

MIRIAM ORFITELLI

IL FANTASMA DI LESBIA NEL C. 45 DI CATULLO

οὐκ οἶδ' ὅττι θέω δύο μοι τὰ νοήματα.

Saffo, fr. 51 Voigt

Secondo una regola diffusa nel mondo antico, chi scrive una lettera deve adattarsi alla persona cui si indirizza¹: tale convenzione, valida per la pratica epistolare, può essere riconosciuta anche nella struttura generale del *liber* catulliano, quando si vede in esso, prima che una raccolta letterariamente costruita, un bacino di messaggi aventi tutti lo stesso mittente, ciascuno un differente destinatario, dal quale dipenderà evidentemente il contenuto del testo e soprattutto la forma dello stesso². Tuttavia, una lettera indirizzata a un *passer* o al proprio *ego* difficilmente sarebbe considerata con serietà nell'ambito di una comunicazione puramente epistolare: il miraggio di immediatezza della lettera privata nel *liber* scompare in ossequio a una volontà di elaborazione poetica che, se presenta una funzione comunicativa, lo fa «in quanto 'poesia'», e in quanto «nella società del tempo si attribuisce alla poesia anche una funzione di uso nei rapporti sociali»³.

L'esperienza del privato può diventare oggetto lirico, considerato nella sua autonoma importanza, a patto di essere sottoposta a una precisa rielaborazione, così da presentare ai *sodales* quella *Erlebnis* del poeta che, strappata al quotidiano e proiettata poeticamente, viene riconosciuta da loro come affine. In questo clima di sodalizio umano e poetico, la storia sentimentale catulliana può trovare un'alcova e una legittimazione: le regole della *civitas* scoprono una galante interruzione al subentrare di una nuova etichetta 'urbana', dinanzi alla quale il privato ottiene spazio e dignità. La firma neoterica è dimostrata fin dalla semantica di questa passione: il criptonimo della fanciulla veicola un omaggio alla cultura greca che si svela pienamente nella prima *Anrede* a lei rivolta col c. 51, la traduzione catulliana della cosiddetta 'ode della gelosia' (fr. 31 Voigt) di Saffo⁴.

¹ F. DELLA CORTE, *Personaggi catulliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 49.

² Un paragrafo sulla sopravvivenza formale dell'*addressee* nel *liber* è in K. QUINN, *The Catullan Revolution*, Melbourne, Melbourne University Press, 1959, pp. 95-100.

³ M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 185.

⁴ La traduzione ha tra le conseguenze più evidenti il cambio di genere dal femminile al maschile. Resta inoltre aperto il problema esegetico-testuale della strofa finale in quanto aggiunta

Nel momento in cui compone questo carme, il poeta trasfigura neotericamente l'esperienza erotica per poter comunicare all'amata l'urgenza e la forza del suo sentimento attraverso la musicalità della strofe saffica. Tale metro col c. 51 è elevata a *topos* della passione catulliana, così che – secondo uno schema critico di successo – la parabola di ascesa e declino di questa storia, rapida e violenta, si innesta tra due carmi dotati di identica struttura metrica: avrebbe inizio col c. 51 e fine con un componimento nel medesimo metro, il c. 115.

Il tema della dura e necessaria «final repudiation of Lesbia»⁶ è dichiarato in questo carme di addio, in cui Catullo affida agli amici Furio e Aurelio un ultimo, definitivo messaggio da consegnare all'amata:

Cum suis vivat valeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens;

nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit velut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est.

(c. 11, vv. 17-24)⁷

Gli amici sono fatti ambasciatori delle poche, dolenti parole di un amante tradito, che nella prima strofa, «icastica, volutamente oscena e pateticamente aggressiva», saluta la sua donna, augurandole di star bene coi suoi trecento amanti, che ama tutti carnalmente senza amarne davvero alcuno, mentre nella seconda si raccoglie delicatamente «in una sconsolata desolazione»⁸, e chiede che lei non si volti più come prima (*ut ante*) a cercare il suo amore, paragonato a un fiore ormai troncato dall'aratro sul bordo estremo di un prato. Degna di nota l'osservazione di Traina sul sintagma *prati ultimi* (11, 22-23): se il fiore corrisponde all'amore coltivato da Catullo, per «coerenza eidetica» il prato che lo ospita rappresenta la

di Catullo all'originale eolico.

