

## Catullo c. 2

Il c. 2 riprende un genere tipicamente alessandrino, quello degli epigrammi dedicati ad animalletti domestici. La fonte è Meleagro con due epigrammi (Antologia Palatina, VII 195-196), il primo per una cavalletta, il secondo per una cicala. Alcuni hanno ipotizzato una chiave di lettura simbolica a vari livelli<sup>1</sup> e persino oscena<sup>2</sup>, ma c'è chi propende per l'interpretazione letterale del carme (A. Ghiselli). Le diversità di opinioni e la varietà di interpretazioni da parte degli studiosi sono una prova che questo carme, come molti altri componimenti catulliani, si presta a molteplici chiavi di lettura.

In realtà, il confronto tra la struttura della composizione e la personalità del destinatario è di per sé indicativa di una sproporzione dagli effetti decisamente comici. Infatti, l'analisi della struttura dei versi 1-4 del carme, che ricalcano Meleagro, mette in evidenza che la prima parola contiene un'invocazione al destinatario. Il *passer* viene poi qualificato da un'espansione apposizionale, *deliciae meae puellae*, quindi descritto in una triade crescente di proposizioni relative: si tratta dello stesso procedimento usato nell'illustrazione degli attributi di una divinità (cfr. c. 34 vv. 5-7: *O Latonia, Maximi / magna progenies Iovis / quam mater prope Deliam / deposivit olivam...* "O figlia di Latona, grande virgulto del più grande Giove, della quale la madre si sgravò presso l'olivo di Delo"; cfr. anche Lucr. I vv. 1-4 ss.: *Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas / alma Venus, caeli subter labentia signa / quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras...* "O madre degli Eneadi, gioia degli uomini e degli dei, alma Venere, tu che sotto gli erranti astri del cielo rendi pieni di vita il mare solcato da navi e le terre ricche di messi...") di cui questo carme appare essere una **parodia**<sup>3</sup> che sostituisce al tradizionale destinatario degli inni (basti ricordare la definizione platonica di "inni per gli dei, encomi per gli uomini") un contenuto di caratura infima, quale appunto questo ridicolo dio-*passer*.

E' vero che Catullo si muoveva sulla scia della poesia epigrammatica alessandrina, che aveva scherzosamente innalzato agli onori degli altari cavallette e cicale, ma bisogna osservare che la ripresa della struttura viene articolata ed arricchita dalla scelta di un lessico giocato sull'ambiguità: si veda il termine *desiderium* comune al lessico dei giochi ed a quello erotico o alla ricorrenza del verbo *ludere*. Tale ambiguità si innesta sul gioco parodico, costituendo un elemento di ulteriore spostamento dei piani comunicativi, in cui il *passer*-dio non è un *passer*, ma può diventare un *alter ego* o un malizioso eufemismo.

## Catullo c. 3 (la morte del *passer*) e 8 (la fine dell'amore)

A) Legato indissolubilmente al c. 2, ovvero la parodia di un inno, è il c. 3 che ad una lettura, per così dire, meno ingenua e disincantata si configura come una **parodia dell'epicedio** per animalletti che attraversa molta parte della poesia epigrammatica alessandrina. Catullo riprende quindi il motivo alessandrino del dolore per la morte di animali domestici e lo rimodula caricandolo di un

---

<sup>1</sup> E. N. Genovese (*Symbolism in the passer poems*) formula, soprattutto in rapporto al c. 3, varie ipotesi sulla vera natura del passero: se si tratta di un vero passero, egli afferma che Lesbia potrebbe averlo mangiato per le sue virtù afrodisiache, ed ora piangerne la morte; se è un *fascinum* sotto forma di fallo alato, poteva essere un oggetto cui la ragazza era affezionata e che ora avrebbe perso, e se il passero rappresenta il membro virile, allora il viaggio nell'Orco simboleggerebbe i rapporti sessuali; un'altra ipotesi è che il *passer* sia la personificazione di un poeta e/o di un amante rivale di Catullo, ed in questo caso i lamenti sulla perdita sono ironici. Comunque, Genovese afferma che qui più che una parodia alessandrina bisogna pensare ad una recita abilmente dissimulata di un episodio della vita sentimentale di Catullo.

