

lettuccio da lavoro», p. 33); inoltre, *inquadrata zaccabunt* in termini di 'stille epistolare' latino (lo scrivente si pone, sul piano temporale, dal punto di vista del ricevente): «vale, secondo l'uso romano nelle lettere, come presente: 'sono distese'». Cfr. tuttavvia Bellandi 2007, p. 15-50, 18-21. Le forme di ammonizione (*caneto* e *canè*) con abbreviamento giambico), conferiscono al finale un tono di giovosa solennità (per *omnis* cfr. *Incipit* del c. 35, altra semiseria preghiera ad altro amico). Su *ocelle*, scelta colloquiale e molto caricata dal punto di vista dell'investimento affettivo, cfr. Gamberale 2012, pp. 233-34 (cfr. le note a cc. 31, 1-3 e 45, 10-12). Catullo non esplicita quali siano le preghiere in questione, forse le dà per sottintese (o più o meno esplicitate nel 'controvivito' del v. 13, che sempre in ambito letterario va inteso per Gamberale 2012, p. 236: cfr. nota a c. 50, 9-13). Si potrebbe anche pensare che il carne fosse abbinato a un'altra forma di missiva in cui le *preces* fossero esplicitate meglio; al solito Catullo poi non si curerebbe del lettore lontano, non prevedendo che egli ne debba essere ragguagliato, nemmeno in caso di 'pubblicazione' della poesia. Il punto si collega al dibattito su altri particolari del componimento, invece apertamente specificati: si è sottolineato che per Calvo erano cose note, e dunque sarebbero scritte proprio a informazione di un pubblico distante (Fraenkel 1956, p. 107); non direi che l'argomento sia del tutto cogente, specie in una poesia che ama sistematicamente solennizzare, anche a beneficio dei protagonisti, i piccoli momenti della vita di cerchia (cfr. Cimoni 1995, p. 205, nota 117; Gamberale 2012, p. 220, nota 49). A doppia destinazione preferisce pensare Morelli 2016, p. 155. C'è poi il problema di Nemesi (sulla quale cfr. anche nota a c. 64, 394-96). Cfr. Gamberale 2012, p. 235 (con bibliografia): «all'ambito erotico e più in particolare pederotico sembra ricondurre anche la menzione della dea Nemesi che, in poesia ellenistica, come è stato notato, vendica la mancanza di contraccambio in amore; ma accanto a questo è stato notato anche da molto tempo, e poi quasi dimenticato, che Catullo impiega un lessico pressoché tecnico relativo a riti connessi con particolari preghiere». A mio parere sia il recupero di un linguaggio 'rituale', sia quello di un linguaggio vicino alle modulazioni dell'eros, rientrano in una strategia espressiva spiritosa, orientata alle giucose esagerazioni (nuovamente rinvio a Morelli 2016, p. 164). All'interno di questa ricerca tonale, a ben guardare, c'om e avrebbe potuto manifestarsi, nelle presenti circostanze di 'cotta poetica', l'ira di Nemesi per l'eventuale sprezzo? Mi sembra che la risposta più a portata di mano preveda un'aggressione in versi simmetricamente contrapposta a questa 'dichiarazione'. A titolo di *poète*, gli ultimi versi sembrano nascondere – ma in modo che la s'intraveda – una (scherzosa) minaccia: se Calvo opporrà all'affetto lo sprezzo, Nemesi trascinerà Catullo a commutare l'amore in odio, i versi di celebrazione in aggressione (cfr. le minacce del c. 12, 10 e il

frammento 3, *at non effugies meos iambos*). Se fosse così, il carne sarebbe una sorta di 'rovescio' di un carne come il 6, per Flavio: il c. 6 inizia con scherzosa aggressione e si risolve in promessa di celebrazione; il c. 50 nasce come entusiastica celebrazione, e si chiude minacciando giocosamente un'aggressione (cfr. Gamberale 2012, pp. 233-34).

51.

Su questo carne di grande importanza, sia per la comprensione della poesia di Catullo, sia più in generale per la sua posizione nella storia della cultura occidentale, è stato scritto moltissimo e «non resta ormai che aprirsi un varco fra le varie interpretazioni e proporre la propria»: sono parole di Franco Bellandi (2007, p. 165), al cui informatissimo saggio ho la fortuna di poter rinviare per una più puntuale analisi dei molti, complessi problemi posti dal testo, e per una disamina dell'imponente fioritura di ipotesi interpretative.

Siamo di fronte a una traduzione rielaborativa di quella che, come ricorda Bellandi, è stata definita da Ettore Romagnoli «forse la più famosa lirica del mondo»: e cioè la cosiddetta «ode della gelosia» di Saffo (fr. 31 Voigt). I punti nevralgici su cui si appunta la nostra attenzione sono i seguenti: c'om e Catullo ha riscritto quelle famose strofe di Saffo; s e possiamo noi cogliere con quale intenzione e prospettiva l'abbia fatto; s e, nel caso c'om e, si ricollegono alla vera e propria traduzione rielaborativa di Saffo i versi tramandati come chiusa di questo carne, che, per quanto ne sappiamo, si discostano radicalmente dal testo che Catullo stava traducendo.

Possiamo cominciare da un vistoso scarto fra il testo di Saffo e quello di Catullo: qualunque funzione dovesse avere in origine l'ode di Saffo (nota a c. 51, 1-2), non ci risulta che vi fosse nominalmente esplicitato alcun destinatario. Catullo invece prende quel testo e lo indirizza praticamente a una specifica donna, a cui assegna il nome di *Lesbia*. Naturalmente è significativo il «*donna di Lesbo*», ma è lampante che qui la parola è promossa a criptonimo, a 'nome proprio' della persona che è causa dello sconvolgimento amoroso poi descritto. La donna è con ogni evidenza «lesbia» per nessun'altra ragione se non perché merita un canto quale appunto quello di Saffo (Giò l'ode d'amore attualmente tradotta; ma anche più in generale tutto l'universo di bellezza che è in Saffo, nella sua poesia come nel mondo che canta e rappresenta). Ed è, con ogni probabilità, una donna che condivide con il poeta la conoscenza delle liriche di Saffo e un profondo apprezzamento per la loro levatura (nota a c. 51, 6-7). Di qui il gemigliano negli studi il punto di vista tradizionale, che personalmente condivido, secondo il quale questa 'traduzione' è anche un gesto di corteggiamento, e anzi il primo passo di Catullo nel suo tentativo di conquistare l'amata,

con la raffinata strategia di esporsi, ma fino a un certo punto (in fondo si tratta di una traduzione, cosa che, all'occorrenza, può rinviare a una sfera non strettamente personale), saggiando il terreno con una donna tanto colta da poter adeguatamente apprezzare la levatura e la profondità dell'iniziativa, come *Amphex* il criptonimo stesso (cfr. nota a c. 51, r.). I stitomi elencati un tempo da Saffo, «servono» a dire con eleganza il radicale sconvolgimento da cui il poeta è preso quando si trova in presenza della donna.

