

Francesco Denini

UN PRIMO APPUNTO

ATTORNO ALLE VALENZE MUSICALI E ANTROPOLOGICHE

DEL CARME LXIII DI CATULLO



In copertina, Andrea Mantegna Introduzione del culto di Cibele a Roma, 1505-1506, tempera a colla su tela, 73,5 x 268. (forse portata a termine da Francesco Mantegna o da Giovanni Bellini). National Gallery, Londra. L'opera s'ispira nella composizione ai bassorilievi sui sarcofagi romani, ricreata a monocromo su uno sfondo che riproduce due lastre di marmi screziati. La portantina con simulacro di Cibele è mostrata nel suo arrivo a Roma, accolta dalla cittadinanza. Da sinistra si vedono due tombe a piramide tronca con iscrizioni sulla sommità, che ricordano i fratelli Gneo Cornelio Scipione e Publio Cornelio Scipione, padri rispettivamente del Nasica e dell'Africano. L'opera fu commissionata al Mantegna dal nobile veneziano Francesco Cornaro, che vantava una qualche discendenza dalla gens Cornelia, una delle cento gentes patrizie elencate da Tito Livio.

INDICE

<i>Legenda</i>	4
Introduzione storica	5
I. SUONO	10
<i>1. Dal suono del linguaggio poetico ...</i> <i>Distribuzione metrica, accentuazione ritmica, allitterazioni e onomatopee</i>	10
<i>2. ... al suono musicale</i> <i>Versione ritmica in scrittura musicale e ipotesi di una agogica musicale-prosemica</i>	20
<i>3. Appendice: per una lettura ad alta voce</i>	23
II. SENSO	24
<i>1. Dal senso delle cose ...</i> <i>Coordinazione sintattico-grammaticale e intreccio di campi semantici, specificazioni lessicali e semantica del testo</i>	24
<i>2. ... al senso delle emozioni</i> <i>Dinamica retorica e riferimenti mitici, narrativi letterari e culturali.</i>	39
<i>3. Traduzione (e traduzioni)</i>	46
Appunti per una bibliografia (da migliorare e approfondire)	56

Legenda

Questi appunti muovono da una lettura attiva e combinata di due testi non recenti:

- 1) Catullo *Attis* (carne 63) a cura di Vincenzo Bongi.
- 2) S. Russo *L'Attis di Catullo* (Testo, traduzione, studio critico).

Per quel che posso valutare, tali testi si mostrano in grado di configurare le fonti d'influenza greche, supposte e indirette, presso cui Catullo può aver sostenuto la sua ispirazione nella composizione del Carme LXIII, oltreché le fortune letterarie del mito di Attis nella cultura romana d'età repubblicana e imperiale. Perciò ho creduto potessero essere di sostegno al mio tentativo d'evidenziare le qualità di questo carne dal punto di vista d'una fruibilità più immediata. Ho provato a imbastire un'analisi del suono e del senso del testo, avvalendomi di grafici, appunti musicali, note al testo e quadri retorici, al fine di renderne più prossime percezione sonora e comprensione testuale, attento alla sua intenzione complessiva di opera d'arte. Questo 'primo appunto' si conclude, perciò, azzardando un'esposizione/traduzione del testo di Catullo, da me scritta e orientata per una del tutto ipotetica rappresentazione dal vivo, meglio se musicata. Avendo ben chiaro quanto ampiamente abbia trasceso i miei limiti nel procedere a queste operazioni, presento comunque alla discussione il loro risultato, sperando così di gettare basi sufficienti per più adeguati approfondimenti futuri. Maggior consapevolezza della critica del testo e della storia dei commenti, un'analisi lessicale più approfondita, un più attento avvicinamento alle sue matrici greche e, in particolare, Alessandrine e, più in generale, al suo contesto storico-letterario (con un'attenzione maggiore, per esempio, a Varrone Reatino), sarebbero le linee di approfondimento più urgenti, insieme alla registrazione di una versione ad alta voce del testo e al completamento della traccia musicale abbozzata qui nel primo capitolo.

Per i testi di Catullo, seguo il volume Einaudi classici del 1997, con introduzione e traduzione di Guido Paduano e col commento di Alessandro Grilli (cfr. qui, in Bibliografia). Tale edizione per la redazione dei testi segue l'edizione di R. A. B. Mynors della collana 'Oxford Classical Texts', Oxford University Press, Oxford 1958 (1960²), pur introducendo un elenco di divergenze discusse nel commento con indicazione della fonte da cui proviene la divergenza. Per rimandi ad altre poesie del liber, indico tra parentesi con numeri romani le poesie e con numeri arabi i versi. Per indicare il verso in un contesto dove è chiaro il rimando uso l'abbreviazione v. o vv. e il numero del verso, ad es.: v. 4, o vv. 10-15. Procedimento analogo seguo per indicare testi e versi d'altri poeti, precisando l'edizione al fondo di questi appunti nei miei qui conclusivi Appunti per una Bibliografia.

Introduzione storica

Nel *Carme XXXV* del suo *novum libellum* (I, 1), Gaio Valerio Catullo loda l'amico Cecilio, *poeta tenerus e sodales* (v. 1), per l'esordio di una poesia dedicata alla Dea Cibele, signora di Dindimo e *magna mater* (vv. 14), dea asiatica della *vertigo* temporale e della *concitatio* musicale. S'avvale per questo dell'espedito letterario dell'invocazione al papiro (*papyre*, v. 2), che inviti l'amico a seguire le riflessioni (*quasdam cogitationes*, v. 5) di un terzo amico (*amici sui meique*, v. 6), per udire le quali Cecilio dovrebbe divorare la strada (*viam vorabit*, v. 7) in quel tratto che li separa da Como a Verona (vv. 3-4), quasi a prefigurare in maniera epidittica e metaforica il viaggio che sarà del suo Attis, giovane consacrato a Cibele, dalle *πολις* greche ai boschi frigi, e finanche l'importante viaggio di Catullo - sempre da Occidente a Oriente - verso la Bitinia.

*Poetae tenero, meo sodali,
velim Caecilio, papyre, dicas
Veronam veniat, Novi relinquens
Comi moenia Lariumque litus.
Nam quasdam volo cogitationes
amici accipiat sui meique.
Quare, si sapiet, viam vorabit,
quamvis candida miles puella
euntem revocaret, manusque collo
ambas inciens roget morari.
Quae nunc, si mihi vera nontiarum,
illum deperit imponente amore.
Nam quo tempore legit incohatam
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullam.
Ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior; est enim venuste
Magna Caecilio incohata Mater.*

Voglio che tu dica, papiro,
al mio amico e dolce poeta Cecilio,
che venga a Verona, lasciando
Como e le rive del Lario,
e ascolti qualche riflessione
di un amico suo e mio. Se ha cervello,
divorerà la strada, anche se mille volte
lo richiamerà, mentre già è in via, la sua bellissima
ragazza e, gettandogli al collo ambedue
le braccia, lo implorerà di restare.
Quella che, se è vero ciò che mi dicono,
si consuma per lui di un amore immenso:
da quando ha letto il poema incominciato
sulla signora di Dindimo, la poverina
ha dentro un fuoco che brucia il midollo.
Ti capisco, ragazza più colta
di Saffo: è davvero bellissimo
l'inizio di Cecilio sulla Grande Madre.

(traduzione di Guido Paduano)

Catullo affronterà, di fatto, un *tour* in Bitinia¹ tra il 58 e il 57 a. C., forse come membro della *cohors* di Caio Memio Gemello, uomo colto e vicino ai *νεώτεροι* (IV, X, XXVIII, XXXI, XLVI, CI), allora console di quella regione. Ceduta a Roma da Nicomede IV alla sua morte, nel 74 a.C., la Bitinia era terra d'acquisto relativamente recente e decisiva per gli esiti delle guerre mitridatiche (anni 88-63 a.C.), che non poteva non stimolare approfondimenti circa gli influssi orientali sulla cultura greca, sulle orme d'un passaggio obbligato, allora, da Roma alla biblioteca tolemaica di Alessandria: Catullo poteva trarne una più filtrata nozione dei culti orientali insediatisi non poi da molto, e non senza problemi, tra il novero di quelli della Roma repubblicana, soprattutto se intesi in una prospettiva prossima alla poesia alessandrina, paradigma delle tendenze neoteriche. In particolare, il *Carmina* LXIII, incentrato sul culto di Cibele e successivo al *Carmina* XXXV (scritto non prima del 59 a.C.)² rappresenta qualcosa di complesso dal punto di vista antropologico e culturale: da un lato condivide con l'eziologia ellenistica la ricerca di uno sguardo interstiziale attorno al mito e, dall'altro, sembra perseguire una visione ribaltata e perturbante dell'*eros* propiziatorio latino (anche di quello, già più raffinato in senso greco, dei *carmina priapea*, forse risalente anch'esso all'età repubblicana o giulio-claudia), radicalizzando l'esecrazione (in anticipo sulla prima versione della *lex Cornelia* del 50 a.C.)³ per i tratti duramente matriarcali di un culto asiatico come quello di Cibele tramite l'urto simbolico tra *πόλις* e *nemus*.