<sup>2</sup> Nadeau (*O passer nequam*) identifica il *passer* con l'organo sessuale maschile, e perfeziona – in un secondo articolo – la sua teoria alla luce dei confronti con Marziale, Giovenale e Ovidio, nei quali l'associazione *passer / mentula* è assai frequente. La strada della lettura oscena dei carmi del *passer* catulliano era del resto già stata percorsa dal Poliziano.

<sup>3</sup> Catullo invocherebbe questo piccolo dio-uccello con intenzione parodica per alleviare la sua pena, parodiando il modulo dell'inno alla divinità.

nuovo significato. Ma chiaramente come per il carme 2, anche per questo carme l'interpretazione che lo collega all'epitaffio alessandrino per piccoli animali è solo uno dei livelli di lettura possibili. Infatti oltre alle tesi di Genovese e Nadeau, altre interpretazioni sono state date sull'identità del passero, una delle quali identifica addirittura il *passer* con la specie avicola del passero solitario. Qualunque chiave di lettura si voglia dare a questo carme, sembra quasi scontato che il *passer* vada inteso come un *alter ego* di Catullo, una specie di proiezione del poeta stesso, che agisce con Lesbia, mentre l'altro Catullo racconta e commenta dal di fuori gli avvenimenti sapientemente camuffati dal gioco parodico. E la parodia, come si è già detto, è quella di una nenia funebre, che veniva eseguita *in praesentia cadaveris* ed i cui momenti essenziali sono strutturalmente così scanditi e perfettamente rintracciabili nel carme catulliano:

1) invito (al pianto)	vv. 1-2 <i>Lugete o Veneres Cupidinesque</i>
2) annuncio dell'evento	vv. 3-4 <i>passer mortuus est meae puellae</i>
3) vita passata-lodi del defunto	vv. 5-10
4) brusco ritorno alla triste realtà	vv. 11-12 <i>nunc...</i>
5) allocuzione all'Orco	vv. 13-15
6) momento di tensione emotiva espresso con una serie di esclamazioni	v. 16
7) brusco ritorno alla realtà del presente	vv. 17-18 <i>nunc...</i>

-L'*ouverture* del componimento ha senza dubbio un tono epico e solenne, sia pure edulcorato dalla presenza di Veneri e Cupidi che tra gli dei non erano quelli più invocati nei poemi epici. Infatti il *lugete*, più che un pianto sommesso e schietto, è un manifestare con alte grida e lamenti la propria sofferenza, in maniera non molto dissimile dalle nenie e dalle grandi lamentazioni funebri dei cori tragici. Anche il verso 2, con le sue allitterazioni ed i suoi omoteleuti, sembra scandire il ritmo di una marcia solenne. E questo tono altisonante e quasi maestoso, in stridente contrasto con l'argomento trattato diventa la spia di un gioco parodico. La parodia, infatti, in questo come in altri carmi, è realizzata attraverso la sproporzione tra la situazione e il protagonista, e accresciuta dal polimorfismo della sua identità. Anche il c. 3, dunque consente diversi livelli di interpretazione ugualmente validi, la cui diversità dipende esclusivamente dalle differenti chiavi di lettura che di volta in volta si sceglie di dare al componimento.

- I versi 3-4 sono strutturalmente quasi identici, con la sola variante *deliciae* al posto di *mortuus est*, che rinvia direttamente all' *incipit* del c. 2.

E' una ripresa che serve semplicemente a sottolineare l'anaforico *passer* e l'epiforico *meae puellae*, oppure l'iterazione serve a spiegare, quasi a correggere l'affermazione precedente, come a voler dire che il passero era tutt'al più un trastullo, un giocattolo? In quest'ottica *deliciae* potrebbe essere la spia della condizione di Catullo nel suo rapporto con Lesbia. Egli, proprio come il *passer*, è solo un giocattolo bello a vedersi, come dimostra la referenza del sintagma *oculis suis* del v. 5. In altri termini l'amore di Lesbia sarebbe tutt'altro che intimo e totale.

