide-Ilizia, la piana di Amniso e il patronato della nascita, cf. ora Petrovic 2007, 249-256. Con il ruolo di Artemide in apertura del γενεθλιακόν concorda perfettamente il fatto che le 'filatrici' del v. 9 (. . .]. μετ' ὧ κάλλιστα νήθουσαι) non siano le Muse ma le Moire (cf. in part. Pind. *Nem.* 7,1-4: Ilizia, Moire, Ebe, figure tra loro connesse, con Privitera 2007): così e.g. Pfeiffer 1949, 201, *ad v.* 9 e 11; D'Alessio 2007, II, 635, nt. 136, e ora Giuseppetti 2006, 209-210, che confuta Kerkhecker 1999, 226. Tra l'altro non si vede bene come le dee apostrofate al v. 18 (θεαί) possano essere le Muse se subito dopo, nell'ambito dello stesso periodo, il poeta invoca una indeterminata Musa singola (v. 20 Μοῦσα). Opportunamente D'Alessio 2007, II, 635, nt. 136; ricorda il legame delle Moire con la nascita e la cerimonia del settimo giorno (cf. [Apollod.] I 8,2: sette giorni dopo la nascita di Meleagro le Moire appaiono e pronunciano la profezia sulla durata della vita dell'eroe; altri riferimenti in Giuseppetti 2006, 210, nt. 16). Che Callimaco d'altra parte inviti le Moire a non cantare l'imeneo (v. 11) si spiega bene con il fatto che le dee avevano intonato il canto nuziale al matrimonio di Zeus con Era (Aristoph. *Au.* 1734-1735), mentre ora la circostanza richiede un canto diverso: cf. ancora D'Alessio, II, 637, nt. 137.

¹⁴ Il poeta è lo *speaker* dei vv. 18-20, mentre è incerto chi sia il soggetto dei *uerba dicendi* ai vv. 9-17, se il poeta stesso (Kerkhecker 1999, 227-228) o, più verisimilmente, Apollo (D'Alessio 2007, II, 637, n. 138).

sta-Hughes 2002, 131-133); infine Efesto (vv. 40?-44). Un distico di commento sigilla l'elenco degli dèi impegnati nella «dolce contesa» (vv. 45-46 γ]λυκεῖαν ἀλλήλοισις ἔριν | θ]έντες ἡμ[ι]λλῶντο δω[τ]ί]νη[ς πέρι), favorendo così lo stacco della sezione successiva: essa si apre con una invocazione rivolta ad Apollo Delio (vv. 47-53), del quale è poi riportato il discorso pronunciato alla festa per Ebe. Questo discorso è concepito come un monologo in cui il dio, dopo una *propositio thematis* (vv. 54-55), curiosamente 'invoca' se stesso (cf. Pfeiffer 1953, *Addendum*, 229, ad vv. 68ss.), proponendosi di superare, con il proprio, il mirabile dono di Efesto (vv. 56-57). Da qui innanzi, per dieci versi articolati in due periodi, Apollo parla da poeta e da profeta, poiché nel discorso che – idealmente – fa da prologo 'apologetico' al suo canto, «la critica della centralità della ricchezza, un elemento ricorrente nei *Giambi*..., assume la forma della profezia»¹⁵.

Dapprima il dio illustra il 'ciclo' dell'oro (reperimento, diffusione indiscriminata, effetto distruttivo sui costumi e sulla pietà religiosa: vv. 58-64); poi pronostica il deperimento dei doni di Atena e degli altri dèi, artefatti la cui natura materiale non può essere preservata dall'azione del tempo (vv. 65-67). «Ma il mio sarà il dono più bello per la bimba, l finché sarà pura la mia guancia da barba, l e i lupi rapaci dei capretti gioiranno», egli dichiara ai vv. 68-70. Con il v. 70 si interrompe la testimonianza di *P.Mich.* 4967; di qui in avanti il testo del *Giambo 12* si legge sul verso di *P.Oxy.* 1011, fol. VII, gravemente danneggiato e mutilo. È probabile che il discorso di Apollo proseguisse per almeno un verso (per concludersi con una formula del tipo: «così a lungo il mio canto celebrerà le tue lodi»)¹⁶. Il dono che il dio offre alla neonata è immateriale e frutto di σοφὴ τέχνη (v. 56), un canto di squisita fattura, che però non risulta eseguito¹⁷.

Nel finale (restano tracce dei vv. 75-86) il poeta evidentemente riprendeva la parola, proponendosi una qualche iniziativa di tipo artistico (τέξι[ο]μαί, v. 78); egli pronunciava una nuova apostrofe, rivolta al dio che aveva appena parlato (v. 79 εἶκ' ἄναξ), forse per surrogarne il ruolo (il canto del poeta sarebbe stato cioè una imitazione di quello – non cantato - del dio). Tracce di una ricercata *Ringkomposition*, che chiama in causa, a quanto pare, gli dèi gemelli (vv. 1ss. Ἄρτεμι Κρηταῖον Ἄμισσῶν πέδον [...] ~ v. 82 Κρήσιον; v. 13 ἄναξ ~ v.

¹⁵ D'Alessio 2007, II 639, nt. 147. Kerkheher 1999, 241, sostiene non si tratti di una vera profezia, ma di un atteggiamento generalizzante del discorso di Apollo, reso dal futuro gnomico e riferito a un «all too common present»: *contra*, con buone ragioni, Giuseppetti 2006, 217; va inoltre tenuto conto del generale colore esiodico della raccolta e delle relazioni intrattenute dal *Giambo 12* con il 3 e il 13: cf. *supra*, 192-193, e *infra*, 197-198.

¹⁶ O di più se al v. 74 si legge ἦεισα (intendendo che la prima persona non sia il poeta) e non ἦεισας nel primo caso σέ, νόμφα si riferirebbe a Ebe, nel secondo alla figlia di Leone: cf. Kerkhecker 1999, 244.

¹⁷ «Is Callimachus too tactful to offer something as 'Apollo's song'? Or is he playing on the lyric trope by which the promise of song is commonly understood to announce the very song in which the promise is made?» (Kerkhecker 1999, 247).

79 εἶκ' ἄναξ), suggeriscono che il carme si chiudeva nella regione degli ultimi versi pervertuti, e 'a doppia mandata'.

Ciò rafforza l'effetto della strutturazione concentrica del *Giambo 12*:

A specific occasion, dramatically evoked, gives rise to a poem that contains an account of a similar occasion with a similar poem (Kerkhecker 1999, 246-247).

La festa umana 'circonda' la festa divina; il canto di Callimaco, offerto come dono per la figlia di Leone, contiene l'offerta di un dono poetico da parte di Apollo per Ebe: ma il centro di questa costruzione, come si è visto, resta vuoto, poiché il canto promesso da Apollo, e profeticamente dichiarato come vittorioso, non è riportato; e non si può dunque *ascoltare*¹⁸. L'interesse – il valore del dono, di ciò che leggiamo – non risiede allora nel centro, muto, ma nelle cornici e nelle loro relazioni: vera prova di σοφή τέχνη.