In questo clima e in questa specifica circostanza sembra dunque nascere lo pseudonimo *Lesbia*, che, presentando la stessa prosodia del nome autentico della donna (se come d'uso la si identifica in Clodia) può tanto sostituirlo nella stessa forma e pubblica di questi come dei versi futuri, quanto esserne sostituito, nel caso di un'ipotetica lettura intima e «segreta». Il corollario di questo teorema critico vuole che la storia di Catullo con «Lesbia» si sviluppi all'interno della cornice per noi costituita dai soli due componimenti in strofe saffiche che di lui conserviamo: il c. 51 ne segnerrebbe l'inizio; il c. 11 la fine: maturato un dissidio ormai non più componibile, Catullo prenderà congedo dalla sua «Lesbia» di nuovo nel metro di Saffo sfruttato per il passo iniziale, con le debite variazioni di prospettiva, nonché di ancoramento alle liriche della poetessa da entrambi venerata (introduzione a c. 11).

Se le cose stanno così, si dovrà apprezzare come la famosa ode di Saffo sia stata qui «catturata» e riletta, calata, e capitalizzata nel piano di quella cosiddetta «rivoluzione neoterica» che, nella storia della cultura romana (e con apprezzabili conseguenze per quella occidentale a venire), impone il rilievo dell'individuo e del suo complesso di attributi, sentimenti e private relazioni.

L'operazione vera e propria del traduttore viene da Catullo condotta secondo la canonica libertà in uso ai suoi tempi. Anche su questo punto si potrebbero addurre intere biblioteche di interventi critici. Basti qui ricordare che Catullo ha inserito pochi e significativi elementi nuovi, estranei al testo di partenza (l'apostrofe personale, l'intero v. 2, il *misist* del v. 5, e forse l'ultima strofa, rinvio alle note). E che nel complesso — se non si è perduto che l'unico v. 8 — ha concentrato il corredo sintattico, da Saffo sviluppato su due strofe, in un'unica «stanza», escludendo i tratti più materiali, come la sudorazione, il tremore e il colorito «verde» del pallore. Non sembra tuttavia aver rinunciato a un virtuosismo allusivo d'altissimo profilo, e di caratura squisitamente alessandrina, tale da istituire un dialogo di sofisticata (ma anche poetica) dottrina sia con «Lesbia», sia con i suoi amici della cerchia ristretta e con noi posteri della cecchia allargata — nonché con i suoi stessi maestri, su quella linea dell'assoluto che collega i poeti al di sopra dei tempi (nota a c. 51, g).

Di grande portata e difficile soluzione è il problema dell'ultima strofa.

Improvvisamente, il testo tramandatici per il c. 51 perde contatto con il testo di Saffo in corso di traduzione, e sviluppa un tema di natura apparentemente generica e moralistica: quello dell'*otium* e dei suoi nefasti effetti. Va detto che l'ode di Saffo non c'è pervenuta nella sua interezza, e che quanto veniva detto nell'ultima strofa sembra segnasse una sorta di tentato «recupero» in direzione di un maggiore equilibrio: «ma tutto si può sopportare, perché...» (fr. 31 Voigt, v. 17): tuttavia testo di Saffo e testo di Catullo sembrano rimanere in merito divergenti. In più, intendendo le prime tre strofe di Catullo nella direzione che si è detto, l'ultima pare segnare una brusca inversione di segno, poiché sembra assicurare che un tale sconvolgimento può solo maturare in quell'*otium* che già in passato ha condotto a rovina le città fiorenti, e così dunque rinnegare e anzi quasi demonizzare ogni eccessivo sbilanciamento sentimentale.

Anche, e forse soprattutto, in questo caso sono stati versati dalla critica i proverbiali frumi di Inchiostro. Si è pensato che la «strofa dell'*otium*» non sia di Catullo, ma di un interpolatore medievale che intende appunto ammonirlo. Altri ha ipotizzato che essa sia un frammento di diverso carne, accodatosi a questo per accidenti di tradizione (eppure, a parte il fatto che non ci risultano altri carmi in questo metro al di fuori di 11 e 51, smarrimento e *otium* sembrano comunque correlati). Secondo altri sarebbe un'aggiunta di un Catullo più tardo «al sé stesso di una volta», operata magari a titolo di scontro-tato commento dopo la fine della storia d'amore. Per altri ancora, il carne viene presentato in struttura amebica, cioè a botte e risposta, e mentre la prima voce è assegnata al poeta, la strofa finale va pensata come pronunciata dal personaggio di Lesbia. Altri infine hanno sostenuto che si tratti fin dalle origini di una delle variazioni di Catullo stesso rispetto al modello; su questa linea, qualcuno ne ha sottolineo un presunto carattere propriamente «romano»: rigetto dell'«oziosità» della dispersione amorosa, e rivendicazione della propria intenzionalità a differenti e più sani orizzonti (nota a c. 51, 13).

Cosa pensare di fronte a tutto ciò, e come di conseguenza operare sul piano della presentazione editoriale?

Affacciò qui un'idea molto personale, che non so se, nell'occasione messe di interventi sul punto, sia stata già proposta altrove in questi termini (molto simile è la posizione cui, per altra via, giunge Hallett 2002: nota a c. 51, 13). A me sembra che il tema dell'*otium* rovinoso stiano al contempo intimamente connessi e in reciproca contraddizione. Il testo ci presenta uno «scalino» che attende ancora di essere convenientemente spiegato. Il non consueto cambio di apostrofe potrebbe essere un labile segno che, all'interno del testo, o forse al di fuori di esso, è accaduto qualcosa. Infatti, Catullo ama l'autoapostrofe (cfr. note a cc. 8, 11-14 e 76, 17-18), e non è a rigore impossibile che l'ab-

bia praticata anche in questa rielaborazione di Saffo. Eppure, il nostro poeta ha già innovato in quest'ambito, inserendo, contro Saffo, la *p i n a* apostrofe, che identifica a tutto tondo la persona amata. Mi sembra allora più probabile che la *s e o n d a* apostrofe venga qui a fungere da indirizzo nella direzione di una discesa. E inclino a pensare che in questo caso la monodimensionalità della pagina tenda a trarci in inganno, esattamente come ci risulterebbero quasi incomprensibili certe sequenze di Teognide se, limitandosi a leggerle sul foglio, non ci riconduciamo alla retrostante «catena simposiale» che le ha generate, alle singole elaborazioni dei concreti convitati che, nella vita, si passarono il ramo di mirto e, con esso, l'onere dell'intervento creativo (nota a c. 51, r. 13).

In altre parole, penso che ci si debba in qualche modo ricollegere alla lettura 'amebea' proposta da alcuni, ma guardando, prima che alla letteratura, a ciò che forse possiamo ricostruire della retrosante 'vita'. Ho cioè l'impressione che l'apostrofe *Catulle* non introduca il personaggio di Lesbia all'interno di un carne pensato come 'in dialogo', bensì ci restituisca direttamente quello che fu il 'biletto' di risposta di Lesbia all'*antico* di Catullo. In questa prospettiva, da un lato il poeta avrebbe osato una mossa raffinatamente ambigua nei riguardi della donna sposata: una traduzione da Saffo, ufficialmente considerabile come 'innocua', ma in realtà veicolo di una coperta dichiarazione. Dall'altro, sulla stessa linea, e con altrettanta ambigua finezza, Clodia gli avrebbe risposto 'per malizioso moito a stare attento a non fare una brutta fine, su quella via di *otium* e conseguente sconvolgimento emotivo', che già aveva rovinato anche interi domini. A questo punto, Catullo potrebbe avere consapevolmente deciso di 'assumere' la strofa di risposta di Lesbia nel proprio carne, tramutandolo di fatto in un carne amebeo (secondo quanto già teorizzato da Kalinka, Immsch e Gallavotti: nota a c. 51, r. 13), ma con la differenza che preferirei pensare non alla rielaborazione poetica, da parte di Catullo, di una generica risposta di lei, bensì direttamente alla vera e propria risposta che la donna gli diede in versi e in quello stesso metro. Oppure potrebbe aver conservato questa risposta nel proprio archivio, copiandola in coda al proprio carne, o secondo altre modalità per noi non più precisabili: e sarebbe stato poi un redattore postumo del *liber* a unire ciò che in un primo tempo era diviso.