-Questa sequenza (5-10) si articola in vari momenti. Il passero era dolce come il miele ed un po' alla volta aveva imparato a conoscere la sua padrona, a capirne e a sopportarne gli umori, le ansie, le preoccupazioni, come una fanciulla impara a conoscere e ad amare la madre. il rapporto tra Catullo-fanciullo-servo d'amore da una parte e Lesbia-madre-patrona dall'altra è così evidente nei vv. 6-7 da non apparire eccessivamente forzata un'interpretazione di tipo freudiano che vedrebbe nella morbosa passione del poeta per Lesbia una conseguenza del complesso edipico. E senza dubbio l'accostamento *puella-matrem* è la spia linguistica di un'intimità familiare sempre agognata, ma mai realizzata.

I tre versi successivi (8-10) rappresenterebbero l'atteggiamento del *passer*-Catullo che non riusciva a staccarsi dal grembo della sua donna, ma con fare aggraziato e pieno di moine cercava di trastullarla, lui che non vedeva altro che la sua *domina* e per lei viveva. Termini come *circumsiliens* e *pipiabat* servono a connotare l'atteggiamento quasi compiaciuto e teneramente giocoso del *passer*-Catullo nei confronti di Lesbia che riesce a provare solo sentimenti egocentrici e freddi.

-L'enfasi dell'apostrofe alla dività infernale (Orco) è sottolineata dalla forte avversativa *at* collocata ad *incipit*, dalla paronomasia *male...malae*, dal contrasto tra i due sintagmi *malae tenerae* ed *omnia bella*. In due versi è rappresentata l'immagine del 'nulla eterno' e rapace che avanza divorando il tutto bello ed effimero, come farebbe supporre l'enjambement *malae tenerae/Orci* che continua nel verso successivo l'immagine di morte del verso precedente. E il contrasto sembra reso ancora più stridente dalla disposizione chiasmica degli elementi (*malae tenebrae-omnia bella*).

Ma nel v. 15 il poeta finalmente si tradisce. Quell'io che era stato sempre contenuto ora prorompe. Generalmente il *mihi* viene collegato sintatticamente a *abstulistis*, ma tale interpretazione sembra poco convincente giacché non avrebbe senso pensare che il poeta maledica le tenebre perché il passero è stato strappato a lui. Egli non vuole esprimere l'identità Catullo-Lesbia perché in più lunti dello stesso carne ha messo in rilievo come si sentisse un trastullo e e giocattolo, come cioè prendesse le distanze dalla sua donna. Il *mihi* andrebbe qui interpretato come un dativo di limitazione in rapporto all'aggettivo *bellum*, quindi il senso sarebbe: "avete portato via il passero che era così bello per me". Il passero è *bellus* perché in esso il poeta riflette in piccolo la sua stessa situazione; ed anche il diminutivo *miselle* riferito al passero diventa la spia di una comunione di sorte con Catullo stesso che proprio nel carne 8 si definisce *miser*.

B) Il collegamento con il c. 8 non è casuale. Ad una lettura per così dire in filigrana balza la corrispondenza strutturale tra il c. 3 e il c. 8; infatti l'applicazione al carne 8 dello schema rintracciato nel carne 3 appare sorprendente:

1) invito (a smettere)	vv. 1
2) annuncio dell'evento	v. 2
3) vita passata-lodi del defunto	vv. 3-8
4) brusco ritorno alla triste realtà	vv. 9-11 <i>nunc...</i>
5) allocuzione a Lesbia	vv. 12-14
6) momento di tensione emotiva espresso con una serie di interrogative retoriche	vv. 15-18
7) brusco ritorno alla realtà del presente	v. 19