⁵ Così P. FEDELI, *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 63. Contrario a questa opinione F. BELLANDI, «*Amour-passion*» e amore coniugale nella poesia di Catullo: qualche considerazione, in *Lepos e mores. Una giornata su Catullo*, a cura di A.M. Morelli, Atti del Convegno Internazionale, Università di Cassino, 2012, pp. 13-71, per il quale il c. 51, è orientato ideologicamente in senso negativo e influenzato dall'idea dell'amore come affezione da curare, veicolata dalla filosofia ellenistica del tempo.

⁶ C.J. FORDYCE, *Catullus. A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 124.

⁷ I testi catulliani riproducono l'edizione G.V. CATULLO, *Carmina*, ed. by R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1958.

⁸ A. FO in G.V. CATULLO, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2018, p. 458.

vita stessa del poeta, di cui l'epiteto *ultimi* indica il limite temporale, confessando la dolorosa consapevolezza che «la fine dell'amore può essere la fine della vita»⁹.

In effetti, la datazione del carme, ricavabile da un riferimento alle campagne di Cesare in Britannia (II, 9-12), ci consente di datarlo dopo l'autunno del 55 a.C., poco prima della plausibile morte del poeta: se così fosse, i momenti finali della sua esistenza sarebbero segnati dalle tristi ore dell'amore perduto. Un esito infelice per un sentimento di cui Catullo aveva riconosciuto fin dall'inizio la carica dirompente, fisicamente e psicologicamente invasiva, come dimostra la prima dichiarazione d'amore del c. 51 dove, nel confronto con questa forza, Catullo si rivolgeva l'autoaccusa:

Otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

(51, 13-16)

Il vocativo col quale il poeta parla a se stesso veicola il cinismo immediato di un «moralizing soliloquy»¹⁰: la triplice anafora dell'*otium* chiarisce la responsabilità di Catullo rispetto alla condizione di cattività amorosa nella quale si ritrova imprigionato. Ma al piano personale, il poeta qui sovrappone un piano sociale, storico, civile, così che – se l'*otium* può essere inteso come «lo spazio, la disponibilità, che si concede all'amore e ai piaceri», distraendo l'individuo dai *negotia* imposti dalle regole comunitarie – esso si configura anche come «forza corruttrice sia dell'identità individuale che di quella della comunità»¹¹. In questo senso, se l'uomo romano in esilio sperimentava la resistenza del suo senso di identità una volta lontano dalla comunità di appartenenza, Catullo, con la poesia erotica, scoprirebbe il momento in cui la tragedia può essere esistenziale, riguardare l'io, fino a condurre a quello stesso 'spaesamento':

Se prescindiamo dal caso dell'esilio, in cui la perdita della identità personale deriva da un evento esterno, normalmente di natura politica, che strappa l'individuo al suo contesto, gli smarrimenti del sé nella letteratura latina a noi nota sono più spesso oggetto di derisione comica e satirica che sorgente di espressioni tragiche. La scoperta della tragicità del privato, la scoperta della sofferenza esistenziale che compromette l'integrità del soggetto fino ai limiti della dissoluzione del sé ci si

⁹ A. TRAINA, *Il fiore reciso. Sentieri catulliani*, Cesena, Stilgraf, 2015, p. 114.

¹⁰ R. ELLIS, *A Commentary on Catullus*, Oxford, Clarendon, 1889, p. 175.

¹¹ M. CITRONI, *Attis a Roma e altri spaesamenti: Catullo, Cicerone, Seneca e l'esilio da se stessi*, «Dictynna», 8, 2011, p. 6.

propone dapprima nella poesia erotica: è una scoperta che Catullo fa reinterpretando la propria esperienza dell'*eros* attraverso la lirica di Saffo¹².

Tuttavia, è evidente che la disgregazione del soggetto erotico passa attraverso il confronto con l'*alter*, la cui rappresentazione sarà a sua volta suscettibile di alterazioni e mutamenti profondi. Così, se con la dichiarazione appassionata del c. 51 viene nominata per la prima volta, trepidamente, la mittente-amata, che è resa destinataria privilegiata di una *Anrede* colta ed elegante, la distanza da quella stagione felice può essere rintracciata nella soppressione del ruolo comunicativo di Lesbia nel carme di addio, i cui destinatari – chiamati ad essere ambasciatori di Catullo – sono Furio e Aurelio, mentre la *puella*, che pure conserva la funzione di mittente indiretta del messaggio, nel momento in cui è privata del privilegio dell'apostrofe appare spogliata della sua stessa sostanza lirica.