Ciò di cui facciamo concreta esperienza, dunque, è una ideazione artistica ingegnosa e mirabile, appropriata a far emergere il senso che il poeta si propone in questa sede critica del libro, il suo penultimo carme. La festa di Leone corrisponde alla festa di Era e Zeus; la festeggiata a Ebe; il poeta-donatore ad Apollo; e quindi anche il dono del poeta – il dono 'che ora si legge' - al dono che sortì dalla σοφή τέχνη divina¹⁹. Siamo invitati a pensare che nel valore artistico di ciò che leggiamo si rispecchi l'arte del dio; e ad essa la profezia apollinea aveva attribuito valore imperituro, superiore a ogni altro valore, sia esso immanente alla natura (il metallo più prezioso) o generato dall'ingegno (l'artefatto più fine). Come dice Kerkhecker (1999, 248), il poemetto di Callimaco è un γενεθλιακόν che narra un mito sui γενέθλια, ma alla fine esso risulta in un discorso sulla bellezza del canto, che riflette quello pronunciato alla festa olimpica da Apollo.

Nel centro del suo discorso, Apollo aveva profetato l'avvento di una 'età dell'oro' equivalente, sul piano morale, all'età del ferro esiodea: un'epoca della storia umana in cui l'idolatria della ricchezza avrebbe cacciato a pedate gli dèi, Dike e Zeus in particolare (vv. 62-64):

καὶ Δίκην καὶ Ζῆνα καὶ Ἰ[. . .]ου. α. ας
 ὑπτίωι παίσαντες ἄνθρωποι ποδί
 χρυσὸν αἰνήσουσι τίμιον κ. . . [.]²⁰

¹⁸ Cf. il congedo dell'*Inno a Zeus*, con D'Alessio 2007, I, 76, nt. 27: «La domanda retorica rimanda a quella che apriva l'inno: frustrando le aspettative suscitate, il poeta *non* canterà le imprese del dio».

¹⁹ Su queste omologie tra i piani del racconto insistono con acute osservazioni, oltre a Kerkhecker 1999, 246-249, spec. Whitaker 1983, 32-37, Acosta-Hughes 2002, 120-125, 142-143, Giuseppetti 2006, 218-225.

²⁰ Δίκην è la lezione del papiro M, accolta nell'edizione di D'Alessio 2007 (=1996¹), mentre Kerkhecker 1999, 243, preferisce Θ]έμιν di O, che considera *difficilior*. Bisogna tuttavia ricordare che la coppia delle divinità fuggiasche in Esiodo (*Op.* 200: Aidos e Nemese) compare in versi che presto passano nell'elogio di Dike (v. 213); e che Dike prende il posto delle due dee esuli in Arato (*Phaen.* 133-134 δὴ τότε μισήσασα Δίκη κείνων γένος ἀνδρῶν ἔπταθ' ὑπουρανίη; cf. Hunter in Fantuzzi - Hunter 2002, 316-319; e le puntualizzazioni di Landolfi 1996, 20-21 sull'originalità dello svolgimento ara-

Il *Giambo 3* e il *Giambo 12* formano dunque un rapporto complementare sotto più rispetti; e non devono sfuggire l'impegno e la qualità artistica di questa combinazione, in cui l'evadenza delle simmetrie – corrispondenze tra i temi e complementarità di assetto – è in realtà al servizio dell'effetto sintagmatico, di una progressiva saturazione del senso attraverso lo sviluppo della lettura.

I *Giambi 1* e *13* si trovano in un rapporto simile, che la vistosa relazione strutturale (apertura-chiusura) mostra infine come normativo: la voce poetica muove i primi passi come voce ipponattea nel *Giambo 1* e si mostra come voce del nuovo e maturo Ipponatte nel carne finale (Kerkhecker 1999, 292-293). Questo ciclo 'formativo' si apre e si chiude su uno sfondo socioculturale ben definito, che si tende alle spalle di tutto il libro, quello delle liti tra i dotti²¹. Nel *Giambo 1* le Muse erano state ridotte a mal partito (vv. 92-93); nel finale del *Giambo 13*, il poeta, aggredito da un critico fustigatore della πολυείδεια, dice che la litigiosità dei dotti ha fatto volare via le Muse, timorose di venir diffamate anch'esse (vv. 57-59)²²: questo clima aggressivo porta a una crisi artistica; ai poeti moderni, abbandonati dalle Muse, non restano che «briciole da fame» (vv. 60-62).

Dunque gli ultimi due carmi della silloge – composti entrambi in dialetto ionico – sono accomunati dal tema poetologico; dal riferimento a Esiodo (cacciata di Dike e Zeus: *12*; fuga delle Muse: *13*); e dal rapporto significativo con uno dei componimenti iniziali²³.

I *Giambi 1-13, 3-12, 12-13* costituiscono allora un gruppo legato all'interno del libro: esso porta alla luce idee propositive (*12, 13*) che emergono come termine di contrasto sullo sfondo, o nella prospettiva, di una età ferrea dell'arte. Questa età coincide con il trionfo dell'αἰσχροκέρδεια (*3*) o – piuttosto spiritosamente – con l'epoca aurea della venalità (*12*); ovvero con il tempo in cui i sapienti sono discordi (*1* e *13*), un tempo di cattiva ἔρις rispetto al quale la dolce ἔρις della gara divina (*12,45 γλυκεῖαν... ἔρις*) è età d'oro. L'età aurea della venalità è vista nel futuro, dal dio profeta, come epoca dell'estromissione sprezzante di Dike e Zeus dalla società umana (*12*); l'età della cattiva ἔρις dei dotti è vista nel presente come tempo in cui le Muse volano via dalla comunità dei poeti (*13*). L'età ferrea dell'arte è

teo); inoltre, se consideriamo il contesto del discorso di Apollo, Themis è qui meno probabile di Dike nell'abbinamento con Zeus, per una ragione di tatto, essendo ella stata in passato sua sposa (cf. anche Pfeiffer 1949, 201, ad v. 11: «Parcae Iunoni hymenaeum cecinerant Aristoph. Av. 1734 sq., nunc filiae Iunonis carmen natale?»). Altri argomenti a sostegno della lezione di M in Giuseppetti 2006, 215, nt. 32.

²¹ Per le implicazioni poetologiche di questo tema, cf. in part. Cameron 1995, 145-146.

²² Con πολυείδεια si intende qui la varietà di stili all'interno della raccolta o forse all'interno dell'intera produzione letteraria del poeta (cf. Kerkhecker 1999, 278-280), e non la contaminazione dei generi entro il componimento singolo, come ha di recente ribadito Fantuzzi in Fantuzzi-Hunter 2002, 18-20 e 48, nt. 62. Sull'atteggiamento apologetico del poeta nel finale della silloge fanno bene il punto Wimmel 1960, 123-127, e, più di recente, Lelli 2004, 123-134.