Di conseguenza, a mio parere, la «strofa dell'*otium*» non va (o per lo meno non va *p i n a m e n t e*) assegnata a Catullo, ma va pensata nella prospettiva di un frammento (l'unico) di Clodia-Lesbia. Mi rendo ben conto che l'ipotesi richiede un atto di fede plurisettificario, su problemi scottanti dell'interpretazione carulliana, e cioè: 1) che l'*ego* dei carmi non è una maschera o il protagonista di una

fictio, ma coincide con Catullo; 2) che ciò che si racconta nei carmi riflette le esperienze di questo *ego*-Catullo; 3) che *Lesbia* sia la Clodia moglie di Metello, persona in grado di stare all'altezza del livello poetico-culturale di Catullo e amici; 4) che la traduzione da Saffo sia il primo atto di una storia che si chiuderà con il c. 11. E infine, forse anche 5) che il *liber* non sia stato messo insieme da Catullo, bensì da un redattore postumo, il quale lavorò sui materiali editi e d'archivio rimasti a lui raggiungibili (*Introduzione*, § 6). E tuttavia, a me sembra che le cose possano essere andate così.

A questo punto dovrei trarre in sede di edizione le debite conseguenze, o inserendo fra guade la strofa dell'*otium*, o comunque separandola (e), stante la mia supposizione, assegnandola a Clodia). Commetterò invece quella che potrebbe essere intesa come un'arditezza filologica in nome della tradizione: poiché mi avvedo che non ho prove sufficientemente decisive a sostegno della mia supposizione, e che in ogni caso, se anche essa cogliesse nel segno, non possiamo precisare se e fino a che punto Catullo si sia reso responsabile del gesto artistico di accogliere la strofa dell'*otium* nel proprio carne, preferisco, pur essendo convinto, non renderla drasticamente operativa sul piano ecdottico, e continuare invece a mantenere 'sospeso l'assenso' su una *vestita question* di simile caratura, con il presentare il testo come lo vuole la prevalente *valigia* editoriale, qui per me rappresentata da Mynors (cfr. nota a c. 51, r. 13).

Di questa celebre ode carulliana sono innumerevoli le traduzioni, e non poche anche le riscritture, fra le quali è bello ricordare una delle due variazioni di Toti Scialoja (su cui Giannotti 2003, pp. 84-85), che sembra incrociare Catullo con il suo 'antigrato' saffico (Scialoja 2002, p. 157, cfr. p. 415):

Un Dio ti sta di fronte
se ti sente e ti vede
ridere dolcemente
- se ti tocca col piede.
Su di me cala il buio
e il rombo di una grotta
- mi strozza l'acquacotta
che raspo col cucchiaino.

51, 1. La bibliografia sul c. 51 è così fitra che perfino Skinner 2017, che pure si dedica specificamente a un bilancio del solo trentennio 1985-2015, dichiara preliminarmente di trovarsi costretta a procedere in maniera selettiva (pp. 265-70): cinque pagine di teorie che mi sembrano in gran parte cervelottiche e abbondantemente gratuite, fra le quali confesso di non riuscire personalmente a trovare se non poche righe su cui concordare; colpisce la mancata menzione dell'ampio e

importante contributo di Bellandi 2007). Sull'operazione di traduzione di Carullo nei confronti di Saffo, sulle cartelle metodologiche di fondo da adibire raffrontando i due testi, e sulla differenza rispetto alla traduzione carulliana da Callimaco nel c. 66, si veda Bellandi 2007, pp. 166-67 e 217-23, con bibliografia nelle note. Bellandi offre anche un commento continuo e detagliato al c. 51 (pp. 224-53). In un suo più recente contributo (2012), torna sui problemi principali dell'ode nel quadro di come Carullo concepisce e cristallizza *Lesbia* quale unico oggetto del suo *amor-passion* e sostiene che Carullo legge «il fr. 31 di Saffo e lo rende suo d o p o e a t t r a v e r s o i l a l t e r n a (fidelologicamente orientata in senso negativo) che di quel celeberrimo passo avarato fatto Euripide nell'*Ippolito*, Teocrito e Apollonio Rodio» e le «riflessioni svolte (dopo Euripide) dalla filosofia ellenistica sulle passioni e sulla loro terapia» (p. 32; rinvio a lui per passi e bibliografia, spezzature sue). In entrambi i suoi lavori, Bellandi respinge l'idea 'tradizionale' (bibliografia nel suo 2012, note 40-41), da me invece seguita, del c. 51 come momento iniziale della storia, e anzi mossa di corteggiamento, ritenendo invece che il carne si coltiva, come momento di crisi, a storia avanzata. Come me, disseste da questa idea di Bellandi anche Agnesini 2010, pp. 625-28, le difficoltà in cui si imbatte mi sembrano già illustrate da Quinn 1972, pp. 57-60, che trova pienamente accettabile la teoria del sondaggio nel quadro del corteggiamento («feeder - theory»); il criptonimo *Lesbia* deve nascere con questo carne, altrimenti occorre spiegarne in modo soddisfacente la genesi (su di esso *Introduzioni*, nota 43 e contesto). Su analoghe posizioni è anche Fedeli 1990, p. 43. Il primo verso di Carullo traduce con piena fedeltà l'*incipit* dell'ode di Saffo.

Sulla natura e destinazione di quest'ultima si è acceso un dibattito assai complesso e serrato. Schematizzando, alcuni hanno ritenuto che si dovesse trattare di un canto nuziale, un vero e proprio epilalamo, in cui si presentava lo sposo (quasi come un dio) e la fanciulla che gli giunge in sposa, che doveva essere una delle ragazze di quella contraccultura religiosa, posta sotto l'egida di Afroditè e delle Carti e delle Muse, che costituiva il «ritaso» di Saffo (così lo designano gli studiosi moderni: Ferrari 2007, pp. 41 e 23). Saffo «dirige» questo socializzo, che aveva fra gli altri il compito di formare le fanciulle, iniziandole alla vita adulta e preparandole al passaggio dalla casa paterna a quella del futuro marito, insegnando loro tutte le opportune doti di eleganza, educazione, condizionale raffinata di un focolare domestico (cfr. Ferrari 2007, cap. III e *passim*; Bellandi 2007, pp. 168-69). La tesi è stata poi superata e altri hanno visto nell'ode uno dei carmi di congedo di una fanciulla dal cosiddetto ritaso. Altro punto delicato e fondamentale anche per l'esegesi di Carullo è quello dell'interpretazione della scena di Saffo. Alcuni insistono sulla «*geloisias*» vedendo la fanciulla amata in compagnia di un uomo che forse ne sarà lo spo-