Questa stessa volontà di rimozione potrebbe spiegare, da un diverso punto di vista, l'atteggiamento adottato da Catullo nel c. 45, appartenente alla stessa fase biografica del c. 11, ma circondato da un'aura di idillio amoroso che trascina con forza il lettore, e forse lo stesso Catullo, in direzione opposta a quella delle tristi confessioni affidate a Furio e Aurelio. In questo caso non solo Lesbia è assente, ma l'intera esperienza sentimentale di Catullo appare eliminata e sostituita dalla più fortunata storia di Acme e Settimio, di cui viene celebrata la gioiosa unidirezionalità della reciproca passione d'amore. Considerando il delicato momento nel quale questo carme viene composto, i critici appaiono divisi tra un'interpretazione ironico-negativa della scena, e una visione lineare per cui il carme rispecchia il quadro di perfetta felicità che vuole rappresentare¹³.

Di questo carme d'occasione va notato innanzitutto che si tratta di uno dei pochi componimenti a non presentare in apertura l'apostrofe a un destinatario esplicitamente invocato. La composizione eulogistica appare fin dalla sua forma esterna equilibrata e rarefatta, con le battute dei due giovani innamorati a promettersi l'un l'altro amore e fedeltà eterni, e Cupido a svolazzargli intorno assicurando col suo starnuto benaugurante il beneplacito al loro amore: *Hoc ut dixit Amor sinistra ut ante | dextra sternuit approbationem* (45, 8-9 e 17-18). Il gesto del dio non si pone nel solco dei ritornelli tradizionali: in questo caso la formula, andando a segnare la ripresa della narrazione dopo le battute dei personaggi,

¹² *Ibidem*. Nella riflessione di Citroni sullo 'spaesamento' e i suoi risvolti socio-identitari, trova posto il c. 63, che racconta il disagio esistenziale di Attis, condannato ad una vita come schiavo di Cibele per aver ceduto al furore estatico di una sola determinante notte. A segnare il destino di Attis è l'auto-evirazione, che sancisce «la repentina cancellazione di ogni tratto fra i più salienti dell'identità personale» (A. FO in G.V. CATULLO, *Le poesie*, cit., p. 763) e che rende impossibile ogni ripristino della vita precedente.

¹³ Cfr. M.B. SKINNER, *A Review of Scholarship on Catullus 1985-2015*, «Lustrum», 57, 2015, pp. 258-60, per una rassegna bibliografica aggiornata sul c. 45.

restituisce la voce al narratore, che assume un ruolo ‘registico’ poiché va a segnare col suo intervento i contorni della scena¹⁴.

Ne deriva un’impostazione più marcatamente narrativa e a tratti ‘teatrale’: l’identità della *persona loquens* scompare a favore di una voce più impersonale, che proietta poeticamente la scena che osserva; da questa prospettiva, il poeta traccia i margini della cornice e ne dipinge la tela con meticolosa attenzione, ma anche con uno sguardo distaccato che è stato variamente notato dai critici. Così, la ripetizione ludica degli *omina* di Amore sembra conferire artificiosità alla composizione scenica ed evidenziarne il carattere di gioco letterario, che non si prende sul serio fino in fondo e non vuole mostrare il contrario.

Contribuisce inoltre a questa impressione il confronto tonale tra i giuramenti di Settimio, che risuonano di un’universalità retorica e ampollosa, e le sincere, ma più semplici e ‘domestiche’ parole di Acme: questa apparente disparità ha suggerito ai critici una possibile vena ironica alla base del componimento. Il discorso dei giovani si carica dei convenzionali *topoi* della tradizione amorosa, che ritroviamo fin dall’affermazione iniziale di Settimio:

tenens in gremio «Mea» inquit «Acme,
ni te perdit amo atque amare porro
omnes sum assidue paratus annos,
quantum qui pote plurimum perire,
solus in Libya Indiaque tosta
caesio veniam obvius leoni».