²³ Sul rapporto tra gli ultimi due *Giambi*, tra loro affini ma anche complementari, cf. spec. Kerkhecker 1999, 284; Giuseppetti 2006, 221-224.

dunque il corrotto, invidioso, desolato presente del giambografo. Nella sua sfera di esperienza, la fuga delle Muse è concomitante con il calcio sferrato dall'umanità avida a Dike e Zeus: l'epoca attuale ha realizzato la profezia di Esiodo sul finale degrado della vita umana²⁴; e quel più che ferreo futuro è ora presente²⁵.

Catullo 64 e il Giambo 12 di Callimaco

Con il ritirarsi dei Tessali, la sezione del carme catulliano dedicata all'ecfrasi si completa ad anello (vv. 31-42 ~ 267-277). Al v. 278, con un'eco dell'incipit (*Peliaco... uertice ~ e uertice Pelei*: cf. Nuzzo 2003, ad vv. 278-279), si avvia allora la seconda parte del poema. Si susseguono in essa il banchetto, l'età della theoxenia, il presente di ferro; un explicit 'ezio-logico' chiude il racconto.

Il banchetto (vv. 278-383). La scena è tripartita: (a) sopraggiunge una prima terna di dèi (Chirone, Peneo, Prometeo), i primi due recanti doni (vv. 278-297). (b) Quindi prendono posto nella sala gli Olimpî, tutti a eccezione di Apollo e Diana (vv. 298-302)²⁶. (c) Le Parche allora intonano il canto nuziale (vv. 303-381), che un ritornello atipico, appropriato all'ethos del coro (*Currite ducentes subtegmina, currite, fusi*), scandisce in stanze: in questo epitalamio, l'augurio di una prospera e onorevole discendenza, convenzionale nel genere, si risolve nella profezia delle imprese di Achille, una profezia che occupa sette delle dodici stanze del canto (1: apostrofe a Peleo; 2-3 e 11-12: cornice epitalamica; 4-10: 'Achilleide')²⁷. Questa

²⁴ Cf. *supra*, 192-193.

²⁵ Su questo punto, cf. in particolare Giuseppetti 2006, 223.

²⁶ L'assenza dalla festa di Apollo, con il quale è solidale la gemella, è stata ben spiegata con la parte futura del dio nella morte di Achille (cf. in part. Perrotta 1972, 91-95; Klingner 1956, 15-17). Si noterà, viceversa, la presenza in coppia e il ruolo cruciale di queste divinità nel *Giambo 12* (cf. *supra*, 195-196) e a Verg. *ecl.* 4,10 ([*tu modo nascenti puero*] *casta faue* Lucina: *tuus iam regnat* Apollo, con Lucina = Diana: Clausen 1994, ad l.). La vistosa assenza dei gemelli in questo contesto è stata intesa come tratto 'disturbante', rispetto al significato letterale, da chi legge il carme 64 nel suo complesso come una costruzione ironica: qui non è necessario discutere questa linea di interpretazione tanto dominante quanto, a mio giudizio, poco persuasiva (un ultimo esempio del metodo, in verità tra i più brillanti, in O'Hara 2007, 33-54; 47-54 sul canto delle Parche; fa bene il punto sulle interpretazioni storiche del poemetto Schmale 2004, cap. I).

²⁷ Fedeli 1972, 110-116, spec. 112, ricorda che, nella sistemazione retorica, i topoi relativi alla prole, che Catull. 61 concentra nell'epitalamio propriamente detto, ovvero nell'*allocutio sponsalis*, sono in realtà trattati non nell'ambito dell'ἐπιταλαμικός bensì del κατευναστικός λόγος (cf. Men. Rhet. 2,411). Sulla caratterizzazione del canto delle Parche come epitalamio, cf. Schmale 2004, 228-232; Agnesini 2007, 464-465; sulla sua costruzione anulare di esso, Ruiz Sánchez 1997, 78-82, con la bibl. ivi citata. Il ciclo dei cori dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, e in particolare lo stasimo III, offrirono a Catullo lo spunto più importante per l'ideazione del suo epitalamio-profezia di contenuto epico; l'*Illiade* dà lo sfondo contro cui far spiccare lo svolgimento anomalo dei contenuti noti (non l'azione ma la passione in primo piano: gusto alesandrino; la forza eroica è misurata dalla sofferenza inflitta: *ratiocinatio*): cf. spec. Perrotta 1972, 99-102; Klingner 1956, 24-25; Schmale 2004, 233-253; O'Hara 2007, 47-54; e *infra*, 202-204.

ipertrofia del motivo della discendenza trasforma dunque l'epitalamio nel contenitore di un singolare canto per il nascituro, una sorta di lirico-epico γενεθλιακόν. Il distico che chiude il racconto della cerimonia (vv. 382-383 *Talia praefantes quondam felicia Pelei / carmina diuino cecinerunt pectore Parcae*) pone a contatto diretto la prospettiva interna alla finzione, da presente a futuro (*praefantes*), e quella esterna ad essa, da presente a passato (*quondam*), così concentrando in un dettaglio la struttura dell'insieme. Il *quondam* del v. 382 riprende l'inizio del carne (*Peliaco quondam [...]*) e ne anticipa la fine, marcando in questo snodo il vivo punto di vista – e la regola poetica – del narratore²⁸.

Theoxenia (vv. 384-396). La presenza degli dèi tra gli uomini (vv. 384-386 *Praesentes... caelicolae*) è descritta in tre stanze (vv. 387-396 *Saepe [...] Saepe [...] Saepe [...]*), l'ultima delle quali ritrae un gruppo di divinità commiste agli uomini in una azione di guerra (vv. 394-396). È opportuno sottolineare che con l'immagine della guerra si conclude il racconto catulliano dell'età eroica.

Presente di ferro (vv. 397-406). Negli *Erga* esiodei l'età eroica precede l'età di ferro, cioè il tempo ancora in divenire nel quale il poeta parla ed è ascoltato; nel *Catalogo* l'età eroica è l'età della theoxenia, destinata a estinguersi con la guerra di Troia²⁹. Il finale del poemetto catulliano, introdotto con la movenza avversativa *Sed postquam* (v. 397), oppone all'età degli eroi un tempo 'di ferro'³⁰; oppone cioè a un'età caratterizzata dal commercio tra dèi e uomini (cf. la concezione del *Catalogo*) un presente degradato, in cui gli dèi sono assenti dal consesso umano (cf. la concezione degli *Erga*). Gli uomini hanno rimosso dal mondo la giustizia così causando la ripugnanza degli dèi (vv. 397-398; 405-406):

Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt
omnia fanda nefanda malo permixta furore
iustificam nobis mentem auertere deorum.