1 Secondo il geografo Strabone (*Geografia* XVII, 3) la Bitinia confinava ad est con il fiume Sangarius (oggi: Sakarya), ma di solito la s'intendeva estesa ancora più ad oriente, fino al Parthenius, che la separava dalla Paflagonia. A ovest e sud-ovest era separata dalla Misia dal Rhyndacus, mentre a sud confinava con l'Epitteto, la Galazia e la Frigia. La maggiore catena montuosa è quella del così detto 'Olimpo di Misia' (2.300 metri c.a), visibile da Istanbul, distante 113 km, quasi sempre ricoperto di neve. Ad est di questa catena montuosa, un'altra, quella dell'Ala Dagh, s'estende per oltre 160 km, dal Sangarius alla Paflagonia. Entrambe formano un bordo montuoso che circonda il grande altopiano turco in Anatolia. L'ampio tratto che si proietta a occidente fino al Bosforo, è caratterizzato da colline coperte da foreste, per questo chiamate *l'Oceano di alberi* (in turco *Ağaç Denizi*). Nel 182 a.C. in Bitinia morì Annibale, inseguito dai Romani, che re Prusia I stava già per consegnare loro essendo incapace di resistere alla potenza romana. L'ultimo re di Bitinia, Nicomede IV, che non era riuscito a resistere agli attacchi di Mitridate VI, re del Ponto, fu rimesso sul trono per intervento dei Romani e, alla sua morte, nel 74 a.C., lasciò il regno in eredità a Roma che ne fece una provincia. Dall'82 a.C. Al 78 a.C., durante il regno di Nicomede IV alla corte di Bitinia risiedette, quale legato, Giulio Cesare, nipote di Mario, in fuga da Roma dove imperversavano i partigiani di Silla (Appiano *Guerre Mitridatiche* 10; Livio *Periochae ab Urbe condita libri*, 74. 6).

2 Paduano, in linea con Bongi, Perrotta e Schabe, dice: “Comum *fu ribattezzata* Novum Comum” - come qui la chiama Catullo - “nel 59 a.C. quando Cesare vi insediò cinquemila coloni; la poesia è dunque certamente successiva a tale data.”

3 “Nemo liberum servumve, invitum sinentemve castrare debet; neve qui se sponte castrandum praeberere debet”: così dice la *lex Cornelia de sicariis et veneficis* indetta nel 50 a. C. anche in seguito all'arrivo, a Roma, dei asiatici culti di Cibele.

Negli anni in cui Cornelio Nepote, amico di Catullo e dedicatario del suo volume (I, 3), può aver pubblicato il libro postumo del poeta veronese (s'ipotizza attorno al 54 a.C.), Lucrezio terminava il *De Rerum Natura* (che Cicerone pure elogerà),² il quale, in particolare nel *II libro* (vv. 600 -645), racconta con sguardo antropologico il culto di Cibele e Attis, mostrando implicitamente come le referenti interne alla cultura romana dell'esotica dea frigia potessero essere Giunone, Era, Rea o Demetra, le quali, per altro, in una prospettiva epicurea, erano poco più che immagini mitiche della terra. L'evocazione dell'immagine esotica di Cibele poteva essere anche, per il seguace di Epicuro, un modo per scongiurare ogni accusa d'empietà che una demitizzazione diretta del culto di Rea avrebbe forse potuto procurargli. E, intanto, era un modo per contenere metaforizzandola l'influenza 'archetipica' della Grande Madre, incombente sulla religione romana come mostreranno i sortilegi di Giunone sulle vicende di Enea nell'*Eneide* di Virgilio (epicureo anch'egli, ma allineato, in parte, sul piano religioso, con l'ideologia istituzionale augustea) e come mostrerà più tardi l'ancor più estremo culto di Iside.³

Aveva impressionato il destino di Annibale, fuggito prima in Siria poi in Bitinia dopo la II Guerra Punica. Publio Cornelio Scipione, noto come Scipione l'Africano in quanto vincitore di Annibale in Africa, consultati i libri sibillini in seguito a taluni *prodigia*, decise di portare dal monte Ida, presso Pergamo, a Roma il simulacro aniconico della dea Cibele, donato dal re Attalo. Il Senato inviò suo cugino, Scipione Nasica, ritenuto il romano più degno ad accogliere il simulacro (come richiesto dall'oracolo di Delfi), ma la nave che lo trasportava si incagliò nelle secche del Tevere. Per disincagliarla intervenne la vestale Claudia Quinta, che dimostrò con l'evento prodigioso anche la propria verginità. L'episodio viene narrato da più fonti, tra cui Livio⁴ e Ovidio,⁵ ma lo stesso Cornelio Nepote mostrerà d'aver nozione almeno dei retroscena bitini della vicenda (34 ca a. C.).⁶ E, di fatto, il culto della dea, con l'istituzione dei *Megalesia*, officiati da preti che in suo onore si eviravano nel *Dies sanguinis*, i *galli* (o γαλλοι), fu introdotto a Roma il 4 aprile 204 a.C., quando la pietra nera, simbolo della dea, vi fu trasferita e collocata dapprima sull'Ara nella Curia del Foro e poi in un tempio sul Palatino, realizzato nel 191 a.C. nei pressi della casa di Romolo. Il tempio bruciò due volte, nel 111 a.C. e nel 3 d.C., e fu ricostruito l'ultima volta da Augusto, il quale, a partire dal 27 a.C., aveva accettato (forse anche per evitare di contrariare città amiche con un più netto rifiuto dei costumi locali) d'essere venerato ad Olimpia come *συνναος* (associato al culto) nel *Μητρων* di Cibele, considerata come dea che, tra l'altro, commemora le 'origini tro-

2 Marco Tullio Cicerone *Lettere al fratello Quinzio* 2, 9, 3.

3 Lucio Apuleio, *Metamorfosi* XI, 2.

4 Tito Livio *Ab Urbe condita*, XXIX, 10-14.

5 Publio Ovidio Nasone *Fasti* IV, 179-372.

6 Cornelio Nepote *De viribus Illustribus*, 23, 10-13.

iane' di Roma. L'attenzione letteraria per Attis, ai suoi esordi a Roma ai tempi dei νεώτεροι, avrà modo di consolidarsi nei decenni successivi, come attesta un carme più propriamente eziologico in senso callimacheo del IV libro dei *Fasti* di Ovidio, sino ad assumere tratti d'una 'moda' non più così avvincente, come mostreranno in parte Persio nella prima *Satira* e più decisamente Marziale in un suo epigramma.⁷ Mentre le feste in onore di Cibele, che si svolgevano dal 15 al 28 marzo nel periodo dell'equinozio di primavera, scompariranno solo quando l'Editto di Teodosio, nel 389 d. C., ordinerà l'abbattimento di tutti i templi pagani.

La natura musicale di questo mito emerge già chiaramente dai versi di Lucrezio (II, 616-621), oltreché l'interpretazione psicologica, restaurante la difesa romana del *mos maiorum* quasi solo tramite la rappresentazione della più iperbolica delle trasgressioni (e sarà l'unico modo per la futura ideologia augustea di mediare culti orientali e latini) proiettandola nei recessi dei boschi frigi, oltre la Bitinia (II 610-617, 629-637). Antropologicamente accolta, tale interpretazione non sarà, per altro, condivisa da Lucrezio (II 640-643), il quale, mentre fornisce a Roma strumenti culturali e psicologici per consolidare le proprie istituzioni, soccorre, di fatto, l'individuo romano con strumenti filosofici atti a smarcarsi dai sortilegi del mito, considerato come un insieme d'inconsistenti 'favole antiche' (II. 644-645). In questo senso, questi versi di Lucrezio possono fornire il più valido farmaco al *horror* immediato del *Carme LXIII* di Catullo, al fine di focalizzarne meglio l'intenzione apotropaica rispetto alla più evidente, e indubbiamente notevole, forza espressiva.

Hanc veteres Graium docti cecinnere poetae 600

..

*sedibus in curru biuhos agitare leones,
aeris in spatio magnam pendere docentes
tellurem neque posse in terra sistere terram.*

*Adiunxere feras, quia quamvis effera proles
officiis debet molliri victa parentum.*

*Muralique caput summum cinere corona,
eximiis munita locis quia sustinet urbis;
quo nunc insigni per magnas praedita terras
horrifce fertur divinae matris imago*

Hanc variae gentes antiquo more sacrorum 610

*Idaeam vociantis matrem Phrygiasque catervas
dant comites, quia primum ex illis fnibus edunt*

Lei i sapienti poeti della Grecia antica hanno cantata [sotto le sembianze della dea, che, lasciando] il suo tempio, guida un carro cui stanno aggiogati due leoni, insegnando che la vasta terra è sospesa nell'aereo spazio e non c'è terra su cui possa appoggiarsi. Le hanno associato bestie selvagge, per mostrare che ogni schiatta, per quanto feroce, si lascia addolcire e domare dai benefici genitori. Una corona muraria cinge la sommità del suo capo: la terra in luoghi prescelti, fortificati dalla natura, serve di difesa alle città ch'essa sostiene. È adorna di questo diadema con cui ancora adesso, nel suo vasto impero, l'immagine della divina madre è trasportata tra i fremiti della folla. Diverse genti, fedeli al culto antico, la chiamano madre del monte Ida, e le danno per scorta torme di fri-

⁷ Aulo Persio Flacco *Satira* I v. 93, che collega Attis con Nerone; Marco Valerio Marziale *Epigrammi*, LXXXVI.