Il risultato più interessante però è costituito dal fatto che non soltanto la macrostruttura risulta perfettamente confrontabile, ma assumono un'altra significatività anche le analogie rimbalzanti per continuità od opposizione in alcuni termini o espressioni chiave: *miser* è Catullo (c. 8), *misellus* il *passer* (c. 3); *candidi* erano stati i *soles* della vita con Lesbia (c. 8), *tenebricosum* è l'*iter* che attende il *passer* (c. 3); *bellus* è il *passer*, *bella* è Lesbia; entrambe le composizioni sono scandite dalla presenza di un *refrain* (c. 8. v. 3= v. 8; c. 3 v. 3 = v. 4). In questo continuo gioco degli specchi la serie di rifrazioni tra il c. 8 ed il c. 3 (intertestualità) riveste un'importanza **metatestuale incrociata**, rinviando ad una lettura dei due testi in parallelo. Gerarchizzandosi alternativamente come **testo** e **commento**, i due carmi finiscono col commentarsi a vicenda, con questi risultati. Se dal c. 8 si origina la necessità di leggere il *passer* del c. 3 come l'*alter ego* di Catullo, dal c. 3, nel quale l'elemento della morte è dichiarato esplicitamente anche se parodicamente stravolto dall'effetto di straniamento prodotto dall'adozione di uno schema sublime per un contenuto irrilevante, si riverbera sul c. 8 una chiave di lettura funeraria, che ci costringe ad una rilettura dello stesso *sub specie mortis*.

Risulta chiaro a questo punto che Catullo ha voluto cantare nel c. 8, nel beffardo trimetro scazonte (coliambo)<sup>4</sup>, la fine del suo rapporto con Lesbia immaginandola letterariamente come una morte, ed ha guidato il lettore nell'adozione della cifra parodica attraverso una serie di strategie:

- a) **innanzitutto, ha ribaltato** sin dall'inizio **lo schema dell'invito**, solitamente **a cominciare**, cambiandolo **in invito a smettere**;
- b) **poi**, ha pianto in maniera improponibile, come paradossalmente solitaria, la vita che avrebbe atteso la Lesbia –altrove crudamente detta 'quadrantaria' e 'dai trecento amanti' dopo la fine del proprio rapporto;
- c) **infine**, per essere sicuro che il lettore avrebbe trovato questa chiave di lettura, ha costruito con gli stessi elementi strutturali un altro carme, il 3, dalla inequivocabile interpretazione mortuaria, che doveva servire da 'guida all'interpretazione' e 'griglia interpretativa' del c. 3, come epicedio funerario in chiave parodica, cantato *in praesentia* di un eccezionale cadavere, nella fattispecie il rapporto tra il poeta e Lesbia.

In definitiva i due carmi si rivelano entrambi, pur con esiti apparentemente diversi, espressione della stessa operazione, e finiscono col ritrovarsi entrambi pienamente in quella scherzosa 'trovata' letteraria con cui Catullo ha inteso comicamente celebrare come un funerale, con tanto di epicedio, la fine del suo rapporto con Lesbia. Una 'avventura', tutto sommato, non nuova per un poeta che ha in varie occasioni, scanzonatamente, deliberatamente, 'scherzato' con la morte in un gioco più volte tentato e spinto ai limiti della dissacrazione. E questo gioco mentre da una parte, come ogni forma parodica, vive sulla ovvia presupposizione della 'notorietà del modulo al lettore', dall'altra ribadisce con la sua reiterazione l'ossessiva presenza nell'immaginario catulliano del campo semantico della morte, una presenza tanto più immanente quanto più numerose sono le sfaccettature in cui lo scherzo, implicito o esplicito, si manifesta, nella dimensione non seria dello svuotamento e della *detorsio* parodica, rimbalzando ed autocommentandosi da un carme all'altro.

Il **carme 8** è tradizionalmente considerato dalla critica, pressoché unanimemente, uno sfogo sincero di Catullo abbandonato da Lesbia, ed una specie di documento vivente della passionalità e del 'romanticismo' *ante litteram* del nostro poeta. Con questa interpretazione, resistita indiscussa fino al primo decennio del XX sec., convive, a partire dal 1909, un'interpretazione non seria. Ma stranamente le due differenti 'letture' hanno avuto la forza di sopravvivere.