Questa cornice raccoglie gli esempi dell'attuale degrado (vv. 399-404): quattro 'vignette' raccapriccianti rappresentano la corruzione delle relazioni sociali basilari – tra i fratelli, tra il figlio e i genitori, tra padre e figlio, tra madre e figlio – ad opera della *cupido*, lussuria e avidità. Così l'immagine del guasto presente, introdotta con la stilizzata movenza *Sed postquam*, è trasportata dalla sua base esiodea in un quadro morale più tipicamente romano³¹.

²⁸ Sull'espressività e la funzione strutturale di *quondam*, Traina 1986², 148-151; cf. anche Nuzzo 2003, ad v. 1.

²⁹ Sulla relazione tra i due sistemi temporali, cf. Pontani 2000, 273, nt. 21; e 271 sulla prossimità del *Catalogo* alla concezione dell'età eroica testimoniata nei *Cipri*.

³⁰ Perutelli 1979, 47-51, confronta efficacemente la svolta epocale segnata da *Sed postquam / ἐπεὶ δέ* in Catull. 64,397, Theop. *FGrHist* II 115, fr. 62 e Sall. *Cat.* 53; cf. anche Courtney 1990, 120-121; e Schmale 2004, 268-275.

³¹ Cf. Traina 1986², 145-158, al quale si deve la più convincente dimostrazione che i vv. 397-408 si riferiscono non a un presente generico ma al contesto di vita dell'autore e dei suoi lettori; Perutelli

Explicit (vv. 407-408). Tra i vv. 397 e 406 si inarca un unico periodo. Poi il distico finale invita il lettore a ripensare il racconto come aition della sua presente condizione di vita:

*Quare [di] nec talis dignantur uisere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro.*

Dunque il carme 64 condivide con il *Giambo 12* di Callimaco la relazione tra mito e attualità, il contrasto tra passato virtuoso e presente corrotto, la tecnica della cornice³². Ma i motivi callimachei che hanno una precisa corrispondenza nel testo catulliano sono tre:

1. la presenza delle Moire e ciò che la motiva, ossia la composizione del *Giambo 12* come γενεθλιακόν;
2. la processione degli dèi donatori, con il particolare dell' 'unico assente';
3. la profezia di Apollo – prefatoria al suo canto –, contenente il motivo 'apocalittico' esiodo-arateo, ma in forma variata: gli dèi (Dike e Zeus) non fuggono dal consesso umano, ne sono cacciati.

Discuterò questi punti cercando di collegarli con il sistema dell'*imitatio* operante nel carme 64. Ciò comporta una ipotesi di ricostruzione del processo compositivo. Una volta concepito il piano del poemetto, secondo una certa visione delle cose e una certa poetica, Catullo prese le mosse dal matrimonio a Drepane di Apollonio (IV 1100-1163): nella scena delle *Argonautiche* c'erano una preziosa coperta nuziale ma non un'ecfrasi; e un epitalamio, intonato dalle Ninfe e da Orfeo, rimasto senza parole. Comportandosi da poeta alessandrino, Catullo 'riempi' le zone mute della festa apolloniana, rispettivamente con la sua ecfrasi monumentale e con il canto in *oratio recta* delle Parche. Le Parche, d'altra parte, sostituivano le divinità (Apollo, le Muse) che, secondo tradizione, con musica e canto avevano accompagnato il matrimonio di Peleo e Teti. Già Euripide nell'*Ifigenia in Aulide* – un testo di importanza primaria per il poeta del *Parzenlied* – aveva estromesso Apollo dalla cerimonia

1979, 51: «Catullo sovrappone l'analisi moralistica di questo clima culturale, quale poteva trasfigurarsi in lui non investigatore di fatti storici ma accusatore di costumi, alla contrapposizione oro-ferro insita nel mito, dando luogo a una formulazione che vede riuniti alcuni elementi mitici ad altri che col mito non hanno nulla a che fare»; anche Schmale 2004, 274.

³² Nel *Giambo 12* il rapporto tra attualità e mito è reso significativo per mezzo di una complessa costruzione artistica: in due cornici concentriche si giustappongono i contesti ristretti della festa umana e della festa olimpica – la seconda 'figura' della prima –, mentre al centro del sistema si oppongono le società che dèi e uomini rispettivamente rappresentano, ossia quella armonica, retta da Zeus, e quella discorde, da cui Dike e Zeus saranno (ovvero: sono stati) cacciati a pedate. A sua volta il poemetto catulliano ha un impianto concentrico, ideato in modo che il finale (vv. 397-408), esterno al racconto del mito, richiami i vv. 22 ss., (l' 'inno' agli eroi), posti a commento del prologo (cf. Perrotta 1972, 107 («l'*animus* dei vv. 16 e 22 è lo stesso *animus* di chi ha scritto i vv. 384-408»). Come nel *Giambo 12*, dove al centro della composizione si trova il discorso di Apollo, anche nel carme 64 centro assoluto è un discorso, lo sfogo di Arianna (vv. 132-201), in cui culmina l'ecfrasi (vv. 50-264): cf. specialmente Cupaiuolo 1994, 435.

sul Pelio, evidentemente per fare della gloria futura di Achille un contenuto possibile del canto in onore degli sposi (cf. Jouan 1966, 68-87). In Euripide, nel III stasimo della tragedia, una brigata di Centauri, rivolgendosi a Teti, citava in *oratio recta* una profezia di Chirone, μάντις ὃ φοιβάδα μοῦσαν | εἰδώς (vv. 1064-1065), una profezia che fissava in due immagini la gloria futura di Achille, vincitore di Troia.

La memoria delle nozze sul Pelio, rievocate dalle giovani calcidesi, occupa la strofe e l'antistrofe del corale; l'epodo oppone a quell'ideale quadro del passato il presente pericolo di Ifigenia, qui rappresentato come sovvertimento di αἰδώς e ἀρετή, in un discorso che – secondo la critica euripidea – evidentemente arieggia il racconto esiodico dell'età di ferro.

In Euripide, dunque, si trova un precedente per tre motivi catulliani quali: l'assenza di Apollo dal contesto delle nozze; il trattamento dell'epitalamio come profezia, più in particolare come profezia relativa al figlio nascituro della coppia, Achille; e l'opposizione passato-presente, espressa come 'nozze ideali vs sovvertimento dei valori'. Non venivano a Catullo da Euripide, invece: il catalogo dei donatori; il motivo 'tutti tranne uno'; la sostituzione di Apollo con le Parche; la collocazione del secondo termine dell'antitesi passato-presente in una dimensione di esistenza extramitica e non fittizia.