per terrarum orbem fruges coepisse creari.
 Gallos attribuunt, quia, numen qui violarint
 matris et ingrati genitoribus inventi sint,
 significare volunt indignos esse putandos,
 viva progeniem qui in oras luminis edant,
tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
concaua raucisonoque minantur cornua cantu,
et Phrygio stimulat numero cava tibia mentis, 620
 telaque praeportant violenti signa furoris,
 ingratos animos atque impia pectora vulgi
 conterrere metu quae possint numuni divae.
Ergo cum primum magnas invecta per urbis
munificat tacita mortalis muta salute,
aere atque argento sternunt iter omne viarum
largifica stipe ditantes ninguntque rosarum
floribus umbrantes matrem comitumque catervas.
Hic armata manus, Curetra nomine Grai
quos memorant Phrygios, inter se forte quod armis 630
ludunt in numerumque exultant sanguine laeti
terrificas capitum quatiens numine cristas,
Dictaeos referunt Curetas qui Iovis illum
vagitum in Creta quondam occultasse feruntur,
cum pueri circum puerum pernice chorea 635
armati in numerum pulsarent aeribus aera, 637
ne Saturnus eum malis mandaret adeptus
aeternumque daret matri sub pectore vulnus.
 Propterea magna armati matrem comitantur, 640
 aut quia significant divam praedicere ut armis
 ac virtute velint patriam defendere terram
 praesidioque parent decorique parentibus esse
quae bene et eximie quamvis disposta ferantur,
longe sunt tamen a vera ratione repulsa.

gi: nella Frigia, dicono, sono nati i primi cereali e da lì si
 sparsero per tutta la terra. *Le assegnano gli evirati: chi ha*
oltraggiato la divinità di questa madre e si è rivelato ingra-
to verso i genitori, deve essere giudicato indegno di produrre
alla luce della vita la posterità. I tamburelli tesi tuonano
 sotto il colpo delle palme, i piatti concavi strepitano in-
 torno alla statua, le trombe proferiscono la minaccia del
 loro canto rauco, e il ritmo frigio del flauto getta il delirio
 nei cuori. *Il corteo brandisce le armi, simbolo di un violen-*
to furore, per gettare nelle anime ingrante e negli empì cuori
della folla il sacro terrore della potenza divina. E mentre è
 portata sul suo carro attraverso le grandi città, l'immagi-
 ne silenziosa della dea elargisce ai mortali la sua muta
 protezione, il bronzo e l'argento cospargono tutta la via
 che essa percorre, offerta generosa di cui l'arricchiscono i
 fedeli; nevicano rose la cui caduta ombreggia la dea ma-
 dre e le schiere che la scortano. Nello stesso tempo grup-
 pi armati, Curèti frigi li chiamano i poeti greci, giostran-
 do fra loro, saltellano in cadenza, tutti gioioso del sangue
 che li inonda, e i movimenti delle teste ne fanno agitare i
 terribili pennacchi: ricordano i Curèti dell'Ida, che un
 tempo, secondo la leggenda, a Creta coprirono i vagiti di
 Giove, mentre intorno al dio infante, infanti in armi for-
 mavano agili ronde e urlavano in cadenza, bronzo contro
 bronzo, nel timore che Saturno scoprisse suo figlio e lo
 facesse perire sotto il suo dente, portando al cuore della
 madre un'ardente ferita. *Perciò la grande madre è circon-*
data da uomini armati: quella presenza significa forse che
la dea ci prescrive di essere risoluti a difendere con le armi e
il coraggio la terra dei nostri padri, e ad essere il sostegno e
la gloria dei propri genitori. Ma per quanto belle e mera-
 vigliosamente ben congegnate, tutte queste leggende so-
 no ben lontane dalla verità.

(traduzione di Olimpio Cescatti)

I. SUONO



1. Dal suono del linguaggio poetico ...

Distribuzione metrica e accentuazione ritmica, allitterazioni e onomatopee

Il verso del *Carme LXIII* ha un metro simile al tetrametro ionico *a minore* catalettico, composto da 4 ioni *a minore* (υ υ _ _), l'ultimo privo d'una o più sillabe. La versione acatalettica è un dittico di ioni ripetuto con diresi tra 2° e 3° piede, come nel seguente frammento 34D di Alcmane:

υ υ _ _ , υ υ _ _ || υ υ _ _ , υ υ _ _
ἑκατὸν μὲν, Διὸς υἷόν, τάδε Μῶσαι κροκόπεπλοι

Canta, Musa dal manto rosso, l'infallibile figlio di Zeus

Tale metro, già presente, nella poesia latina con le *Menippae* di Varrone Reatino (*Eumenides* 141, 131-133, 164), sarà ripreso da Orazio nell'*Ode XII* del *Liber III* con effetti di gran lunga più 'pacati':

υ υ _ _ , υ υ _ _ , υ υ _ _ , υ υ _ _
*Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
mala vino lavere aut examinari metuentis
patruae verbera linguae.*

Sventurata la fanciulla che non sa cos'è l'amore
né stordirsi con il vino o svenire alle minacce
dei rabbuffi dello zio.

*Tibi qualum Cytherae puer ales, tibi telas
operosaeque Minervae studium aufert, Neobule,
Liparaei nitor Hebri,*

A te il cesto da lavoro ruba il figlio d'Afrodite,
dalle tele e dai lavori di Minerva, o Neobùle,
ti distoglie Ebro da Lipari,

*simul unctos Tiberinis umeros lavit in undis,
eques ipso melior Bellerophonte, neque pugno
neque segni pede victus*

quando gli omeri unti d'olio detergendo va nel Tevere,
cavaliere assai migliore di Bellerofonte, invitto
nella lotta e nella corsa,

*catus idem per apertum fugientis agitato
grege cervos iaculari et celer arto latitantem
fructiceto excipere aprum.*

lesto nel frecciare i cervi che, disperso il gregge, in fuga
vanno via per la campagna, e nel cogliere il cinghiale
che si cela nella macchia.

(Traduzione di Mario Scaffidi Abbate)

Il termine 'catalettico' indica che il metro subisce un'interruzione; in questo senso, lo schema *standard* è: $\cup\cup_ \cup, _ \cup_ _ _ \parallel \cup\cup_ \cup\cup, \cup\cup_ _$. Ma quello usato da Catullo, che alterna un dittico acatalettico e un dittico catalettico, detto Galliambo (*Γαλλιαμβικόν μέτρον*), con riferimento esplicito al nome degli adepti al culto della dea Cibele (s'ipotizza fosse usato da Callimaco per un poemetto che può aver esercitato una qualche influenza su Catullo) è attestato in lingua greca solo da pochi frammenti, come il seguente, riportato da Efestione, grammatico greco del II secolo d.C, che non a caso parla, anch'esso, del culto di Cibele:

$\cup\cup_ _ _ , \cup\cup_ _ \parallel \cup\cup_ \cup\cup\cup\cup_ _$
Γάλλαι μητρὸς ὄρειης φιλόθυρσαι ορομάδες [Ascolta il veloce metro delle Galle amanti del tirso
Αἴς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα nell'Ade risuona il rumoreggiare delle armi bronzee.]

(frammento adespota, alex. 9 D)

I percorsi ritmici di questo metro sono ottenuti da Catullo in virtù dell'applicazione di regole della prosodia latina e di sue regolate eccezioni. Nel suo schema primario, il ritmo implica una pressoché costante regolarità dell'anacasi (fatta eccezione dei versi 54 e 60) e una totale regolarità della dieresi, "il che mostra - dice Vincenzo Bongi - come il galliambo ... sia un verso doppio formato da due κῶλα, o per meglio dire, da due anacreontei, acatalettico il primo, catalettico il secondo". Sennonché sono presenti nel poemetto catulliano particolarità metriche che Bongi analizza a fondo e che qui proverò a ripercorrere lungo tutti i 93 versi. Inoltre, in tutta la poesia latina, ma soprattutto in questo testo di Catullo, l'*allitterazione* ha un importante ruolo a fianco alla prosodia e alla metrica. Proverò quindi a seguire l'intricata *texture* ottenuta da Catullo attraverso uno schema il più possibile interparametrico, lungo gli effetti di distribuzione ritmo-metrica dell'accentuazione prosodica e del gioco allitterativo della lingua (omoteleuti, omeoptoti, polittoti, anafore, epifore, epanalessi, paromeosi), sino all'*onomatopea*. L'idea è quella per cui una sintassi diversa intervenga in questo testo, distribuita non solo secondo *senso*, *corrispondenza* e *paradigma*, ma anche secondo *suono*, *similarità* e *sintagma*. La semantica del testo è convogliata a un'emergenza del suono che è drammatica e straniante al contempo, al pari simbolica e allegorica, secondo una convergenza di *forza* espressiva e *forma* artistica risultante da una circolarità tra *suono del senso*, ovvero 'forza del suono' del testo sulla vicenda trattata, sino allo stordimento, e *senso del suono*, ovvero specificità dionisiaca e sacro/escrabile della vicenda, ritornante come eco del caos con cui, secondo il mito, i sacerdoti di Cibele intendevano proteggere gli dei dalla consunzione del tempo, distogliendo Crono dalla culla del ancora neonato, ma già da lui temuto e invisibile, figlio Zeus.¹

¹ G. de Santillana, H. Von Dechend *Il mulino di Amleto* Adelphi, Milano, 2000.