so, 'Saffo' (o piuttosto - come altrove si insiste - il gruppo cui lei dà voce) ne è gelosa fino al collasso fisico. A mio parere è nel vero chi ritiene che Saffo assegni natura quasi divina a chi riesce a sostenere, come se nulla fosse, l'impatto con la bellezza e il fascino di questa fanciulla, di fronte ai quali, al solo minimo contatto, Saffo (o la 'Saffo' - «noi» costruita dal ritaso) subisce un tracollo dei sensi. Su tutto il complesso dibattito si vedano Ferrari 2007, cap. xv, e Bellandi 2007, pp. 193-216 (con bibliografia), secondo il quale ultimo, nel solo caso dell'ipotesi di un congedo della ragazza cantata dal ritaso, «il canto di 'saffo' /citra lo sconvolgimento amoroso al veder la giovane/ si fa latore di un messaggio etico-proterptico», relativo alla necessità di accogliere «l'inevitabilità del destino che incombe» (il distacco della giovane), e inserito «in un percorso 'paleontico' offerto alla riflessione del ritaso, sulla necessità di prepararsi all'esperienza del dolore» (pp. 209 e 217). *Ibid.*, pp. 219-20, riepilogo sullo stato della trasmissione del carne di Saffo fino a noi, del problema di quale testo potesse leggere Carullo, e contro quale possibile orizzonte interpretativo, anche se poi il poeta romano «non ha voluto soltanto 'tradurre' Saffo, ma l'ha viscosamente manipolata per fini tutti suoi» (p. 221: fini che naturalmente vengono poi differenzialmente focalizzati fra Bellandi e i molti altri studiosi che se ne sono occupati).

51.2. Come tutta la critica ha costatamente rilevato, il v. 2 segna in Carullo, rispetto a Saffo, un'aggiunta che focalizza ulteriormente la scena e segna un significativo rincaro, strutturando il motivo della superiorità rispetto agli dei (in questo caso non della persona amata, ma di colui che ne gode la presenza riuscendo a sostenerne l'epifania) per il cui retroscena nell'ellenismo, e in particolare nell'epigramma erotico, si veda Morelli 2000, pp. 149-50, 154-55 (e vari altri passi, per cui cfr. p. 361 s.v. «contorno», e relativo rinvio a p. 379). L'ode di Saffo sta diventando in Carullo «un carne di antropomorfosi della propria problematica debolezza di fronte alla bellezza, al fascino di *Lesbia*, in antitesi con la capacità di autodomnio che altri mostrano di fronte allo stesso spettacolo» (Belliandi 2007, pp. 223 e 225-27). Pur mantenendo in traduzione l'ambiguità propria al testo, tendo a concordare con chi ritiene che *si fas est* non si colleghi a *supervare* (idea sostenuta da Ferrari W. 1928, p. 60), ma sottintenda *distu* («a dirsi»); così Bellandi 2007, pp. 226-27 con storia della questione.

51.3-4. Ritengo con molti altri che *adversus* sia aggettivo; trovandomi costretto dal metro a sacrificare qualcosa, ho infine omissa la traduzione di *velans* (che pure sottolinea «l'agio della percezione da parte dell'uomo, seduto proprio di fronte alla donna»: Bellandi 2007, p. 227). *Idemidem* è avverbio di un certo rilievo perché, oltre a segnare lo scarto fra lo sconvolgimento che sostiene a lungo la conversazione e lo sconvolgimento di cui è preda Carullo a un solo primo vedere la

doma, ritorna, giocato dal poeta in altra direzione, in c. 11-19 (nota al passo): sulla sua cruciale importanza rinvio a Biondi 1989b, pp. 22-23. Per il dettaglio delle sottili differenze fra Saffo e Cantillo nel presentare la scena, oltre al ricordato Biondi 1989b, si veda Bellandi 2007, pp. 229-31.

51-56. Snodo cruciale nel carne. In primo luogo perché Cantillo aggiunge, rispetto a Saffo, un'autovalutazione fortemente segnata in senso paratico che si coagula nell'impiego di *missis*, aggettivo da lui prediletto per gli stati di prostrazione da impatto con la fenomenologia amorosa (cfr. c. 8, 1 e nota a c. 8, 10-11: puntuale analisi del termine, e delle interpretazioni alternative che ne sono state qui proposte, in Bellandi 2007, pp. 231-32). In secondo luogo per l'interpretazione di quod se questo «*coga che*» si riferisce alla conversazione di Lesbia con l'altro uomo, l'esegesi deve muovere nel senso dell'attracco di gelosia. Altrimenti – ed è la linea che mi pare di gran lunga preferibile – Cantillo si riferisce al contatto con la bellezza e con l'incantevole seduttività della donna, e a questo contatto (non alla gelosia) riconduce la serie delle conseguenze fisiche, anticipata (diversamente da quanto avviene in Saffo, che le introduce direttamente) da «una frase di ordine generale» che sintetizza «il risultato finale del processo segnalati i paralleli problemi interpretativi per Saffo».

51-6-7. «E sottolineata in due modi l'istantaneità dell'azione: grazie alla cong. *simul ac* [...] che è in antitesi con l'avv. *identidem*, 3) e alla scelta del verbo *aspiciere* che deriva dalla stessa radice del verbo *speciare* [cfr. v. 4]. I due verbi indicano due modi ben diversi di guardare: *speciare* la contemplazione prolungata e tranquilla, *aspiciere* il gettare un rapido sguardo [...] In Saffo manca questa opposizione; i successivi sono poi «*slintoni abituali alla vista di Lesbia*» (Belliandi 2007, p. 34). Come detto nell'introduzione, l'inserimento della dicitura apostrofe *Lesbia* è fondamentale innovazione cantilliana (il preterico *Valerio Edirio* aveva analogamente inserito il nome Pamfilia in un epigramma che non traduceva, ma imitava l'ode di Saffo: fr. 1 Blänsdorf). «Il criptonimo di Clodia («la donna di Lesbo») appare qui (in *meipit* di verso, collocato espressamente fra *te* e *aspici*)» (Belliandi 2007, p. 235). L'apostrofe conia un nome proprio, dietro il quale è impossibile che Cantillo abbia nascosto riferimenti osceni di qualsiasi natura, come vogliono alcuni critici (cfr. nota a c. 5, 1, per dove professionale sula una rassegna di queste e analoghe «abberranti interpretazioni» Bellandi 2007, pp. 171-72, nota 390 – che però tende a sopravvalutare quando corroborino sue specifiche letture, come quella, per me fuori strada, di una presunta femminilizzazione dell'io di Cantillo in questo carne: cfr. la sua nota 443 e contesto; l'idea di una pericolosa *effeminatio* è accolta e sviluppata ora da Fusi 2014, pp. 28-