Per tutti questi arricchimenti della base euripidea c'è un termine di riferimento nel *Giambo 12*. Si vede bene che la sequenza di questi quattro motivi rappresenta, nel suo insieme, lo sviluppo della seconda metà del carme 64. Ma il punto più importante, il vero movente dell'*imitatio* catulliana di Callimaco è l'ultimo. Nell'*Ifigenia in Aulide*, la realtà extramitica, la dimensione di vita condivisa dal poeta e dal suo pubblico, è chiamata in causa solo in modo indiretto, con mezzi allegorici. Gli *Inni*, in parte, e soprattutto i *Giambi* 'esiodici' di Callimaco drammatizzano invece il punto di vista che si orienta verso il passato per giudicare il presente; e si è visto quale ruolo svolga in questo gruppo di componimenti il *Giambo 12*, in cui il passato è rappresentato dal mito olimpico. L'episodio mitico occupa all'incirca tre quarti di questo carme di circostanza dove il poeta

makes the reader view and interpret the situations of both sets of characters [*i.e.* divini e umani] each in the light of the other. The immediacy with which myth and the poet's personal situation are juxtaposed in Callimachus *Iambus XII* is, so far as we can see, unique in extant Greek poetry yet this is commonplace in Roman love-elegy from Catullus LVIII on, particularly in the elegies of Propertius. It may well be, though this cannot of course be proven, that Callimachus' poem directly influenced the Roman elegists' practice of subtly interweaving myth with their personal experience (Whitaker 1983, 36-37).

Ma questa lettura del *Giambo 12* e della sua verosimile fortuna è riduttiva, poiché in questo carme il mito, invocato bensì come paradigma, assume una vitalità che travalica i compiti e le misure dell'esempio elegiaco 'alla latina': ciò si deve alla presentazione mimetica che in esso riceve la scena olimpica; e al fatto che, al culmine di essa, la profezia di Apollo rende attivo il mito *anche sul piano sintagmatico*, collegandolo al presente del poeta. Come si è visto, la 'situazione personale del poeta' è pensata qui nel contesto più largo della società; questo è l'oggetto della *Zeitkritik* che si profila al centro del componimento, penultimo

capitolo di una riflessione che coinvolge altri carmi, legandoli l'uno all'altro nella progressiva costruzione dell' 'io' giambico.

Così *nel suo insieme* – e nelle sue relazioni di senso con il libro –, il *Giambo 12* faceva da modello al carne 64. Catullo poteva intravedere, nella festa per Ebe, la riduzione alessandrina di una grande scena epitalamica, e vi trovava così supporto per i principali passaggi del proprio svolgimento: gli dèi donatori, l'unico assente, il discorso profetico che prelude al canto del dio in onore del neonato. Sappiamo dallo Pseudo Dionigi (*ars* 3) che la retorica del λόγος γενεθλιακός prevedeva, nel caso di un neonato maschio, una rappresentazione del suo futuro improntata a esempi eroici: qui il genere incrociava la topica dell'epitalamio, in ispecie quella fase di augurio relativa alla discendenza che il canto catulliano delle Parche, come già si è detto, dilata in un modo singolare. Nel testo callimacheo Catullo trovava anche quello stornare le Moire dal canto dell'epitalamio verso un compito più 'idiomatico' qual è, per esse, la partecipazione agli ἔβδωμα di un neonato. Le Parche catulliane cantano di nuovo a un matrimonio (esse da secoli erano presenti alle nozze di Peleo e Teti)³³; ma il loro canto si sviluppa solo nei contorni come epitalamio, essendo il suo centro occupato da una specie di μέλος γενεθλιακόν, un canto che addirittura 'battezza' il figlio nascituro della coppia (v. 338 *expers terroris Achilles*), assegnandogli un nome già calato in una formula epica, già impregnato di κλέος letterario. Inoltre:

se si riconosce il tema della nascita come l'argomento centrale del canto profetico, la scelta catulliana di affidarlo alle Parche si chiarisce anche nella sua più profonda motivazione culturale. La Parca varroniana, antenata... delle Parche, è infatti ben più esplicitamente legata alla nascita di quanto non lo fosse la Moira... greca e partecipa di un attributo peculiare al patrimonio più antico di credenze latine, quello della profezia che, accoppiato all'attività del filare, trasforma le Parche nelle divinità garanti dell'irrevocabilità e immutabilità del destino assegnato³⁴.

Se poi si confrontano le profezie sull'eroe nascituro in Euripide (profezia di Chirone, citata al banchetto nuziale dai Centauri) e in Catullo (canto a banchetto delle Parche) si noterà che proprio le somiglianze tra i due testi fanno risaltare una importante differenza, una differenza di impostazione: mentre infatti nel primo caso quanto è detto di Achille si collega alla lode di Teti e resta rigorosamente al di qua dei confini segnati dall'*Iliade*³⁵, il canto delle

³³ Come attesta il vaso François (VI sec. a.C.), dove alle Moire «è affidato il compito di accentuare il carattere fatale della cerimonia»: cf. Torelli 2007, 33.

³⁴ Carletti Colafrancesco 1981-1982, 255-256; cf. inoltre Ter Vrugt Lenz 1963; e Klingner 1956, 22-23, nt. 25, il quale ricorda anche le Carmenti citate da Aug. *ciu.* IV 11 (*illis deabus, quae fata nascentibus canunt et uocantur Carmentes*).

³⁵ Eur. *IA* 1062-1075: [*Centauri loq.*] «Figlia di Nereo, | Chirone, l'indovino che sa l'arte di Febo, | ci disse che *tu genererai* un figlio, | luce grande per la Tessaglia. | Un giorno egli verrà | alla terra di Priamo | con le aste e gli scudi dei Mirmidoni | per devastare col fuoco | l'illustre contrada. | Cinto sarà il corpo di armi d'oro | - fatica di Efesto - | e *le avrà in dono* | da sua madre, Teti la dea» (trad. Turato 2001; i corsivi sono miei).

Parce include, nell'orizzonte di chi ascolta e di chi legge, anche il tempo del sacrificio di Polissena (vv. 362-370), materia ciclica e tragica che caratterizza la fine dell'età eroica e anzi del mito *tout court*³⁶. Dall'interno del mito è pronunciata una profezia che sospinge lo sguardo di là dai limiti attesi – quelli segnati, per esempio, dal discorso di Chirone –, proiettandolo verso immagini che rappresentano l'eroismo guerriero come eccesso e crudeltà. Nella profezia catulliana, cantata durante il banchetto per le nozze di Peleo e Teti, sono contenute la morte di Achille, la degenerazione dell'eroismo, la fine dell'età eroica; dal banchetto nuziale arriva cioè il preannuncio dell'età di ferro. Anche nei versi che seguono il canto delle Parche e ricordano l'età della theoxenia l'ultimo quadro rappresentato prima della svolta (v. 397 *Sed postquam*) è un quadro di guerra (vv. 394-396): la guerra (vv. 394-396), dopo la navigazione (1-21), l'agricoltura (38-42), lo sfarzo della reggia cittadina (43-49), è l'ultima immagine del tempo degli eroi, quella che lo completa nell'essenza (cf. Verg. *eccl.* 4,26-36) e nello svolgimento (cf. *supra*, 199).