I (a)

- 1 Super **àlta** **vectus**, **Àttis**, // **çelerì** **rate** **marìa** ¹
- 2 Phrygium ùt nemus **citàto** // **cupidè** **pede** **tetigìt** ²
- 3 **adìtque** **opaca** **sìlvis** // **redimìta** **loca** **deaè**, ³
- 4 **stimulàtus** **ibi** **furenti** // **rabiè**, **vagus** **animis**, ⁴
- 5 devolsit **ili** **acùto** // **sibi** **pòndera** **silicè**, ⁵
- 6 **itaque** ùt **relicta** **sènsit** // **sibi** **mèmbra** **sine** **virò**
- 7 etiàm **recente** **tèrrae** // **sola** **sànguine** **maculàns**, ⁷
- 8 **niveis** **citata** **cèpit** // **manibùs** **leve** **typanùm**, ⁸
- 9 **typanùm** **tuum**, **Cybèbe**, // **tua**, **màter**, **initia**, ⁹
- 10 **quatiènsque** **terga** **tàuri** **teneris** **cava** **digitis** ¹⁰
- 11 **canere** **haèc** **suis** **adòrta** **est** **tremebùnda** **comitibùs**. ¹¹

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u u u u u u || u u ' u u , u u ' u

_ ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

u u ' u , _ u ' _ || u u ' u u , u u ' u

1 Dominato dalla *a* accentata quantitativamente due volte e dinamicamente tre volte, il primo verso presenta anche un complesso dominante di *t* composte (*lt*, *ct*, *tt*) e di una *t* semplice, oltreché di una iterazione della *r*.

2 Il primo emistichio del secondo verso è dominato dalla vocale *u* che proviene da *y* e *i* con effetto di discesa verso l'oscuro del '*nemus*', mentre il secondo emistichio sembra mimare un susseguirsi concitato di passi in virtù della successione fitta di *c*, *t*, *d* e *p*. Per ragioni di storia della pronuncia è importante sottolineare la *c* dura.

3 Se il primo verso è dominato dalla *a*, il secondo verso è dominato dalla *i*, mentre la *a* passa in secondo piano senza sparire, creando riverbero attorno alla parola *silvis* e alle parole *opaca* e *loca*, già tra loro consonanti per effetto della disposizione delle vocali *o* e *a* e per la presenza della *c*. Se poi si può dire che il secondo verso apre e chiude con una *g*, il terzo verso apre e chiude con una *d*, con effetto di rafforzamento formale che compensa la forza drammatica del secondo verso.

4 I due trochei che seguono le prime due brevi del primo emistichio sono sostituiti da uuuuuu (cfr. M. De Gubernatis).

5 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali, con effetto di esitazione. Si noti l'assonanza *ili* con *sili(ce)*.

7 Il primo emistichio è dominato dalla reiterazione della *t*. Il secondo emistichio è dominato dalla reiterazione della *s*.

8 I versi 8 e 9 sono legati dalla ripetizione della parola *typanum* che chiude il primo verso e apre il secondo. Il secondo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.

9 In questo verso, legato al precedente tramite anadiplosi, l'effetto di riverbero del *tuum* dopo il secondo *typanum*, che si spezza e ripercuote nel secondo emistichio, col la triplice ripetizione della *t*: *tua*, *mater*, *initia*.

10 Le assonanze '*terga tauris teneris ... digitis*' richiamano il precedente *niveis* al verso 8.

11 Il verbo *canere* e la parola *typanum* incrociano suono e senso, indicando e incarnando fonicamente suono e canto.

I (b)

12 **Agite ite** ad alta, **Gàllae**, // Cybelès **nemora simùl**,¹²
 13 **simul ite**, **Dindymènae** // **dominaè vaga pecorà**,¹³
 14 **alièna** quae petèntes // velut **èxules loca**¹⁴
 15 sectàm **meam exsecùtae** // **duce mè mihi comitès**¹⁵
 16 **rapidùm salum tulistis** // **truculèntaque pelagi**,¹⁶
 17 et corpùs **evirastis** // **Veneris nimio odiò**,¹⁷
 18 **hilaràte erae** citàtis // **erròribus** animum.¹⁸
 19 Mora tàrda mente cèdat: // simul ite, sequimini¹⁹
 20 **Phrygiam àd** domum, Cybèbes, // **Phrygiam àd nemora deae**,²⁰
 21 **ubi cymbalum sonat vox**, // **ubi tympana reboant**,²¹
 22 **tibicem ubi canit Phryx** // curvò grave **calamò**,²²
 23 **ubi càpita** Maenàdes // **vi jàciunt hederigerae**²³
 24 **ubi sàcra sancta acùtis** // **ululàtibus** agitànt,²⁴
 25 **ubi suèvit illa** dìvae // **volitàre vaga** cohòrs,²⁵
 26 quo nòs **decet citàtis** // **celeràre** tripudiis'.²⁶

u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u u
 _ _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 _ _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 u u _ u , _ u _ _ || _ _ u , _ u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 _ _ u , _ u _ _ || _ _ , u u u u u
 u u u u u u , _ _ || _ _ u , _ u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 u u _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _
 _ _ u , _ u _ _ || u u _ u u , u u _

12 Il discorso di Attis esordisce con allitterazioni sul primo emistichio (tra vocali *a* e *e*) che tornano per omoteleuto.
 13 Parziale anafora con il verso precedente e rima con il verso successivo.
 14 Troviamo *_ u _ u*. Anche questo verso è strettamente legato ai versi precedenti sul piano sonoro.
 15 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.
 16 Soprattutto il primo emistichio è dominato dalla frequenza di *u*.
 17 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.
 18 Allitterazioni attorno alla consonante *r*.
 19 Notevole la 'scultura' del metro tramite parole bisillabe in tutto il verso, esclusa la fine, con effetto esortativo.
 20 La ripetizione *Phrygiam* ha indubbio valore retorico, ma anche anaforico e musicale.
 21 Bongi: "Nei vv. 21-23, la prima parte si conclude sempre con una parola monosillabica che è come una sincope."
 22 I due emistichi riuniscono le due brevi iniziali e "si scioglie il secondo trocheo: *_ u _ _* dà luogo a *u u u u*" (Bongi).
 23 Bongi: "Nel primo emistichio, dopo le due brevi dell'inizio, si scioglie il primo trocheo: *u u _ u* dà luogo a *u u _ u u u*".
 24 Sul senso delle allitterazione e delle onomatopée in questi versi si veda qui prima parte del capitolo *Senso* v. 24.
 25 Allitterazione significativa: *vaga/volitare*.
 26 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali. Il discorso si chiude in un tripudio di assonanze.

II (a)

27 Simul haec comitibus Attis // cecinì notha mulièr, ²⁷

28 thiasùs repente linguis // trepidàntibus ululàt, ²⁸

29 leve tympanum remùgit, // cava cymbala recrepànt, ²⁹

30 viridèm citus adit Ìdam // properànte pede chorùs. ³⁰

31 Furibùnda simul anhelans // vaga vadit animam agèns ³¹

32 comitata tympano Attis // per opàca nemora dùx, ³²

33 velutì iuvenca vitans // onus indomita iugì; ³³

34 rapidàe ducem sequuntur // Gallàe properipedèm. ³⁴

35 Itaque, ùt domum Cybèbes // tetigère lassulaè ³⁵

36 nimio è labore sòmnum // capiunt sine Cererè. ³⁶

37 Piger his labante languore // oculòs sopor operit; ³⁷

38 abit in quiete mòlli // rabidus furor animi. ³⁸

27 Bongi: “Si scioglie il secondo trocheo: _ u _ _ dà luogo a u u u u”; con effetto di scivolamento sul secondo emistichio.

28 *Ululat*: uno dei tratti più fortemente onomatopeici.

29 *Tympanum* e *cymbala* parole proparossitone (sdrucciole), fortemente onomatopeiche, che rimandano per immagine e per suono ai suoni prodotti da pelli vibranti di strumenti musicali precisi; le due parole, tra loro intrecciate, danno vita un pronunciato sistema di allitterazioni/riverberazioni. Utile, il confronto anche tra i suoni di *v* (u) delle parole *leve* e *cava*.

30 Bongi: “Si scioglie il secondo trocheo: _ u _ _ dà luogo a u u u u”; con effetto di scivolamento sul secondo emistichio.

Bongi: “Properante/pede è allitterazione di ottimo stile. La parola *chorus* rientra nel novero delle parole musicali del testo.

31 Bongi: “Si scioglie il secondo trocheo: _ u _ _ dà luogo a u u u u”; con effetto di scivolamento sul secondo emistichio.

32 *Tympanum*: vedi nota 29.

33 Assonanza rilevante *vaga/vadit* perché connessa con il senso delle parole. Bongi: “*Attis vaga vadit come la giovenca che non abituata al giogo (indomita) cerca di scuotere il peso inconsueto*”.

34 Il secondo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali. Si noti il gioco d'assonanze tra emistichi: in *ae* e in *em*.

35 Troviamo _ u _ _ nel secondo emistichio.

36 *Labore* suona fonologicamente come il contenitore richiuso della allitterazione successiva *labante/languore*.