30, anche in riferimento al contrapposto recupero in direzione virile ed erotica che sarebbe segnato dall'*ego* nella strofa finale; cfr. anche nota a c. 51, 13). L'opinione corrente è che si colga qui la «chiave» offerta al lettore della scelta da parte di Cantillo della denominazione di Clodia come *Lesbia*: Bellandi 2007, p. 167, il quale esamina poi in dettaglio le varie possibili ragioni addotte, più o meno attendibili, dalla critica per una simile scelta. L'idea tradizionale viene ribadita, secondo me a ragione, da Agnesini 2010, p. 628 («apparirà più verosimile la spiegazione che il criptonimo poss essere nato proprio dalla traduzione di Sapph. fr. 31 V, quello del momento in cui Clodia è una dea agli occhi del poeta che appunto non reggeva alla *vista*»). Sulla questione dell'identificazione di *Lesbia* vedere la mia *Introduzione*, nota 41 e contesto, e per la nascita di questo specifico criptonimo anche nota a c. 5, 1. Per la discussione se si possa o no ritenere *Lesbia* una *docta puella* (cfr. sopra, nota a c. 36, 2) e nello specifico amante della Tricca di Saffo, si veda Bellandi 2007, nota 388, secondo il quale non abbiamo sufficienti elementi; non concordo con lui quando ritiene che la scelta dello pseudonimo *Lesbia*, più che riguardare Clodia, intenda soprattutto «segnalare l'identificazione tendenziale di Cantillo con Saffo (sul *coré* autoriale [...])». La penso come Fedeli 1990, p. 63, secondo cui lo stesso c. 51 «oltre a fornire la spiegazione dello pseudonimo scelto dal poeta, è destinato a caratterizzare Lesbia come *docta puella*». Cfr. anche la mia introduzione a c. 2 (con citazione di Zicari) e 11, e Skinner 2011, pp. 121-26. Per ipotesi del c. 51 come primo passo e prudente dichiarazione nei confronti di Lesbia cfr. per esempio Wilkinson 1956 (cfr. Gasser 2009, p. 214) e 1974; contrario è Bellandi 2007, pp. 173 segg. che, come ho già segnalato, aderendo a posizioni laterali rispetto all'opinione comune (rinvio alla bibliografia da lui citata) ritiene che il c. 51 non risalga agli inizi, ma a una fase più avanzata della storia d'amore fra i due. Il problema è connesso a quello della «strofa dell'*otium*» (cfr. nota a c. 51, 13-16: se cantilliana e presente da subito, «intralca» tematicamente l'idea del biglietto di dichiarazione). Sul carattere del c. 51 e Roma da Cantillo (Loomis 1972, pp. 14 segg.), e ipotizzata cornice di tutta la storia d'amore: Bellandi 2007, p. 173.

51-7-8. «*Est super = experiet* è un caso di tmesi (con anastrofe), forse qui ispirata alla tmesi espressiva del v. 9 di Saffo» (Belliandi 2007, pp. 235 e 212-13; cfr. qui oltre, nota al v. 9). Integro nella sola traduzione la parola <voce> nella sostanza. Il recupero è garantito come giusto dal raffronto con Saffo; non possiamo invece ricostruire con certezza l'assetto formale della rimodulazione cantilliana, e per questo nel testo latino mi attingo al mantenimento della lacuna. Molte le integrazioni proposte: fra la trentina di congetture elencate

nell'apparato onirico di Kiss, segnalò a titolo di esempio <voctis in ore> (Ritner), <am quoque vocis> (Lenczanin), <postmoda vocis> (Della Corte); «tra tutte, l'integrazione di Friedrich (*Lesbia, vocis*) avrebbe il pregio di spiegare la caduta dell'adonio, in quanto la ripetizione del vocativo *Lesbia* all'inizio di due versi contigui potrebbe aver causato l'omissione del secondo verso da parte del copista» (Bellandi 2007, p. 236, con rinvio alle iterazioni di *Lesbia* in c. 38, 1-2; a me sembra però arduo ipotizzare che, dopo aver innovato rispetto a Saffo inserendo l'apostrofe a un destinatario esplicitato, Catullo l'abbia addirittura replicata in epanalessi).

51,9. La cosiddetta terza stanza del c. 51 in qualche modo concentra i sintomi che in Saffo figuravano nelle strofe terza e quarta: dettagliata analisi di tutta la strofa nei suoi rapporti con Saffo (e con ampia dossografia precedente) in Vine 1992, che sottolinea come Catullo non abbia soppresso la quarta stanza di Saffo, ma piuttosto «compreso» in una le due strofe del modello (pp. 254 seg.). Nell'ordine di Saffo, fra i vari sintomi fisici derivanti alla *persona loquens* dell'impato con la visione della persona amata, figura lo «spezzarsi della lingua» (v. 9 *kain men glossa ege*, ripreso da Lucrezio III 155 *infingit linguam*). Se, come ormai si fa usualmente, si giudica il verso greco correttamente tramandato (Fond - Kopff 1976; O'Higgins 1990, p. 71; Bellandi 2007, pp. 212-13), questo sintomo si trova in Saffo finemente sottolineato con due risorse tecniche: una tmesi, che separa la preposizione del composto verbale dalla voce verbale stessa (*kain... ege*); uno iato fra *-a* ed *-e* nell'espressione *glossa ege*: quale migliore icona dello «spezzarsi»? In altri tempi, la presenza di iato ha spinto invece a postulare corruzione. Ora, se (come me) si ritiene che il carne di Catullo fuggesse anche da mossa di dichiarazione, questo sintomo dello «spezzarsi» della voce è già partecipiamente importante per il poeta; l'impossibilità di parlare può infatti costituire un'ottima motivazione (pretestuosa, naturalmente) per l'elaborazione di un carne – la tradizione da Saffo –, presentato come «sostitutivo» di una dichiarazione verbale diretta. Catullo qui non recupera né tmesi né iato, ma per il sintomo ricorre a una tipica risorsa ellenistica e poi neoterica (Bellandi 2007, p. 237), e cioè l'anastrofe della congiunzione o della preposizione (Koss 1969, pp. 67-69; qui, nello specifico, la congiunzione *sed*), cosa che gli consente di allegorizzare l'intrecciarsi della lingua, fino a risultare torpidamente paralizzata. La compenso recupera l'idea della tmesi (più anastrofe) subito sopra, con *est saper* (nota a c. 51, 7-8), e – a mio parere – sfrutta il valore «iconico» dello iato nella sua «saffica» gemella di questa, il c. 11 (nota a c. 11, 9-12). Sono finissime, che, oltre che a *Lesbia*, Calvo, Cinna e Callimaco e gli altri alessandrini (cfr. la frase di Brodskij su cui ho chiuso l'introduzione).

51,9-10. Sul *torpor* relativo alla lingua e sulla *tenuis flamma* presentata come se penetrasse dalla pelle nel profondo delle membra, nonché sull'articolato rapporto di questa resa con il testo di Saffo, rinvio a Bellandi 2007, pp. 237-39. Va tenuto presente il confronto con uno degli ultimi carmi relativi alla, ormai deteriorata, relazione fra i due amanti: c. 76, 19-22 (con mia nota, e riferimento a Vine 1993).

51,10-12. Allitterazione in sibillante e sfruttamento del verbo onomatopico *thitho* intendono evocare sul piano d'elisione lo scongiungimento che investe Orecchie e udito (per il riferimento con Saffo e possibili interpretazioni dei suoni evocati in Catullo; Bellandi 2007, pp. 239-40). Poi, «con ardua enallage, l'agg. *gemina* che, a senso, dovrebbe riferirsi a *lunina*, è invece riferito a *noctis* [...] ma con un suggestivo effetto di insistenza sulla irrimediabile assolutezza dell'oscurità, che non conosce spiraglio. [...] Si noti l'accostamento ossimorico nella stretta dell'adonio di *lunina* e *noctis*» (Bellandi 2007, pp. 240-41, con opportuno rinvio a c. 55-6... *lux | nox...*). Catullo sembra aver recuperato in questa chiusa sugli occhi, che evoca una sorta di svenimento, la sensazione di morte evocata da Saffo alla fine della sua quarta strofa (da lui in parte riassorbita nella propria terza strofa: cfr. nota a c. 51, 9). Lo sottolinea anche Pardini 2001, p. 9, secondo il quale qui Catullo sovrappone alla traduzione da Saffo la memoria di una formula omerica (*Ilade* V 310 = XI 356 *ἀκούει δὲ σὸρε νεκάρων* *vûç êkôvovç, amphi dê ôsse nekânê nûç êkôvovç*, che nella versione inglese del contributo, Pardini traduce a p. 112 con l'equivalente di «una scura notte, su entrambi i lati, copri entrambi gli occhi»). Ulteriori sviluppi su questa linea in Lorito 2008 e Fusi 2014. Ritengo con Pardini 2001, p. 9, che debba essere soprattutto questa evocazione di morte la ragione dell'inversione dei sintomi relativi a udito e vista rispetto a Saffo (punto su cui si sofferma già Ferrari W. 1938, pp. 65-66, con differenti idee e altra bibliografia), «e ad essa non segna altro».