In Euripide la profezia di Chirone e il contrasto tra passato e presente – il motivo 'esiodico' – compaiono consecutivamente nel canto delle giovani calcidesi, restando però chiusi nella dimensione del mito, dove anzi essi formano una unità 'fin troppo mitologica'. Nell'*Inno a Delo* e, soprattutto, nel *Giambo 12*, due testi che Catullo conosceva bene, profezie pronunciate dall'interno del mito si affacciavano invece sul tempo extramitico, sul presente del poeta³⁷. Nel *Giambo 12*, Apollo è modello del poeta, così come accade nell'esempio citato da Menandro Retore; ma attraverso la sua profezia, pronunciata dall'interno della situazione fittizia, il dio getta un ponte che si disegna nel tempo, collegando al mito il presente di chi parla e ascolta; ed è così, grazie al contenuto di tale profezia, che il presente dell'occasione risulta circondato dal contesto morale della società - la grande società del *Giambo 3* come la piccola società dei *Giambi 1* e *13*. Visto da chi parla e dal suo pubblico, il mito olimpico appare come paradigma della festa per Leone, e Apollo come modello del poeta; ma in Apollo si fondono il poeta e il profeta, cosicché il suo discorso rovescia la prospettiva prima orientata da realtà a mito, trasportandone i termini sull'asse del tempo: ideale e reale divengono allora passato e presente. E poiché la relazione tra passato e presente emerge attraverso il motivo del dono deperibile, con il suo valore illusorio, il bene materiale che si corrompe nel tempo diviene figura della 'discesa' da passato a presente: una discesa che, muovendo dal mito olimpico verso la corrotta attualità, doveva essere rappresentata in termini esiodici o – agli occhi del poeta dotto romano – esiodei-aratei.

Il *Giambo 12*, insomma, esemplificava davanti a Catullo un *modus operandi* efficace a convertire il paradigma (il mito guardato dal presente) in sintagma (il mito orientato verso il pre-

³⁶ Cf. Griffin 1997, 271 sull'uso di questa nozione antica in Ovidio epico.

³⁷ Cf. Perrotta 1972, 75-78 (per l'*Inno a Delo* come fonte geografica del carne 64); cf. Acosta-Hughes 2002, 123 e 142-143 (per le affinità tra l'*Inno* e il *Giambo 12*, dove l'apostrofe Δ]ήλι' ὄπολλον, v. 47, inseriva il nome del dio nel catalogo dei donatori).

sente). Nel carme 64, al posto della festa per i γενέθλια di Ebe c'è il matrimonio di Peleo con Teti, il quale rappresenta l'età eroica, e cioè quella che precede l'epoca di ferro: una tale epoca, nell'epillio catulliano così come nel *Giambo* di Callimaco, è il presente del poeta. Così ora l'antitesi morale dell'*Ifigenia* – tra le nozze ideali sul Pelio e la presente 'ferrea' congiuntura (il pericolo della sposa) – si trova disposta sull'asse del tempo, di una successione delle età.

Come è stato acutamente osservato, l'ideologia delle età è in effetti fondata su una opposizione «paradigmatica e categoriale» oro-ferro, i cui termini sono poi tra loro collegati da ulteriori unità categoriali intercalate, le epoche intermedie³⁸. Catullo osservò nel suo testo l'opposizione binaria, ben cosciente delle corrispondenze categoriali stabilitesi, nel corpus esiodico, tra la cronologia degli *Erga* e quella del *Catalogo*³⁹. Il carme 64 oppone un'epoca di theoxenia (vv. 1-396) a un tempo senza dèi (vv. 397-408), ma questa opposizione è trattata come passato vs presente, e non solo: il presente è caratterizzato, secondo lo schema degli *Erga*, quale età ferrea. Catullo quindi combinò le concezioni cronologiche che trovava nell'opera di Esiodo, facendone il supporto, e il linguaggio, di un racconto che aveva la stessa prospettiva da presente a passato degli *Erga*, certo, ma anche della storiografia romana della crisi⁴⁰ e del *Giambo 12* di Callimaco.

Rispetto al testo di Esiodo, in particolare, il 'primo tempo' del racconto catulliano è assai più ampio ed ha un carattere quasi-mimetico: è cioè ben diverso, nella sua *ratio* e nel suo effetto, dal sommario esteso degli *Erga*, mentre è vicino, piuttosto, al *Giambo 12*, dove il contenuto mitico è preponderante e vi è un quasi compiuto effetto di scena. Qui il poeta delle nozze tessale trovava, in quella profezia di Apollo (vv. 55-74?) funzionalmente affine alla profezia nuziale di Chirone (Eur. *IA* 1062-1075), lo spunto per collegare il passato al presente *muovendo dall'interno del mito*; e cioè garantendo al suo racconto, nel passaggio da paradigma a sintagma, sia l'effetto della narrazione epica sia il potenziale critico del discorso didascalico e giambico, discorso di universale portata ma anche pronunciato da un 'io' messo alle strette.

Conclusioni

Nella prospettiva di Catullo, Esiodo è l'*auctor* del suo *auctor* Callimaco; è anche modello di Arato, per contenuti e stile (cf. Callim. *ep.* 27 Pfeiffer). L'Esiodo degli *Erga* ha un posto importante nel libro dei *Giambi*, che doveva essere familiare ai dotti poeti di *nugae*: alcuni

³⁸ Avalle 1975, 93.

³⁹ Dall'intreccio catulliano tra i due tempi 'alti' di Esiodo – età aurea/età della theoxenia - dipende forse la coloritura 'aurea' di un tratto almeno dell'età eroica (il lavoro della terra: cf. vv. 38-42) così come essa è rappresentata nel carme 64, e cioè in modo da soddisfare rigorosamente i requisiti 'navigazione, agricoltura, vita di città, guerra', per cui cf. *supra*, p. 13. Sul relitto aureo presente ai vv. 38-42, Pasquali 1920, 17. Sono dunque in errore coloro i quali vedono nel passato mitico del carme 64 una allusione all'età dell'oro: fa bene a sottolinearlo Pontani 2000, 275.

⁴⁰ Cf. *supra*, nt. 30.

componenti del libro di Callimaco, fra loro legati dal motivo 'esiodico' della *Zeitkritik*, suggeriscono al Catullo epico come mediare il rapporto tra il mito e la condizione di esistenza attuale, che egli vuole rappresentata in capo al suo poemetto e che iscrive nel perimetro dei contenuti grazie allo stratagemma dell'eziologia (vv. 407-408 *Quare* [...]: cf. *supra*, 200). Lo schema delle età, esiodico-arateo, è adottato nel finale del carme 64, dove è sottoposto a un' 'inversione' (sono gli uomini a cacciare dalla società la Giustizia: v. 398 *iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt*), un concepimento nuovo che per Gennaro Perrotta (1972, 104) è il sigillo dell'originalità di Catullo, romana e personale:

Ma chi ben osservi, troverà che il motivo antico [*scil.* la fuga degli dèi in Esiodo e Arato] non è [*scil.* da Catullo] lasciato invariato, è anzi a bella posta invertito. Non la Giustizia ha lasciato gli uomini, volandosene in cielo, ma proprio gli uomini han cacciato a forza la Giustizia dal loro animo pieno di cupidigia.