37 Bongi: “La cesura è regolarmente osservata in tutto il carme. Soltanto questo verso presenta la leggera elisione di una breve.

Labante languore: allitterazione che risuona del *labore* nel verso precedente.

38 Da notare la corrispondenza, anche sonora, tra il verso 38 e il verso 44 rispetto all'espressione *in/de quiete molli* e le espressioni di contrasto *rabidus furor animi* e *rabida sine rabie*.

III (a).

50 **Patrià** o **mei** creatrix, // **patrià** o **mea** genetrìx, ⁵⁰

51 ego **quàm** miser relin**quens**, // dominos ùt erifugàè ⁵¹

52 fam**uli** solent, ad Ìdae // ten**uli** nemora pedèm, ⁵²

53 ut apud nivem et **feràrum** // gelidà **stabula** **forèm**, ⁵³

54 et **earum** omnia ad**irem** // furibònda lat**ibulà**, ⁵⁴

55 ubi**nàm** aut quibus lòcis // te posì**tam**, patria, reòr? ⁵⁵

56 Cupit ipsa pupulà ad te // sibi dèrigere acièm, ⁵⁶

57 rabiè **fera** carèns dum // breve tèmpus animus èst. ⁵⁷

58 Egone à mea **remòta** haec // **ferar** in **nemora** domò? ⁵⁸

59 Patrià, bon**is**, amì**cis**, // genitòribus **aberò**? ⁵⁹

60 **Aberò** **foro**, palaèstra, // stadio èt gyminasiis? ⁶⁰

u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´
 u u ´ u , _ u ´ _ || u u ´ u u , u u ´

50 Anafora (*patriam*), rima (*-trix*) e allitterazione a centro dei due *κωλα* (*mea/mei*). “L’allitterazione, eredità della lingua sacrale italica, è una delle figure di suono più utilizzate dalla poesia latina, specie arcaica. Ora proprio l’allitterazione costringe a leggere dittongato il caerulea di una clausola enniana (sc. 292 Vahl. 2): caua caerulea cadent, ‘la volta celeste rifulge’” (vedi qui bibliografia: Traina Bernardi Perini *Propedeutica al latino universitario* Patron Editore 1992).

51 Assonanza tra *quam* e *relinquens*.

52 *Famuli/tetuli* : binomio puramente sonoro tra un sostantivo e un verbo.

53 Notare l'intreccio di assonanze tra v. 53 e 54.

54 Tra *stabula* e *latibula* dei vv. 53, 54 che, al contrario dell'assonanza del v. 52, segna anche una convergenza di senso.

55 *Ubinam* e *positam* è una delle tante assonanze con spostamento di accento.

56 Contenuto precipuamente visivo del verso coincidente con una sospensione delle assonanze.

57 Interessante dal punto di vista musicale l'osservazione di Bongi: “La rabies di Attis presenta tutti i caratteri di quei fenomeni che formano oggetto di studio e di ricerche da parte della moderna psichiatria (crisi di Janet). Attualmente il giovane ragazzo con mente chiara, ma gli basterà udire il suono degli orgiastici strumenti per cadere di nuovo in delirio.”

58 *Remota* e *nemora*: fisse le vocali e la sillaba centrale, il suono ravvicinato delle parole sigilla la lontananza tra boschi e lontananza.

59 L'anadiplosi tra vv. 59 e 60, con la ripetizione della parola *|abero|* è anche un effetto sonoro, non solo retorico, soprattutto in un contesto come questo.

60 La parola *gyminasiis* presenta una 'anaptissi. “L'anaptissi – dice Bongi – è l'inserzione di una vocale nel corpo delle parole greche, che i Romani pronunziavano con difficoltà”. Qui è accertata da ragioni metriche, rispetto alla parola *gymnasiis*.

III (b)

61 Miser à miser, querendum est // etiam atque etiam, animè. ⁶¹	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
62 Quod enim genus figùrest, // ego nòn quod obierim? ⁶²	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
63 Ego mùlier, ego adolèscens, // ego ephèbus, ego puèr, ⁶³	υ υ ´ υ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
64 ego gymnasii fùì flos, // ego eram decus olei: ⁶⁴	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
65 mihi ianuæ frequèntes, // mihi limina tepidà, ⁶⁵	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
66 mihi floridis corollis // redimìta domus eràt, ⁶⁶	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
67 linqùendum ubi esse òrto // mihi Sòle cubiculùm. ⁶⁷	_ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
68 Ego nunc deum minìstra et // Cybelès famula feràt? ⁶⁸	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
69 Ego Maènas, ego meì pars, // ego vir sterilis erò? ⁶⁹	υ υ ´ υ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
70 Ego viridis algida Ìdae // nive amicta loca colàm? ⁷⁰	υ υ ´ υ υ υ υ υ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
71 Ego vitam agam sub altis // Phrygiæ columinibus, ⁷¹	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
72 ubi cèrva silvicùlrix, // ubi apèr nemorivagùs? ⁷²	υ υ ´ υ , _ υ ´ _ υ υ ´ υ υ , υ υ ´
73 iam iam dolet quod ègi, // iam iamque paenitèt'. ⁷³	_ ´ υ , _ υ ´ _ _ ´ υ , _ υ ´ _

61 Notare come la ripetizione delle parole sia resa più dinamica dallo spostamento dell'accento.

62 Il gioco d'anafora dal v. 62 al v. 73, segue strategie retoriche e foniche; combina anafore semplici all'inizio del verso, tra versi differenti, tra prima parte e seconda parte del verso, o che dividono il verso in tre (v. 69) o in quattro (v. 63). Il contrappunto che ne deriva crea qualcosa di simile a un canto Dervishi, in contrasto con i contenuti ellenici di questi versi.

63 Bongi: "Entrambi i trochei si sciolgono υ υ ´ υ _ da luogo a υ υ ´ υ υ υ υ υ υ υ υ υ".

64 I versi 64, 65 e 72 presentano anafore tra prima e seconda parte, con le parole *ego*, *mihi* e *ubi*.

65 Vedi nota precedente.

66 Allitterazione in *-is* tra *floridi* e *corollis*.

67 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.

68 Oltre l'allitterazione di *famuli ferat*, si noti la rima tra v. 66 e v. 68.

69 Bongi: "Si scioglie il secondo trocheo: _ υ ´ _ dà luogo a υ υ ´ υ υ"; con effetto di scivolamento sul secondo emistichio.

70 Bongi: "Nel primo emistichio, dopo le due brevi dell'inizio, si scioglie il primo trocheo: υ υ ´ υ dà luogo a υ υ ´ υ υ υ υ υ".

71 Allitterazione in *a*: *vitam agam ... altis*.

72 Vedi nota 64.

73 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali. Quindi, troviamo _ υ ´ υ . Dice Bongi: "È stato osservato come questo verso, che esprime il completo ritorno di Attis alla normalità, includa il minor numero di brevi. Al contrario il v. 63, uno di quelli della disperazione, include il maggior numero di brevi. È questa una cosciente abilità del poeta?"

IV. (a)

74	Roseis ut huic labèllis // sonitùs <citùs> abiit, ⁷⁴	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
75	geminàs deorum ad àures // nova nùntia referèns, ⁷⁵	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
76	ibi iùnta iuga resòlvens // Cybelè leonibùs ⁷⁶	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
77	laevùmque pecoris hòstem // stimulàns ita loquìtur. ⁷⁷	_ ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
78	'Agendum', ìnquit 'age feròx <i>, // fac ut hùnc furor <agitèt> ⁷⁸	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
79	fac uti furoris ictu // réditum ìn nemora ferat , ⁷⁹	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
80	mea libere nimis qui // fugere ìmperia cupit. ⁸⁰	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
81	Age caede terga cauda , // tua vèrbera paterè, ⁸¹	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
82	fac cùncta mugienti // fremitù loca retonènt, ⁸²	_ ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _
83	rutilàm ferox toròsa // cervìce quate iubàm'. ⁸³	u u ' u , _ , u ' _ _ ' u , _ u ' _
84	Ait hàec minax Cybèbe // religàtque joga manù . ⁸⁴	u u ' u , _ u ' _ u u ' u u , u u ' _

74 La parola *Sonitus* viene riverberata dalla parola *citùs* ed entra a tutti gli effetti nel novero delle parole musicali del *Car-me LXIII*, insieme a *canere, vox, tibicem, ty(m)panum, cymbalum, chorus, mugienti, ululant*.

75 Allitterazione: *nova nuntia*.

76 Bongi: “*Si scioglie il secondo trocheo: _ u ' _ dà luogo a u u u u*”; con effetto di scivolamento sul secondo emistichio. Troviamo anche *_ u _ u* nel secondo emistichio. Il primo e il secondo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.

77 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.

78 Bongi: “*Si scioglie il secondo trocheo: _ u ' _ dà luogo a u u u u*”; con effetto di scivolamento sul secondo emistichio.

79 “*fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat*” Soprattutto l'allitterazione composta *fac uti* e *ictu* torna sul metodo delle parole costruite, per quanto è possibile nel rispetto da inversione di suoni. Questo verso è coordinato, dal punto di vista del suono e del senso, con la seconda parte del verso precedente “*fac ut hunc furor <agitèt>*” e anche con il primo emistichio del verso successivo “*fac cuncta mugienti*”.