L'interpretazione seria poggia sul preconcetto autobiografico dell'espressione letteraria.

Marcel Proust (1871-1922) sosteneva che l'«io che scrive non concide con l'io che vive»: con tale affermazione lo scrittore francese intendeva dire che il piano letterario non va confuso con quello autobiografico; in quest'ottica si può ritenere errato interpretare i cosiddetti *Lesbia-poems* come le nude e crude pagine di un diario della *love-story* del poeta con Lesbia. Questa ipotesi di lavoro coincide con quanto ha teorizzato Veyne (in *La poesia, l'amore, l'occidente*, Bologna 1985) sulla poesia erotico-elegiaca e sulla sua reale dimensione. **Veyne** sostiene che **“un poeta non è mai sincero...”** proprio in quanto poeta e che “l'elegia erotica romana... era soltanto un divertente paradosso”. L'elegia erotica non sarebbe affatto una manifestazione di libera, pagana sensualità, e di sincero pathos amoroso, ma un nuovo genere letterario di raffinantissima *fiction*. Secondo lo studioso niente di autobiografico, niente confessioni, slanci, tormenti o gelosie; al contrario un gioco sapientemente manieristico, tutto intriso di *humor*, ambiguità ed equivoco. Un complicato intreccio di mezze allusioni, di sottili artifici elocutivi e di consapevoli sfoggi di bravura poetica, che fanno dell'eros un oggetto lontano, inattuale in definitiva astratto. “Cinzia (ma qui potremmo dire anche Lesbia) –afferma Veyne- è un libro: amare è scrivere ed essere amati è essere letti”; si arriva all'estremo, ma inevitabile paradosso per cui “l'amore ha come referente la poesia”. Catullo e gli altri si preoccupano assai più della loro poesia che delle loro amanti.

---

<sup>4</sup> Il coliambo con la sua brusca, inattesa storpiatura della sequenza giambica, non è altro che una forma di aprosdoketon, che altera un armonico modello: dunque una forma di parodia.

A parte il ruolo provocatorio che Veyne vuole continuare a recitare nella sistematica demolizione dei *cliché* acquisiti dall'erudizione greco-romana, si può essere d'accordo almeno su un punto fondamentale: **non si può leggere Catullo, o qualsiasi altro poeta romano, con l'occhio e la mente rivolti al Romanticismo**, tentando di rintracciare nella poesia greca o latina dei fermenti di 'modernità' che non sono solo anacronistici, ma anche fuori dall' *ethos* ("uso, costume") e dalle strutture sociali e culturali di quel mondo. Veyne sostiene ancora che credere alle parole di un Catullo o di un Propertio, sarebbe come essere convinti che in un qualsiasi *cd* di musica leggera di oggi sia presente l'autobiografia del cantante e vi vengano esternati i suoi sentimenti e le sue passioni: anche questo è un paradosso, certo, ma serve a rendere l'idea di quante volte la critica tradizionale si sia lasciata trasportare dall'onda lunga del romanticismo. L'esame complessivo del meccanismo parodico nei *Lesbia-poems* di Catullo, mostra che bisogna allontanare definitivamente l'immagine dello sfogo sentimentale sincero. L'arte è un artificio, e quando quando la vita diventa un fatto artistico, necessariamente assume il tono della artificialità, perdendo i connotati della verità ed assumendo quelli della finzione poetica. Il Catullo che vive, per dirla con Proust, non è certo il Catullo che scrive. I *Lesbia-poems* sembrano un diario d'amore, ma non sono certo le pagine di un drammatico, patetico epistolario: per il giovane Werter di Goethe bisognerà aspettare ancora qualche secolo!

#### **Fonti bibliografiche:**

PAOLA RADICI COLACE, *Parodie catulliane, ovvero: «quando il poeta si diverte»*, in *Giornale Italiano di Filologia*, XXXIX – 1, pp. 39-57

PAOLA RADICI COLACE, *Riuso e parodia in Catullo*, in A.I.O.N., Atti del Convegno "Forme della parodia e parodia delle forme nel mondo greco e latino", Napoli, 9 maggio 1995.