E tuttavia questa 'inversione', come si è visto, era già presente nella profezia 'esiodica' di Apollo al cuore del *Giambo 12*: «e Giustizia e Zeus e (...) | con la pianta del piede scalcianando, gli uomini loderanno l'oro, prezioso male» (vv. 62-64)⁴¹.

In secondo luogo: la cornice lungo la quale corre, nel finale del poemetto catulliano, il motivo della giustizia (v. 398 *iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt*; v. 406 *iustificam nobis mentem auertere deorum*) inquadra le quattro immagini dell'apocalisse sociale (vv. 399-404)⁴²: contenuti nuovi, selezionati secondo un nuovo *animus* sono inseriti in una griglia antica, vistosamente esiodica. Ancora una volta è necessario rivedere Perrotta (1972, 103):

Innegabilmente, qualche tratto il poeta lo deve a Esiodo: innegabilmente, ha davanti agli occhi la descrizione del γένος σιδήρειον che è negli *Ἔργα*; ma il colorito, il sentimento intimo del poeta sono un'altra cosa. Catullo ha soprattutto la mente e il cuore turbati dalla corruzione dei costumi... Questo è un quadro moderno, per il soggetto e per i colori, che non ha nulla a che fare con Esiodo. L'antico poeta si contentava di dire, a questo riguardo (*Ἔργα* 182): οὐδὲ πατὴρ παίδεσσιν ὁμοίος οὐδὲ τι παῖδες.

In realtà l'evocazione di Esiodo, nei versi catulliani, è più analitica e meglio mirata di quanto lo studioso noti in questo passaggio. Il quadro dell'età di ferro, negli *Erga*, era introdotto da uno *σχετλιασμός* del poeta che compiangeva se stesso per la miseria dell'epoca in cui era nato; questo lamento era poi seguito dalla profezia di un peggioramento ulteriore: è il brano che culminerà con il volo di Αἰδώς e Νέμεσις sull'Olimpo (vv. 197-201). Ma esso si apriva con quattro frasi sulla dissoluzione dei legami sociali primari (vv. 182-188: tra padri e figli, tra ospiti, tra amici, tra giovani e anziani all'interno della famiglia) e a queste quattro frasi corrispondono le quattro vignette della *décadence* catulliana. La singolare aderenza del quadro catulliano al quadro esiodico non solo ha lo scopo di segnalare l'assimilazione di un linguaggio, il collocarsi del nuovo testo in un genere e in una tradizione: gli eventi pronostici-

⁴¹ Cf. *supra*, 196-197.

⁴² Cf. *supra*, 199.

cati negli *Erga* sono il passato prossimo e il presente del poeta del carme 64, formano il contesto sociale, morale, psicologico in cui egli opera, cosicché il ‘completamento dei contenuti’ – diciamo così – del modello nel testo catulliano assume il significato dell’*aemulari*. Anche per questa tecnica di completamento e ingrandimento dell’originale c’era un esempio nei *Giambi* di Callimaco, come ha osservato Massimo Giuseppetti a proposito del *Giambo 13*⁴³.

Al capolinea dell’età di ferro, Catullo, poeta romano-alessandrino, si confronta con l’*auctor* del suo *auctor*, cioè con un poeta – Esiodo – che è insieme alle origini della poesia e il maestro della sua interpretazione moderna, callimachea. Ai vv. 397-408, dunque, il lettore constata che non solo il testo di Esiodo, ma tutta la tradizione più rappresentativa che ne dipende è citata, romanizzata, artisticamente incorporata, il che significa – in termini di poesia dotta – superata.

Dunque nel piccolo epos catulliano, il finale ‘al presente’ orienta verso di sé i contenuti mitologici e insieme con essi tutta una tradizione poetica e critica di cui si pone a coronamento. Materia antica e forma moderna stabiliscono qui, sotto le condizioni di un modo di pensare romano e di una psicologia poetica soggettiva, una nuova sintesi. L’*Eneide* erediterà e perfezionerà tale moderno assetto dell’epos. Virgilio si avvia in questa direzione proprio quando scrive *iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*, così riallacciandosi al finale del poemetto catulliano. Si può dire, allora, che il carme 64 è medio tra un primo *γενεθλιακόν* che esso rielabora, e cioè il giambo callimacheo; e un secondo *γενεθλιακόν*, il quale invece da *iustitiam... fugarunt* (Catull. 64,398) riprende il filo del racconto dei tempi: e cioè l’ecloga quarta⁴⁴. Ciò mi sembra portare una conferma indiretta alle conclusioni qui raggiunte.

⁴³ Giuseppetti 2006, 223: «se in Esiodo la fuga di Αἰδώς e Νέμεσις è proiettata nel futuro, qui la fuga delle Muse è ormai una realtà di fatto».

⁴⁴ La *Virgo* virgiliana è certamente la Δίκη - Παρθένος che Arato (*Phaen.* 96-136) a propria volta aveva mutuato da Esiodo (*Op.* 256 ἡ δὲ παρθένος ἐστὶ Δίκη: cf. Kidd 1997, 217-218, 230-231) e che se ne vola via dal consesso umano nell’epoca di bronzo (cf. Landolfi 1996, 1-21, e *supra*, 196-198). Sui rapporti tra l’ecloga quarta e Catullo 64, Clausen 1994, *ad* 4,15-16, 28-30, 35, 38, 46-47, 63; Marinčič 2001; Nauta 2006, 327-332, con interessanti osservazioni sugli elementi epitalamici presenti nell’ecloga. Non è convincente, ed è perciò rimasto isolato, il tentativo di Vasquez 1952 di dimostrare una dipendenza diretta del testo virgiliano, in quanto *γενεθλιακόν*, dal *Giambo 12* di Callimaco; mi sembra indimostrabile anche l’ipotesi di una imitazione del testo callimacheo da parte di Virgilio secondo il tipo *window reference* (imitando un testo - qui: il carme 64 - il poeta ne evoca anche il modello).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Acosta-Hughes 2002

B.Acosta-Hughes, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London 2002.

Agnesini 2007

A.Agnesini (ed.), *Il carme 62 di Catullo. Edizione critica e commento*, Cesena 2007.

Ambühl 2005

A.Ambühl, *Kinder und junge Helden. Innovative Aspekte des Umgangs mit der literarischen Tradition bei Kallimachos*, Leuven-Paris-Dudley Ma. 2005.