(45, 2-7)

Qui trova sviluppo il motivo del *foedus* amoroso, tanto caro quanto dolente per Catullo: la disponibilità oltranzista ad amare Acme lungo lo scorrere degli anni sconfina con la possibilità di affrontare per lei perfino la morte, qui simboleggiata dalle desertiche solitudini libiche e indiane e dallo sguardo fermo e glaciale del leone. I riferimenti geografici, che tornano anche nel congedo finale, collocano potenzialmente Settimio nella schiera di quegli uomini che, al seguito dei generali, partivano per le campagne romane alla ricerca di gloria e bottino. Ma tale ipotesi è sconfessata fin da principio dalla scelta di Settimio di consacrarsi all’*otium* amoroso, e di anteporre la sola Acme a qualsivoglia guerra in terre lontane: *Unam Septimius misellus Acmen | mavult quam Syrias Britanniasque* (45, 21-22). Interessante che l’ipotesi di *Lebenswahl* appaia ormai superata. Tuttavia, se il commento finale specifica che il giovane, *misellus*, rinuncia per Acme alle ‘Sirie e alle Britannie’, sarà utile notare che a sua volta Acme, *fidelis*, orienterà le sue

¹⁴ Sulla base dell’interpretazione amebea del carne, K. QUINN, *Catullus. An Interpretation*, London, Batsford, 1972, p. 228, individua per Catullo il ruolo di regista: è il poeta a introdurre con un breve commento i discorsi degli innamorati, a farli seguire dai gesti di assenso di Amore, a chiudere il quadro con un «final summing up».

effusioni *uno in Septimio* (45, 23): il sacrificio d'amore appare lampante nell'uomo, che rinuncia alle glorie del *negotium*, laddove nella donna sembra coincidere con la semplice limitazione del numero degli amanti. Ne consegue che una scelta di vita, tra società e *otium*, appare comunque compiuta.

La convenzionale gara d'amore si apre nel momento in cui alla magniloquente dichiarazione di Settimio, segue la risposta dell'amata:

«Sic» inquit «mea vita Septimille,
huic uni domino usque serviamus,
ut multo mihi maior acriorque
ignis mollibus ardet in medullis».

(45, 13-16)

Acme risponde con altrettanta fiera convinzione, ma sono diversi gli strumenti della sua rivendicazione, che appaiono limitati alla sfera privata dell'affettività. A calarci in un'atmosfera di confidenze familiari è innanzitutto il «diminutivo affettivo»¹⁵ *Septimille* del v. 13, che segna una cesura intimistica con le dichiarazioni elevate del giovane, proiettate al mondo esterno. Nello stesso modo, è stato notato il confronto musicale tra le affermazioni di Settimio, dove un'insistente allitterazione in *-p* rende la determinazione del giovane *vir*, e le dolci parole di Acme, con l'allitterazione in *-m* che, comunicando un senso di mollezza e lievità, trova il suo culmine nel gioco di fonosimbolismi: *mutuis animis amant amantur* (45, 20), in cui «l'enunciato dei fonemi rinsalda l'enunciato circa la reciprocità, tiene concretamente stretti in reciproco abbraccio i due giovani»¹⁶.

Per la sua dichiarazione, Acme si serve anche del fuoco, di cui sottolinea la profondità della fiamma a significare l'eccezionalità del suo amore: si tratta di un altro elemento tipico della semantica dell'*eros* che, insieme all'idea del morire per l'altro, ricorre in altri luoghi della produzione erotica catulliana. Prendiamo per esempio il c. 100, dove Catullo stesso è arso da una fiamma folle e insensata: *cum vesana meas torreret flamma medullas* (100, 7). È utile notare che l'epiteto *vesanus* ricorre solo in un altro luogo del *liber*, nel c. 7, ed è ancora riferito al poeta: *tam te basia multa basiare | vesano satis et super Catullo est* (7, 9-10). Tuttavia, il Catullo del c. 7, diversamente dal c. 100, non è l'amico che soffre pene d'amore, ma l'amante gioioso che gode della vitalità della passione: il riferimento autobiografico ci conduce nuovamente nel solco della storia con Lesbia, di cui i due carmi riproducono con coerenza le fasi altalenanti. Infatti, se è vero che nel c. 7 l'aggettivo *vesanus* indica una «pazzia amorosa da rapimento nella gioia»¹⁷, tale rapinosa follia può arrivare a sfociare nell'opposta crisi dell'abbandono, come avviene nel c. 100 o nel carme d'addio indirizzato a Furio e Aurelio.

¹⁵ M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS, *Il libro di Catullo*, Torino, Loescher, 1976, p. 34.

¹⁶ A. FO in G.V. CATULLO, *Le poesie*, cit., p. 621.

¹⁷ Ivi, p. 438.