51,13. Inizia la strofa dell'*otium* (per il valore del vocabolo, nota a c. 51, 14-16) e il resto di Catullo si stacca decisamente da Saffo. Conserviamo il verso iniziale di quella che doveva essere l'ultima strofa dell'ode di Saffo; la tradizione lo propone in forma *contra metrum*, motivo per cui gli editori lo pubblicano con gli oboli della corruzione davanti all'ultima parola (si veda *Originali greci dei cc. 51 e 60*) in traduzione suona «ma tutto si può sopportare, poiché anche lì doverò...». Secondo l'opinione prevalente «dopo la descrizione della sindrome, che l'ha portata nel vv. 15 s. alla 'climax' costruita dalla sensazione di "quasi-morte", S. [affo] introduce uno svolgimento *gnomico*, che vede il soggetto, senziente, trascinarsi e fittamente possesso di sé» (Bellandi 2007, p. 215). Fra chi ritiene che la strofa dell'*otium* sia di Catullo, si tende a seguire l'ipotesi secondo cui Catullo, oltre alla quarta, eliminò anche la quinta strofa di Saffo

(la cui chiusa sapienziale - su cui cfr. già la fine di nota a c. 51, 1 - non doveva prestarsi ai suoi nuovi scopi), ma per sostituirla con un omogeneo 'riprendersi' in altra direzione: entrambi i poeti concluderebbero con un «rientrare» nei ranghi dopo il delirio della passione [...] In Carullo abbiamo una sorta di "Super-Io" che interviene ad ammonire il poeta» (Bellandi 2007, pp. 215-16 e nota 579; secondo Bellandi 2007, pp. 186, 192 e 223, la strofa segna un "recupero" verso l'equilibrio e addirittura l'ideologia maschilista quintiliana: cfr. anche sopra, nota a c. 51, 5-6; in 2012, § II, spiega ulteriormente il senso della riduzione del modello e il retroterra filosofico-letterario dell'egginza della strofa dell'*otium*). Nella presentazione dell'ode ho ricordato alcune fra le principali teorie; si trova dettagliata documentazione in Bata Donzelli 1964 e in Bellandi 2007, pp. 243-46 (specie nella nota 572). A parte si colloca l'ipotesi di Biondi 1989b (secondo cui, p. 22, il carne 11 è «una sorta di ritrattazione, una palinodia del c. 51»). In base al confronto con l'altra ode saffica di Carullo (c. 11) e con la saffica oraziana II 6, che in parte riprende e varia Carullo c. 51, Biondi (pp. 28-29, nota 23) suppone che anche la saffica carulliana (nonché lo stesso 'originale' di Saffo) dovesse constare di sei strofe per un totale di 24 versi (otto dei quali caduti, nel c. 51, prima dell'attuale strofa dell'*otium*): cfr. Bellandi 2012, p. 34. Dello stesso confronto fra Carullo c. 51 e Orazio c. II 6, a Mariotti 1947 sembrava di poter ricavare che «Orazio, solito, com'è noto, a riprendere all'inizio spunti iniziali dei suoi modelli, conoscesse la strofa carulliana come un componimento a sé» (ora in Mariotti 2009, p. 74, e cfr. p. 178, nota 9, dove aggiunge altri riscontri oraziani a sostegno della sua preferenza per la separazione della strofa dell'*otium* dal resto). Myrns, peraltro, stampa l'ode come unitaria, annotando in appaframento di un altro carne perduto ritenemo Statius e altri (non so se a ragione)» (cfr. Jensen 1967, p. 363, secondo il quale queste parole rivelerebbero in Myrns un'adesione di massima alla tesi della separazione, che a suo parere avrebbe dovuto spingerlo con maggior decisione in tal senso quanto a presentazioni del testo). Fra i più insigni sostenitori del fatto che la strofa dell'*otium* non dovesse appartenere alla traduzione da Saffo, ma essere frammento separato, sono Ellis, p. 176; Fordyce, pp. 219 e 413; Jensen 1967; Copley 1974 (con argomentazioni di carattere strutturale, eccentriche, ma qua e là non prive di interesse); Clausen 1976 ora in Gaisser 2007, p. 51 (cfr. Bellandi 2007, nota 140). Fra i propugnatori dell'aggiunta carulliana in un secondo momento: Quinn 1972, p. 59.

La tesi secondo cui il c. 51 sarebbe da leggere come carne ambeo (cfr. Bellandi 2007, p. 246) è stata proposta da Kalinka 1909, pp. 162-63, e sostenuta da Immisch 1933, pp. 13-17 (dove innanzitutto egli insiste sul fatto che la doppia apostrofe depone a favore appunto

di un dialogo fra i due interpellati) e poi Gallavotti 1943 (radicalmente contrario è Ferrari W. 1938; perplesso è Mariotti 1947). In questo caso, Carullo avrebbe messo in versi la risposta - se autentica o immaginaria è difficile precisare - di Lesbia, cfr. Gallavotti 1943, p. 15: «nella realtà (o nella idealizzazione della realtà) egli ha aperto alla donna fatale l'animo suo con ispirate parole che Saffo già ha suggerite; e Lesbia risponde, tra l'ironico e l'affettuoso, ma con benevolenza, con una quasi materia preoccupazione per il poeta assai più giovane di lei, e così ardente, così totale ed intero nei suoi affetti. [...] E Carullo ha immortalata la risposta data da Lesbia alla sua appassionata dichiarazione: una risposta volutamente vaga, garbatamente generica, in un tono moraleggiante e precettistico ricco di arguzia, e che rivela anche un certo compiacimento femminile». Indipendentemente da questi studiosi (che non menziona), Haller 2002, in un articolo ispirato da un approccio *gender* e inteso a individuare le voci femminili 'celate' nel *liber*, dopo aver elencato le voci femminili esplicitamente citate nei testi carulliani, si pone alla ricerca di quelle rimaste nascoste e suggerisce di individuare due casi di parole che possono essere lette come «parole assegnate a Lesbia-stessa». Il primo sarebbe l'intero frammento 2b. Il secondo la strofa dell'*otium*, che rappresenterebbe una «reazione letteraria» di Lesbia alla traduzione da Saffo che precede. Non mi sembra si possa ricavare dal suo scritto se la Haller le ritenga parole assegnate al personaggio letterario di Lesbia o no più o meno attinte a una sua battuta autentica (come immagina possa essere avvenuto per cc. 36, 3-8 e 11-17), oppure direttamente composte da Lesbia (secondo la soluzione che inclinerei a prospettare). Nasce dalla lettura di Vetta 1984 il riscontro da me proposto nell'introduzione fra il caso che ipotizzo per la strofa carulliana dell'*otium* e quello di una viva situazione di interrelazioni esistenziali che poi, una volta riportata in una pagina del *corpus* di Teognide, si è ritrovata come 'apartata' e oscurata quanto all'originaria 'dinamica' (in quel caso, Vetta spiega come l'vv. 939-44 'verbalizino' l'interazione fra tre diversi simposiasti, in quello che fu il concreto divenire di un momento di carno). Come segnalato nella mia presentazione del c. 51, il canbio di apostrofe rispetto a *Lesbia* può registrare un caso di autocapostrofe (Bellandi 2007, p. 246), ma anche essere indizio di una sorta di discontinuità rispetto a quanto precede, da non dimenticare di affiancare all'altro plateale indizio costituito dall'improvviso venimento di alcun riscontro di quanto leggiamo rispetto al testo che fino a lì è stato più o meno fedelmente tradotto.