80 Alcuni versi, come questo e pochi altri, creano pause di allitterazione quasi a significare un ritorno alla prosa, ossia alla coscienza perduta nel delirio.

81 *Caede* e *cauda* sono due parole connesse alla figura del leone. E, dal punto di vista del suono, sono la stessa parola, ma con vocali diversi, quasi a mimare due ruggiti diversi dello stesso leone.

82 Il primo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali. *Mugienti*

83 Il secondo emistichio riunisce in una lunga le due brevi iniziali.

84 L'unica allitterazione è quella tra *minax* e *manu*.

2. ...al suono musicale.

Ipotesi di versione ritmica e di una agogica musicale parossemica

L'ipotesi che queste poesie avessero relazioni dirette anche con esecuzioni più propriamente musicali, siano esse state vocali o strumentali (in sottofondo), o solo strumentali, ma in modo che la lettura dei testi poetici fosse alternata ai momenti solo musicali, seguendone più o meno il metro, può apparire difficile da sostenere in ragione di una mancanza generale di conoscenze circa la musica in generale nell'età antica. Filoni di frammenti congetturali ci permettono d'immaginare il 'suono' di salmi e arpe ebraiche appeso alle fronde dei salici, con la deportazione babilonese. Molto si sta facendo per ricostruire gli strumenti musicali in uso presso il mondo egizio, ma si tratta di una ricerca che, seppur decennale e di alto livello, è ancora lontana da potersi occupare, ad esempio, della situazione musicale attorno alla biblioteca di Alessandria, interessante in particolare per un poeta come Catullo (s'ascolti per immaginare come potessero suonare timpani, crotali e tamburelli simili a quelli descritti nel *Carme LXIII* la traccia 6 del cd *Music in the Age of the Pyramids* di R. P. Arroyo, con l'"Hathor Ensemble", del 2001, reperibile presso il museo egizio di Torino, www.musicoftheageofthepyramids.com). Per quanto riguarda la musica greca antica è d'indubbio interesse il cd di G. Paniagua *Musique de la Grèce Antique* con il gruppo 'Atrium Musicae' di Madrid (Harmonia Mundi 2000, www.harmoniamundi.com). Dal punto di vista d'una ricerca vocale, rafforzata da una maggiore attenzione all'etnomusicologia, e con alcuni momenti letterari d'eccezione (come il I stasimo dall'*Oreste* di Euripide), sono notevoli le ricerche di C. Halaris e la serie di sue registrazioni, tra cui *Monographs 'Hellenic Elegies*, per la *Orata Ltd* di Atene (ORM 4012 http://en.wikipedia.org/wiki/Delphic_Hymns). Mentre le ricerche sulla musica ai tempi di Roma antica sembrano dare i migliori frutti sul piano della ricostruzione di strumenti musicali, ma non sembrano aver ancora risolto il rapporto tra danza musicale e metrica antica, pure così importante per questo *Carme* di Catullo (si accostino le incisioni di W. Maioli e del gruppo musicale *Synaulia* presso l'*Amiata records* 1996 e 1999 www.soundcenter.it/synaulia.htm). E soprattutto non mi risulta si siano ancora confrontati con gli studi musicali compiuti attorno a questo carme da G. B. Pighi nel saggio *Il canto di Attis* 'Rivista Musicale Italiana' 1932 XXXIX, p.34 e segg. (citato da V. Bongi, insieme all'appunto di tale Johnston *Jazz in Catullus* pubblicato su *Classical Weekly* XXIII 1929, per me impossibile da reperire, concernente un paragone tra i versi 261-264 del *Carme LXIV* e i versi 21-22 del *Carme LXIII*, ma incentrato su un'indipendenza dalla scrittura musicale, riscoperta dal jazz e in realtà mai dimenticata dai repertori tradizionali e che l'etnomusicologia degli anni Venti stava ancora riscoprendo a sua volta).

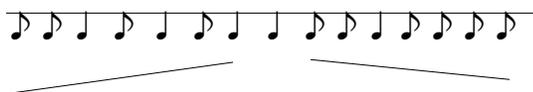
Una strada perseguibile potrebbe essere quella d'indagare la musica tradizionale tarantina e pugliese e la ritmicità, per certi versi simile a quella galliambica, della 'taranta'. È noto che talune ritualità religiose cristiane - come quella della Festa dei Serpari, il primo maggio, a San Domenico di Cocullo nell'aquilano - sembrano conservare riti non dissimili da quelli del culto di Cibele (soprattutto per la consuetudine di coprire la statua di San Domenico con serpenti, come avveniva per la statua di Cibele). Certo, molta strada sembra si possa fare se ci si rivolge alla etnomusicologia in Anatolia, cercando pari esigenze d'abbandono della coscienza, ma molto più raffinato, delicato ed estatico, nelle danze dei Dervishi.

Le congetture che possono, a mio avviso, formularsi dovrebbero partire dalla trascrizione in scrittura musicale del ritmo ottenuto da Catullo, sulle orme di certi ritmi dervischi di tamburi e tamburelli, e dalla proiezione in tono frigio di frammenti di testo catulliani, in modo da ottenere dei modellini in grado di poter modulare le altezze da scegliere sulla base delle esigenze retorico-espressive che il decorso del testo viene sviluppando. S'arriverebbe, in questo modo, a ottenere un percorso agogico del flusso sonoro modellato sulla parola con funzione prevalentemente parossemica e retorica di *locutio* spinta fino al canto. E questa impostazione non dovrebbe comunque perdere di vista una qualche 'valutabilità estetica di artisticità' del prodotto finale, nemmeno assente nella produzione di musiche tradizionali (come dimostrano gli studi di etnomusicologia di Nattiez e Molino).

Ad esempio, si potrebbe decidere di dare una linea ascensionale/discensionale al primo verso, in modo che un accento parimenti tonico e quantitativo cada sulla settima sillaba, coincidente con la *a* del nome di Attis.

si do re do re mi fa mi fa mi re mi re do si

1 *Super alta vectus, Attis, celeri rate maria*



Quindi, si potrebbe invertire per il secondo verso la direzione, questa volta con direzione discensionale/ascensionale, valutando *Phrygium* inizio di una discesa dalla luminosa *y* alla scura *u* e il verbo *tetigit* di nuovo ascendente, ma per gradini dalla *e* alla *i*.

sol fa mi re do re mi fa mi fa sol fa sol la si la

2 *Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit*



Il terzo verso potrebbe mettere in evidenza le parole *silvis* e *deae* con due linee ascendenti parallele per tra i due emistichi.

do re mi fa sol la si la do re mi fa sol la sol
3 adiitque opaca silvis redimita loca deae,



Il quarto verso potrebbe discendere nel primo emistichio e rimanere omofonico (sulla stessa nota, piuttosto grave) sul secondo emistichio.

si la sol fa mi re mi re do re mi fa mi re do re
4 stimulatus ibi furentis rabie, vagus animis,



Il quinto verso potrebbe riprendere lo stesso decorso del primo.

si do re do re mi fa sol fa mi re mi re do si
5 devolsit ili acuto sibi pondera silice.



Naturalmente questi sono solo alcuni esempi di come si potrebbe condurre una linea di intonazione puramente sillabica (ossia con una nota valevole per ogni singola sillaba, la maniera per rendere più chiaro il testo), esaltandone il gioco vocalico, rispettando le allitterazioni dettate per lo più dalle consonanti e, finanche le la coordinazione tra *elocutio*, insieme delle figure retoriche e senso complessivo del testo. L'estensione di questo esercizio a tutto il testo sarebbe eccessivo in questa sede, ma non impossibile e privo d'interesse in un eventuale futuro approfondimento. Ed è probabile che alcuni dei versi centrali del *Carme* potrebbero, nel loro gioco tra suoni delle parole, agogica, retorica e senso, riservare delle sorprese sul piano della dinamicità drammatica del testo.

3. Per una lettura ad alta voce

Per la pronuncia classica del latino, quella vigente presso il ceto colto di Roma nel I sec. a.C., e diversa per molti aspetti alla pronuncia scolastica italiana, mi riferisco - aggiungendo esempi tratti dal *Carme LXIII* di Catullo - a quanto dicono Alfonso Traina e Giorgio Bernardi Perini in *Propedeutica al latino universitario* Patròn Editore, Bologna 1992, riporto qui, in particolare, la tavola riassuntiva di pronuncia di pag. 66. Con questi strumenti si potrebbe facilmente ottenere una lettura, e finanche una recitazione, del testo di Catullo.