Ne risulta un trattamento narrativo sostanzialmente incoerente del proprio sentimento, esposto all'incostanza dell'amante che, a seconda dei casi, sarà raffigurata come fonte di gioia e vita o come ragione di una sofferenza tanto acuta da avvicinarsi alla morte. Così, la realizzazione di un quadro di «perfect felicity»¹⁸ come quello di Acme e Settimio, coevo allo sconcolato addio a Lesbia del c. II, ha fatto nascere nei critici il sospetto di un omaggio turbato dalle personali inquietudini del poeta. In realtà, laddove l'analisi del carne non disvela agganci con i più tragici risvolti della storia di Catullo, si evidenzia invece un'intonazione ambigua, che ha rivelato tracce di ironico distacco.

Sarà utile allora tornare ai protagonisti dell'idillio: Acme e Settimio sono due giovani pienamente inseriti nell'ambiente neoterico, nel solco del quale si può ipotizzare la richiesta di celebrazione a cui il poeta adempie col componimento in questione. In vista della realizzazione del *munus*, Catullo deve condurre il discorso laudativo senza esagerarne il contenuto, attenuando ogni rischio di magniloquenza e giocando letterariamente con gli oggetti per diffondere nei versi un senso di armonia leggera, di idillio che finge la favola senza pretendere di essere favola.

È vero che il poeta che racconta la perfetta reciprocità di sentimenti è lo stesso che soffre atroci pene d'amore, ma questo apparente paradosso è in realtà risolto nel momento in cui si considera che «è proprio nella vita dell'*urbanitas* e dei rapporti galanti che la vicenda della passione di Catullo trova un presupposto necessario»¹⁹: è nella cerchia che essa può realizzarsi, prima nella sua esperienza di uomo, e poi come oggetto privilegiato della nuova poesia galante, occasionale e leggera di gusto ellenistico. In questo senso, l'ironia non è necessariamente segno di un presunto cinismo rispetto alla longevità della passione o all'autenticità delle promesse che i giovani innamorati si scambiano, ma potrebbe essere lo strumento che Catullo utilizza per realizzare al meglio il suo intento celebrativo, evitando sia un'ampollosità che sarebbe «sproporzionata all'occasione e che violerebbe le regole della convivenza della cerchia non meno che quelle della poetica della cerchia»²⁰, sia qualsiasi incidenza delle proprie vicissitudini personali nella realizzazione dell'omaggio.

L'ironia farebbe da schermo al rischio di autobiografismo, che appare fugato in un carne dove è assente qualunque accenno all'esperienza sentimentale di Catullo, o alla sua vita in generale. A proposito di questo, abbiamo osservato un ulteriore dettaglio: il carne è privo di apostrofi in apertura, ed è guidato da una voce registica e narrativa che mette sulla scacchiera le sue pedine, guidandole dall'alto. L'assenza di contatto tra personaggi lirici e poeta suggerisce al pubblico l'impressione di quella stessa distanza che si produce nel lettore di un romanzo dei giorni

¹⁸ C.J. FORDYCE, *Catullus. A Commentary*, cit., p. 205.

¹⁹ M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica*, cit., p. 167.

²⁰ Ivi, p. 144.

nostri: la storia, pur essendo inventata, appare verosimile perché si arricchisce di dettagli realistici, ma è finta perché esiste solo nel mondo della fantasia, che resta l'unico luogo dove vivono i suoi protagonisti.

Lo «scompenso ironico»²¹ del c. 45 potrebbe essere causato proprio dalla consapevolezza di questa distanza tra mondi diversi, non sovrapponibili: quello dell'amore felice che nasce e si sviluppa nel reciproco abbraccio di Acme e Settimio, e quello della passione catulliana, che si consuma senza lieto fine. Tuttavia, la coscienza di questo divaricamento non sfocia necessariamente in un'ironia malevola e dubbiosa, e pur potendo ipotizzare che Catullo suggerisca «con sottile pena, o magari con una punta di orgoglio»²² la distanza che lo separa dall'idillio dei due giovani, sarà giusto pensare all'ironia innanzitutto come uno strumento retorico adatto a rendere raffinata la celebrazione e a raccontare con autenticità un amore che è di altri e che è altro dal suo. Così, nel suo momento di dolore, Catullo rinuncia a intromettersi nel discorso lirico e lascia che i suoi personaggi vivano nei versi felici e innamorati, suggerendo con un sorriso ironico la rarità e il valore del sentimento che offre come prezioso *munus* alla cerchia.

²¹ Ivi, p. 126.

²² Ivi, p. 168.