Argetsinger 1998

K.Argetsinger, *Birthday Rituals: Friends and Patrons in Roman Poetry and Cult*, «CA» XI (1992), 175-193.

Avalle 1975

D'A.S.Avalle, *L'età dell'oro nella Commedia di Dante*, in «Lecture Classensi», IV, Ravenna 1973, 125-143, poi in Id., *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, cap. IV, *L'età dell'oro in Dante*, Milano 1975, 77-95 (da cui cito).

Cameron 1995

A.Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995.

Carletti Colafrancesco 1981-82

P.Carletti Colafrancesco, *Dalla vita alla morte: il destino delle Parche. I: da Catullo ad Orazio*, «InvLuc» III-IV (1981-82), 243-273.

Clayman 1980

D.L.Clayman, *Callimachus Iambi*, Leiden 1980.

Clausen 1994

W.Clausen (ed.), *Virgil. Eclogues. With an Introduction and Commentary*, Oxford 1994.

Courtney 1990

E.Courtney, *Moral Judgements in Catullus 64*, «GB» XVII (1990), 113-122.

Cupaiuolo 1994

F.Cupaiuolo, *Struttura e strutture formali del carme 64 di Catullo*, «BStudLat» n.s. II (1994), 432-473.

D'Alessio 2006

G.B.D'Alessio, *Intersezioni callimachee: Callimaco, Esiodo, Virgilio, Persio*, in A.Martina – A. – T.Cozzoli (curr.), *Callimachea I. Atti della prima giornata di studi su Callimaco*, Roma 2006, 137-161.

D'Alessio 2007

G.B.D'Alessio (ed.), *Callimaco*, 2 voll. (vol. I: *Inni, Epigrammi, Ecale*; vol. II: *Aitia, Giambi, Frammenti elegiaci minori, Frammenti di sede incerta*), Milano 2007 (1996¹).

Dawson 1946

C.M.Dawson, *An Alexandrian Prototype of Maratus?*, «AJPh» LVII (1946), 1-15.

Dawson 1950

C.M.Dawson (ed.), *The Iambi of Callimachus. A Hellenistic Poet's Experimental Laboratory*, «YCS» XI (1950), 3-168.

Fantuzzi – Hunter 2002

M.Fantuzzi – R.Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.

Fedeli 1972

P.Fedeli, *Il carme 61 di Catullo*, Friburgo 1972.

Giuseppetti 2006

M.Giuseppetti, *Il Giambo 12 di Callimaco, occasione e allusività giambica*, «Paideia» LXI (2006) 207-225.

Griffin 1997

A.H.F.Griffin (ed.), *A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI*, Dublin 1997.

Gutzwiller 1998

K.Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles 1998.

Jouan 1966

F.Jouan, *Euripides et les légendes des Chants Cypriens*, Paris 1966.

Kerkhecker 1999

A.Kerkhecker, *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford 1999.

Kidd 1997

D.Kidd (ed.), *Aratus. Phaenomena. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Cambridge 2007.

Klingner 1956

F.Klingner, *Catulls Peleus-Epos*, München 1956, (da cui cito), poi in Id., *Studien zur griechischen und lateinischen Literatur*, Zürich-Stuttgart 1964, 156-221.

Landolfi 1996

L.Landolfi, *Il volo di Dike. Da Arato a Giovenale*, Bologna 1998.

Lelli 2004

E.Lelli, *Critica e polemiche letterarie nei Giambi di Callimaco*, Alessandria 2004.

Marinčič 2001

M.Marinčič, *Der Weltaltermythos in Catullus Peleus-Epos (c.64), der kleine Herakles (Theokr. Id. 24) und der römische «Messianismus» Vergils, «Hermes» CXXIX (2001), 484-504.*

Nauta 2006

R.Nauta, *Panegyric in Virgil's Bucolics*, in: M. Fantuzzi – T. Papanghelis (edd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden 2006, pp. 301-332.

Nuzzo 2003

G.Nuzzo (ed.), *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c.LXIV)*, Palermo 2003.

O'Hara 2007

J.J.O'Hara, *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge 2007.

Pasquali 1920

G.Pasquali, *Il carme 64 di Catullo*, «SIFC» I (1920), 1-23.

Perrotta 1972

G.Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, «Athenaeum» XX (1931), 177-222, 370-409, poi in Id., *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi. Scritti minori I*, a cura di B.Gentili, G.Morelli, G.Serrao, Roma 1972, 63-147 (da cui cito).

Perutelli 1979

A.Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.

Petrovic 2007

I.Petrovic, *Von den Toren des Hades zu den Hallen des Olymp. Artemiskult bei Theokrit und Kallimachos*, Leiden-Boston 2007.

Pfeiffer 1949

R.Pfeiffer, *Callimachus*, I, Oxford 1949.

Pfeiffer 1953

R.Pfeiffer, *Callimachus*, II, Oxford 1953.

Privitera

G.A.Privitera, *Hebe nella settima Nemea di Pindaro*, «Hermes» CXXXV (2007), 105-106.

Pontani 2000

F.M.Pontani, *Catullus 64 and the Hesiodic Catalogue: A Suggestion*, «Philologus» CXXXIV (2000), 267-276.

Puelma Piwonka 1949

M.Puelma Piwonka, *Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie*, Frankfurt am Main 1949.

Reinsch-Werner 1976

H.Reinsch-Werner, *Callimachus Hesiodicus*, Berlin 1976.

Ruiz Sánchez 1997

M.Ruiz Sánchez, *Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae*, (*Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80*), «AJPh» CXVIII (1997), 75-88.

Russell – Wilson 1981

D.A.Russell – N.Wilson (edd.), *Menander Rhetor. Edited with Translation and Commentary*, Oxford 1981.

Schmale 2004

M.Schmale, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth. Catulls Carmen 64*, München-Leipzig 2004.

Snell 1963

B.Snell, *L'Inno pindarico a Zeus*, in Id., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it., Torino 1963, 120-140 (ed. orig. Hamburg 1948²).

Ter Vrugt Lenz

J.Ter Vrugt Lenz, *Die singenden Parzen des Catull*, «Mnemosyne» s. IV, XVI (1963), 262-266.

Torelli 2007

M.Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano 2007.

Traina 1986²

A. Traina, *Allusività catulliana (Due note al c. 64)*, in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, Catania 1972, III, 99-114, poi in Id., *Poeti latini e neolatini*, Bologna 1986², 131-158 (da cui cito).

Turato 2001

F. Turato (ed.), *Euripide, Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001.

Vasquez 1952

B. Vasquez, *A Vergilian Parallel in Callimachus*, «Aegyptus» XXXII (1952), 253-256.

Whitaker 1983

R. Whitaker, *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy. A Study in Poetic Technique*, Göttingen 1983.

Wimmel 1960

W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960.