51,14-16. «L'*otium* è inteso qui come vita disimpegnata, dedicata solo al soddisfacimento dei propri capricci e passioni, con effetti di *inertia* o *desidia* [...]. Di esso si afferma poi che è forza negativa tanto

potente che può abbarbare - dopo e insieme con la 'cellula' costituita dall'individuo - anche regni e comunità florentini» (Bellandi 2007, p. 245, con ulteriore analisi, passi paralleli e discussione di interpretazioni alternative alle pp. 246-53). Per questa idea di *otium* come corrispondente al concetto greco di *huphê* (ὑπὸν), «mollezza, strematezza, lusso» (cfr. anche Ferrari W. 1938, pp. 67-69; Citroni 2011, pp. 5-6 e nota 14. Sul valore dell'ultima occorrenza di *otium* c'è maggiore dibattito, e si osserva fra chi vorrebbe leggerla in direzione di una stanziosa disolutezza e chi, con maggiore pertinenza alla possibile situazione di Carullo, ne ribadisce il valore di assenza d'altri impegni più seri cui dedicarsi (Bellandi 2007, p. 251, con dossografia). Quanto a *exultans* e *gestis*, «i due verbi in origine non indicano propriamente o soltanto i momenti iniziali dell'azione, ma il loro tradirsi e farsi visibili in atteggiamenti e comportamenti del corpo» (Bellandi 2007, p. 248; cfr. Basta Donzelli 1964, p. 123). Si discute anche su quali città e quali regni Carullo dovesse avere in mente: rinvio a Bellandi 2007, p. 251 (secondo cui «l'espressione varra semplicemente: "I re e le loro città", prima prosperi e felici e poi mandati in rovina dall'invidia [...] I "re" sono nominati per il loro potenziale di forte opposizione al caso del privato e "mòdesto Carullo»). Il fatto che la strofa insista su posizioni psicologiche e atteggiamenti di fronte alla passione del tutto diversi da quelli che Carullo, traducendo Saffo, illustra più sopra (Kalinka 1909, p. 160), può forse dipendere da libere scelte creative del poeta (anche se non mi avventurerei fra le sintonatologie e le prospettive cliniche troppo moderne venturate da Bellandi 2007, pp. 249-50), a me sembra tuttavia molto più comprensibile se pensato come diagnosi 'comportamentale' condotta dall'esterno, e pronunciata con malizia insinuante da Lesbia (non nello schema letterario del carne amebeo, ma nella dinamica fattuale di una risposta autentica, determinatasi nella concreta vita).

Questo breve ma celebre epigramma in trimeri giambici archilochici appartiene alla serie degli attacchi contro gli uomini vicini a Cesare e contro Cesare stesso (cfr. cc. 29, 54, 57, 93 con relative introduzioni). Qui Carullo aggredisce uno dei più impopolari fra i cesariani, e cioè Vatino (su cui cfr. cc. 14 e 53, con introduzioni), e, accanito a lui, un Nomo meno facile da identificare, che, oltre al fatto di poter guardare a una brillante carriera politico-amministrativa in forza dell'aiuto di Cesare, doveva avere in comune con Vatino la scrofolata, una ripugnante malattia della pelle, spesso per quest'ultimo ricordata nei non pochi contesti in cui lo si vuole diffamare.

Il carne potrebbe risalire al 55, anno in cui Vatino fu nominato pretore, e il fatto che un personaggio come lui, «che sembrava nato

per esser deriso e odiato» (Seneca *De constantia sapientis* 17, 3), fosse stato preferito nell'assegnazione di quella carica a un galantuomo come Catone, oggetto di diffusa ammirazione (ma anticesariano), aveva destato uno scandalo di grande portata.

Caratteristica dello stile scommatato di Carullo è la ripresa di un'espressione o di un intero verso, a perentoria sottolineatura di tratti o circostanze che destano la sua reazione poetica (cfr. per esempio i cc. 16, 36, 57). In questo caso, l'indignazione ha prodotto un *incepti expliciti* così lasciato da essere divenuto (non meno di quello del c. 16) un memoriale archetipo di rifertimento per circostanze estreme. Significativo, per esempio, il caso di (Q. Valerio) Carlo Emilio Gadda sotto il Fascismo (è l'intera favola 73, in *Vela* 1990, pp. 32 e 151; vol. IV p. 28 [sella]). «Sulla sedia o sella curule sedeva lo scrofoloso Nonio. Vatino ad ottenerlo il consolato spregiurava. Quinto Valerio poeta attendeva la morte».

52.1-2. Sui problemi di datazione, e le oscillazioni nelle proposte degli studiosi, rinvio a Bellandi 2012b, p. 50, secondo cui il carne 52 «è databile con sicurezza a non prima del 56 a. C. [...] forse meglio agli anni immediatamente successivi 55 o 54». Hutchinson 2003, p. 208, ritiene che invece possa essere collocato attorno al 47, e discute il problema in relazione alla questione dell'assemblaggio del *liber* e della possibilità che fra i componimenti confluiti in fondo ai polinestri sopravvanzano alcuni abbozzi (cfr. *Introduzione*, nota 83 e commentari) o alcuni carmi comunque 'aggiunti' da un qualche redattore a una precedente raccolta autorialmente ordinata (con bibliografia, e in particolare rinvio a Skinner 1981, pp. 72-76). Difficilmente sarà casuale che questo carne che cita Vatino sia attualmente seguito da un altro carne che lo chiama indirettamente in causa; resta a mio parere impossibile decidere se l'accostamento sia stato operato da Carullo o da un successivo redattore (cfr. anche nota a c. 50, 1-3). Della struttura del carne si occupa, in relazione a una precedente lettura di Évrard-Gillis 1976, pp. 222 sgg., uno studio di Trahan del 1985 (ora quarto capitolo di Trahan 2015, da cui cito). Per puro dovere di cronaca segnalo che c'è chi ha preso il primo verso alla lettera, sostenendo che Carullo fosse ormai gravemente malato e prossimo alla morte (dossografia, e discussione, in Bellandi 2007, p. 65): un rilievo secondo me molto ingenuo: se anche fosse stato malato, è evidente che l'asserito in questione ha un significato figurato e va letto su tutt'altro piano. Soares 1977, pp. 230-32, nel suo tentativo di ricostruzione diaconica del *liber*, lo pone come l'ultimo carne conservato fra quelli composti da Carullo (e il timore che lo studioso abbia preso troppo sul serio i vv. 1 e 4 è purtroppo difficile da reprimere). Per uno studio semantico di *emori*: Maisonnebe 1985 (cfr. Skinner 2017, p. 196). Il seggio «curule» era un seggio pieghevole privo di braccioli, portatile e collocato su di un carro (*carrus*, donde il nome *curulis*), di cui