Grafica scolastica	Pronuncia classica	Esempi tratti dal <i>Carme LXIII</i> di Catullo
ae	ae	v. 3 - <i>adiitque opaca silvis redimita loca deae</i>
oe	oe	-
y	ü	v. 20 - <i>Phrygia ad domum, Cybebes, Phrygia ad nemora deae</i>
v	u	v. 1 - <i>Super alta vectus Attis celeri rate mari</i>
vu	uo	v. 77 - <i>laevumque pecoris hostem stimulans ita loquitur</i>
h-	h	v. 18 - <i>hilarate erae citatis erroribus animum</i>
-h-	muta	v. 15 - <i>sectam meam executae duce me mibi comites</i>
ch	k+h	v. 30 - <i>viridem citus adit Idam properante pede chorus</i>
th	t+h	v. 27 - <i>Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier</i>
ph	p+h	v. 2 - <i>Phrygium ut nemus citato cupie pede tetigit.</i>
ti + vocale	ti	v. 9 - <i>typanum tuum, Cybebe, tua, mater, initia</i>
ce, ci	ke, ki	v. 26 - <i>quo nos decet citatis celerare tripudiis</i>
ge, gi	ge, gi	v. 23 - <i>ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant</i>
-gn-	gn (nn)	v. 91 - <i>Dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi</i>
gn-	gn	-
quu	k ^u o, ku	v. 34 - <i>rapidae ducem sequuntur Gallae properipedem</i>
-s-	s	v. 5 - <i>devolsit ili acuto sibi pondera silice</i>
-ns-	s	v. 6 - <i>itaque ut relictas sensit sibi membra sine viro</i>
-ns	ns (s ?)	v. 7 - <i>etiam recente terrae sola sanguine maculans</i>

II. SENSO



1. Dal senso delle cose ...

Coordinazioni sintattico-grammaticali e intrecci di campi semantici

Sintassi sonora e sintassi di senso in questo *Carme* sono massimamente correlate, e ogni approfondimento degli aspetti sonori del testo non potrebbe risultare completo senza una comprensione adeguata del senso, spesso musicalmente riferito, del testo. Con questa bozza di commento intendo avvicinare, per quel che è possibile, le basi per una prima comprensione del testo, rimandando a una lettura più approfondita del ben più ricco commento di Bongi ogni riferimento alla letteratura ellenistica (Apollonio Rodio, Teocrito e Callimaco), a quella greca, in generale, da Omero ai tragediografi, e alla lingua letteraria latina. Mi scuso per i non rari rinforzi grammaticali, specchio della mio reale livello di conoscenza della lingua latina.

1 *Super alta vectus, Attis, celeri rate maria*

'**Super alta ... maria**' (su profondi mari, plur.): altus > [alo, -is, alui, altum, alere: crescere]. **Vectus** [> veho, vexi, vectum vehere: condurre]. **Celeri rate**: 'rapido legno', metonimia: 'legno' / 'nave'.

2 *Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit*

Phrygium nemus: 'bosco Frigio'. Ut: (cong.) 'appena'. **Celeri rate** (v. 1) ↔ **citato cupide pede**: 'con piede veloce e anelante' (Bongi). **Tetigit** [> tango, tetigi, tanctus, tangere: toccare].

3 *adiitque opaca silvis redimita loca deae,*

Adiit [> adeo, adii, aditum, adire: andare verso, accedere]. **Opaca redimita loca**: 'i luoghi ombrosi e circondati (dalla selva della dea).

Silvis deae: (dat. sing. fem.: 'dalla selva'; + gen. sing. fem.: 'della dea'.

4 *stimulatus ibi furentis rabie, vagus animis,*

Stimulatus: spinto dallo 'stimolo', in senso metaforico'; **rabie furentis**: 'furente per la possessione'.

Vagus animis: 'vago, disorientato nell'animo'; "è usato qui nello stesso senso che h in Cic., de off. 2, 2, 7: 'vagatur animus errore', e bene indica lo sconvolgimento per effetto del furor religioso" (Bongi p. 30).

5 *devolsit ili acuto sibi pondera silice,*

Devolsit [>devello, develli, devulsum, devellere: strappare, amputare, tagliare (sibi)]; **ili pondera**: 'il peso dell'inguine'. **Acuto**: ... **silice**: 'con pietra acuta', rimando ad epoche arcaiche, precedenti l'età del ferro.

6 *itaque ut relictas sensit sibi membra sine viro,*

Itaque ut: poi quando; **sensit** [> senio, sensi, sensum, senire: sentire, percepire, accorgersi].
Relictas membra: ... ; **sine viro**: 'senza virilità' (concreto per astratto, vedi qui: *Senso*, 2).

7 *etiam recente terrae sola sanguine maculans,*

Sanguine etiam recente: 'con il sangue (di uscita) ancora recente'.
Maculans sola terrae: 'macchiando il suolo' (alla lettera 'i suoli della terra').

8 *niveis citata cepit manibus leve typanum,*

Niveis manibus: 'con mani nivee, leggere come neve!'; **leve typanum**: 'il lieve timpano'.
Cepit: prese [> capio, cepi, captum, capere]: prendere.

9 *typanum tuum, Cybebe, tua, mater, initia,*

Typanum tuum : "è uno degli strumenti musicali che si usavano nelle cerimonie di Cibele" (Bongi, pag. 32).
Tua initia : in quanto apparato musicale che introduceva alle cerimonie d'iniziazione.

10 *quatiensque terga tauri teneris cava digitis*

Terga tauri cava : cava pelle di toro; **teneris digitis**: con tenere dita.
Quatiens [> quatio, (quassi), quassum, quater]: vibrare, far tremare, percuotere, agitare.

11 *canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.*

Canere [> cano, -is, cecini, cantum, -ere]: "è verbo che si conviene a chi è invasato dalla potenza di un nume; cfr. la Sibilla nel VI libro dell'Eneide, la quale, posseduta da Apollo, 'horrendas canit ambages'" (v. 99) (Bongi, pag. 33); **adorta est** > [adorior, adortus sum, -iri (dep.)]: rivolgere.
Tremebunda: > 'valde tremens' non per paura, ma per la debolezza nervosa. "Il Reise stabiliva il confronto coi Dervishi orientali e con i Fachiri." (Bongi pag. 33).
Suis ... comitibus: 'alle sue compagne' (per la prima volta appaiono quali figure corali di risonanza).

12 *'Agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,*

Agite: interiezione corrispondente a 'orsù' [dal verbo: agito, agitavi, agitatum, agitare: movimentare, agitare];
ite [> eo, is, ii, itum, ire: andare, recarsi].

Alta nemora (nemus, acc. pl. III decl.) rimanda all'iniziale **alta maria**: 'profondi mari'/'profondi boschi'. L'accostamento tra 'mari' e 'bosco' è già presente nella vicinanza tra primo e secondo verso della poesia.

“Il componimento è costruito secondo la tecnica degli Alessandrini, e, come dice il Wilamowitz (Hell. Dicht. II. p. 291), in maniera molto simile alle Talisie di Teocrito (carme 7). Pure in questa poesia del Siracusano, possiamo notare una parte proemiale di carattere narrativo (vv. 1-51), che precede il canto di Licida (vv. 52-89); alcuni versi di collegamento (vv. 90-95); il canto di Simichida (vv. 96-137); un altro brano narrativo (vv.128-147); ed in ultimo, l'apostrofe del poeta alle Ninfe Castalidi che han versato sull'ara di Demetra un liquore dolce come il nettare (vv. 148-157)” (Bongi pag. 34).

13 *simul ite, Dindymenae dominae vaga pecora,*

Simul:'insieme'; **vaga pecora:** 'pecore vaganti', metafora che richiama '*vagus animis*' e '*vaga cohors*'.

14 *aliena quae petentes velut exules loca*

Quae: pron. relativo riferito a '*Gallae*'; regge '*exsecutae*' del verso successivo.

Aliena loca: 'luoghi stranieri'. Per posizione inizio/fine verso ricorda pure l'iniziale '*super alta... maria*'.

Petentes velut exules: (analogia) 'cercanti come esuli'.

15 *sectam meam exsecutae duce me mihi comites*

Sectam, da *sectum*: 'la mia setta: “*seguendo ciecamente me, da me guidate, a me compagne*” (Bongi p. 35).

Executae [> *exequor*, -eris, *secutus sum*, III cogn. deponente: 'mi avete seguito' “*è più efficace del semplice 'secutae*”; *il prefisso ex- dà alla parola un significato intensivo*”].

Duce: da '*dux*', guida.

16 *rapidum salum tulistis truculentaque pelagi,*

Tulistis [> *fero*, *fers*, *tuli*, *latum*, *ferre*: portare].

Rapidum, stesso significato di '*aestuosum*': tempestoso, burrascoso, agitato; **salum:** grecismo, da *σάλλος* significa 'movimento inquieto del mare' o 'mare' (Bongi, p. 35).

Truculenta pelagi: 'la furia del mare', ridondanza con '*rapidum salum*'.

17 *et corpus evirastis Veneris nimio odio;*

Evirastis [forma contratta di 'eviravistis' > eviro, -as, eviravi, eviratum evirare: evirare].

Nimio odio veneris: 'per smisurato odio verso Venere (verso le donne)'.

18 *hilarate erae citatis erroribus animum.*

Hilarate [2° pl. imper. pres. > hilaro, -as, hilaravi, hilaratum, hilarare: provocare o generare il riso, rallegrare].

Erae: 'della dea' (riferito ad 'animum').

Citatis erroribus: La costruzione del verso è: '*Hilarate animum erae citatis erroribus*'.

19 *Mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini*

(**Tarda mente**) **cedat** [> cedo, -is, cessi, cessum. Cedere: andar via, dismettere]; **mora:** 'gli indugi'.

Sequimini [2° pl. Pres. Ind. v. depon. > sequor, sequeris, secutus/sequutus sum, sequi].

20 *Phrygiam ad domum, Cybebes, Phrygiam ad nemora deae,*

Si può notare l'identica posizione nel verso del nome *Attis* nel v. 1 e del nome *Cybebes* nel v. 20, che rende questo verso opposto e speculare a quello; *domum=nemora deae* (della dea).