faceva uso un magistrato per esercitare i suoi poteri. Le cariche che davano diritto all'uso del seggio detto «*curule*» erano *aedilis curulis*, *praetor*, *consul*, cui si aggiungevano *flamen Dialis*, *dictator* e *magister equitum*. Una prima carica «*curule*» era il punto di partenza per fondare la nobiltà di una *familia plebea* (Ellis, p. 180). Sull'identificazione di Nonio si è molto discusso (equilibrata sincreti in Ellis, pp. 178-80): i candidati più probabili sono L. Nonio Asprenate e M. Nonio Sufenae. Quanto a Asprenate - cui preferisce pensare Della Corte 1976, pp. 243-45; e poi a p. 286 del commento -, nel 46 viene ricordato fra le schiere di Cesare alla battaglia di Tapso da un passo del *Bellum Africum* (§ 80) in cui è menzionato quale *proconsul*; deve pertanto aver coperto una precedente carica curule, e probabilmente essere stato nominato edile quando Vatinio fu nominato pretore, nel 55 (Schwabe 1862, pp. 43-44; Ellis p. 179; cfr. nota seguente). Nonio Sufenae fu tribuno della plebe fra 56 e 55; può darsi che i meriti che si procurò in quella occasione lo abbiano remunerato dopo gli accordi di Lucca (56 a. C.) con una carica curule, come quella di edile; in seguito, fu forse pretore attorno al 52 (Fordyce, p. 180). In ogni caso, Catullo assegna al Nonio da lui attaccato la stessa scrofolia (su cui Calvo V 28, 7) per cui era noto Vatinio (cfr. Cicerone *In Vatinium* 39; cfr. *Pro Sexto* 135; *Ad Atticum* II 9, 2). Notevole l'allitterazione in *si*.

52,3. Vatinio, personaggio su cui cfr. i cc. 14 e 53, fu uno dei cesariani più noti e chiacchierati: questore nel 63 e tribuno nel 59, divenne - in seguito agli accordi intercorsi fra Cesare e Pompeo a Lucca (56 a. C.) - pretore nel 55. Contro di lui prese la parola in veementi orazioni sia Licinio Calvo (cfr. il cartulliano c. 53, con introduzione e note, e l'«odio vatiniano» di cui a c. 14, 1, con nota) sia Cicerone (la cui *In Vatinium* tuttora conservavamo, mentre è perduta la difesa che fu costretto a tenere nel 54, su pressione di Cesare). Godeva di una certa impopolarità, immortalata da un brillante aneddoto riferito da Macrobio nei *Saturnalia* (II 6, 1; cfr. Menecchi 2015, p. 57). Il problema sollevato da questa menzione di Vatinio (Ellis, pp. 178-79; cfr. le mie note a cc. 14, 1-3 e 53, 2-3, e le presentazioni di quei due carmi), è così sintetizzato da Della Corte, p. 280: «Vatinio, tribuno nel 59, pretore nel 55, fu *consul suffectus* solo nel 47; quindi Catullo non lo ha potuto vedere console, quando anche proprio sulla base del carne 52 si tenti di prolungare la vita di Catullo fino al 47 [...] La sua certezza di diventare console nascerà dal sapere che il suo nome era stato inserito in quelle *longae... paginulae* di futuri consoli [...] (Cicerone *Ad Att.* IV 8a 2) che i triumviri avevano approntato a Lucca». Sullo scandalo dell'elezione di Vatinio a pretore e preferenza di un candidato della statura di Catone si trova *dosier* di fonti in Ellis, p. 179. Dalla *Contro Vatinio* di Cicerone (§§ 6 e 11) sappiamo che, fin da quando nel 63 era questore, Vatinio andava pronosticando un proprio futuro consolato, anzi due; del resto una nomina alla pretura

preludava appunto a un successivo consolato (Fordyce, pp. 221-22). Vatinio doveva avere l'abitudine di giurare con una formula del tipo «*possa io diventare / non diventare console, se...*» (Fordyce, p. 223); «naturalmente per Catullo un Vatinio non poteva giurare, ma spergiurare. Del resto Cicerone in *Var.* 3 rampogna la di lui *inconstantiam cum iurante iura etiam pertinuo implacitam*» (Lenchantin, p. 93; cfr. Quinn, p. 247; la frase ciceroniana stigmatizza «incoerenza congiunta a leggerezza e, per di più, spregiuro»). Cfr. anche Fedeli 1990, p. 5, che, a proposito delle prospettive consolari di Vatinio, ricorda il brillante gioco di parole ciceroniano (*In Vatinium* 6) «e per la mia esistenza onesta (*videntes vitendo*) - ricordatelo - ottenni tutto ciò che tu nelle mie impudenti vantazioni (*impudenter vaticinando*) spesso hai dichiarato di sperare» (traduzione Albini). Sulla favola gaddiana citata a fine introduzione (dove Gadda dà per Catullo il *praenomen* Quinto anziché Gajo, probabilmente perché le sue fonti accreditavano ancora l'opzione alternativa; cfr. nota a c. 10, 27-32) cfr. Vela 1990, p. 151: «Per necessità cautea, in pieno regime fascista, la redazione su rivista manca della frase relativa a Vatinio. I versi cartulliani sono commentati da G. Jadda] nella recensione alla versione di Quasimodo, ne "Il Mondo" (Firenze), a. I n. 17 (21 luglio 1945), a p. 7» (cfr. Narducci 2003, pp. 87-91 su Gadda e Quasimodo, e p. 93).

52,4. Il verso finale, come non di rado in Catullo, riprende quello iniziale. Sulla sua configurazione, Traiana 2015; egli dapprima si ricorda a precedenti studi di Gratarolo «sul valore del composto *errori* rispetto al semplice *morì*, metricamente possibile», chiarendo che a suo parere è «in gioco non la valenza stilistica del composto (*fortius grandisique*, diceva Il Bachrens), ma quella asettuale, che puntualizza il cambiamento di stato: "uscir di vita"» (pp. 108-9). Quindi fa notare l'eccezionalità del costruito *moror* (anziché *cesso*) più infinito, scelto palesemente a scopo di paronomasia (p. 109): «La selezione appare dunque principalmente finalizzata alla figura di suono, che potenzia, iterandolo, il sema della parola in clausola, la morte». (Per questo ho cercato una traduzione il più possibile vicina al gioco originario).

53.

In mezzo a un nugolo di epigrammi rivolti da Catullo contro i cesariani, il *liber* ci consegna questo brillante spaccato in diretta dal foro che, più che gettare fango sull'esecrato e già ricordato Vatinio (c. 52), magnifica, attraverso il salace apprezzamento di un asistente, le qualità oratorie di uno degli amici più cari del poeta, Licinio Calvo (su cui cc. 14 e 50, con introduzioni).

Oltre che - insieme a Cina e Catullo stesso - una delle 'tre corone' neoteriche, Calvo fu anche un brillante oratore, specialmente nel