21 *Ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant*

Sonat [> sono, -as, sonui, sonitum, sonare: suonare]; *cymbalum=cymbalorum (vox)*, contrazione.

Reboant [> reboo, -as, reboavi, reboatum reboare: rimbombare].

22 *tibicem ubi canit Phryx curvo grave calamo,*

Bongi: "Il flauto era ritenuto invenzione dei Frigi, come appare in *Plut.*, de mus. 5; *Eur.* Bacch. 126; *Apul.* Flor., 3; nel carme 64 il flauto viene chiamato 'barbara tibia', perché proveniente ai Greci da un paese straniero: strumento dal suono profondo e melodioso, era usato nelle cerimonie in onore della Grande Madre e riempiva di suggestione sacra la mente dei fedeli (si veda in proposito quello che attestano *Lucr.*, 2, 620 e *Sen.*, Ep. 108, 7)".

Canit [> cano, -is, cecini, cantum, canere: cantare]; *grave=graviter*.

23 *ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae*

Iaciunt [3° pl. Ind. pres. > iacio, -is, ieci, iactum, iacere: gettare].

Le menadi, seguono sia Bacco, sia Cibele; vedi statue della Basilica sotto Porta Maggiore a Roma.

24 *ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant,*

Agitant 3° pl. ind. pres. [>agito, -as, -avi, -atum, -are: 'guidano, mettere in moto' (con)] *acutis ululatibus*.
sacra sancta: qui compl. oggi. (i sacri misteri).

25 *ubi suevit illa divae volitare vaga cohors,*

Suevit: perf. ind. [> suesco, suescis, suevi, suetum, suescere: è solito].
Volitare: [>volito, -as- avi, -atum, -are: svolazzare].

26 *quo nos decet citatis celerare tripudiis'*

Decet [>decet, decuit, decere: si addice, conviene; verbo relativamente impersonale].

Celerare [>celero, -as, celeravi, celeratum, celerare: affrettarsi].

Quo: avv. 'verso dove'.

“‘Tripudium’ era propriamente la danza dei ‘fratres aruales’ e anche dei Salii ... la parola tripudium, da tres + pes, significa movimento di tre quarti” (Bongi p. 39).

27 *Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier,*

Cecinit: vedi nota a v. 23.

notha: illegittimo, falso, spurio; gr. νόθος; Ovidio, *Ib.* 457, “*nec femina nec vir*”.

28 *thiasus repente linguis trepidantibus ululat,*

Ululat [>ululo, as, avi, atum, ululare: ululare]; **repente**: avv. 'velocemente'.

Thiasus: “Anche qui, come al v. 23, si accenna all’assimilazione fra il culto di Dioniso e quello della Gran Madre: il thiasus appartiene propriamente a Bacco ..., ma qui viene attribuito anche a Cibele”.

29 *leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant,*

Remugit [>remugio, -is, remugivi, remugitum, remugire: risuonare].

Recrepant [>recrepo, -as, recrepui, recrepare: risuonare, provocare un’eco (verbo raro, usato pressoché solo da Varrone e Catullo, utile la nota in proposito del Bongi)].

Per Bongi, notevole il confronto con i versi di Varrone: “*Tibi tympana non inani, sonitu matrideum / tonitus chorus tibi nos, tibi nunc semiviri, /teretem comam volantem iactant tibi famuli*” (*Saturae Menippeae, Eumenides* 132 B). Bongi fa notare anche la riuscita dei galliambi varroniani soprattutto dal punto di vista sonoro.

30 *viridem citus adit Idam properante pede chorus.*

Adit [>adeo vedi v. 3]; *viridem* è riferito a *Idam*. *Properante pede*: 'con piede lanciato'.

Chorus: variante di *thiasus* (v. 28), sovrapposizione di culti latini e greci anche nelle indicazioni del rito.

31 *Furibunda simul anhelans vaga vadit animam agens*

Anhelans [>anhelo, -as, -avi, -atum, -are: sospirare con difficoltà, anelare].

vadit [>vado, -is, vasi, vadere: andare celermente, avanzare con celerità, marciare].

agens [>part. pres. di ago, -is, egi, actum, agere: condurre, trascorrere, agire, muovere; vv. 31, 71, 73, 78, 81].

32 *comitata tympano Attis per opaca nemora dux,*

Comitata [> comito -as, -avi, -atum, -are: accompagnare].

33 *veluti iuvenca vitans onus indomita iugi;*

Costruzione: '*veluti iuvenca indomita vitans onus iugi*'

vitans [> vivo, -is, vixi, victum, vivere: vivere].

34 *rapidae ducem sequuntur Gallae properipedem.*

Sequuntur [> sequi, vedi v. 19].

properipedem: 'dai piedi agili, leggeri' (properus+pes: 'piede vertiginoso', quindi più che 'rapidum':

Bongi: "rapidae sono le Gallae, ma il loro duce è addirittura properipes" (p. 42).

35 *Itaque, ut domum Cybebes tetigere lassulae,*

Tetigere [> vedi nota v. 2].

Lassulae: diminutivo di '*lassae*' (*lassus*)=stanche, presente solo in Catullo.

Bongi p. 42: "*Velocissimo e senza gradazioni è in tutto il carme il passaggio dall'una all'altra azione; il che è documento di arte e di psicologia: le Galle son dominate da furor orgiastico, che impedisce loro qualsiasi riflessione. Sono esse, creature d'istinto, e dell'istinto posseggono l'impulsività e l'incostanza, che le trasporta da un atto all'altro, da uno stato d'animo a quello completamente opposto*". Queste parole assicurano la comprensione complessiva della temporalità musicale del carme, per cui, volendo, le Galle, scacciare Saturno rendendo caotico, con i loro strepiti, il tempo affidato al loro destino, per proteggere la culla di Giove e gli dei dell'Olimpo, o per amore troppo rigido, troppo letterale e materialistica per la Dea natura, ottengono solo la loro dissoluzione precoce.

36 *nimio e labore somnum capiunt sine Cerere.*

Capiunt (somnum) [> capio, -is, cepi captum capere: prendere (sonno)].

Sine Cerere: con valore metonimico: 'senza (aver toccato) cibo'.

37 *Piger his labore languore oculos sopor operit;*

Operit [> operio, -is, operui, opertum, operire: coprire, ricoprire].

38 *abit in quiete molli rabidus furor animi.*

Abit [>abeo, abis, abitum, abii= andare verso, vedi vv. 38, 42, 59, 60, 74].

Si noti il contrasto (corrispondente a quello del v. 44): *in quiete molli/rabidus furor animi.*

39 *Sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis*

Bongi p. 43: “*Catullo personifica l'astro divino e ce lo fa apparire in tutta la sua bellezza.*”

Oris aurei: genitivo di qualità riferito a 'Sol'.

40 *lustravit aethera album, sola dura, mare ferum,*

Lustravit [> lustrō, lustras, lustravi, lustratum lustrare: percorrere, passava in rassegna]; tre complementi oggetto: 1) **aethera album:** etere candido; 2) **sola dura:** terra dura; 3) **mare ferum:** mare selvaggio. “*Abbiamo nel v. 40 la divisione di tutto il mondo in tre parti: cielo, terra e oceano, corrispondenti alle tre divinità, Zeus, Poseidone, Plutone*” (Bongi p. 44).

41 *pepultique noctis umbras vegetis sonipedibus,*

Pepult [> pello, -is, pepuli, pulsum, pellere: respingere, cacciare, mandare via].

'E scaccia via le ombre della notte con vivaci cavalli dai piedi sonanti (*vegetis sonipedibus*)! “*Abbiamo qui l'accento ai destrieri di Elios, il quale fino 'ab antico' viene rappresentato dai poeti mentre sale attraverso l'ete-re, sopra un carro splendente*” (quindi, citaz. da Mimnermo fr. 10 D, in Bongi p. 44).

42 *ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit;*

Fugiens [> fugo, -is, fugi, fugiturus, fugere: fuggire]; **abiit** [> cfr. v. 38].

Somnus: “*è una divinità bella e misteriosa, spesso unita con Θάνατος. Il Sonno e la Morte, gemelli, trasportano il cadavere del divo Sarpedone nel paese dell'ampia Licia (Iliade 16, 980 e segg.)*” (Bongi p. 45).

43 *trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.*

Recepit [> recapio, -is, recepi, recaptus, recapere: accogliere].

“Già in Omero, Era promette a Hypnos di darli in isposa una delle tre Grazie, se egli riuscirà ad addormentare Zeus (Iliade, 14, 267 e segg.)” (Bongi p. 45). Si veda la nota di Bongi a questo verso per comprendere il cambiamento complessivo che la cultura alessandrina esercita sulla visione degli dei e sulla cultura religiosa. Per un più profondo aggiornamento: R. Calasso *Le nozze di Cadmo e Armonia* Adelphi, Milano 1988.

44 *Ita de quiete molli rapida sine rabie*

Cfr. contrasto a v. 38: *in quiete molli/de quiete molli* e *ravidus furor animi/rapida sine rabie*, dove *sine* è porta la differenziazione.

45 *simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit,*

Recoluit [> recoilo, -is, recolui, recultum, recolere: rivedere, ripensare].

'Insieme a sé stessa (*simul ipsa*) e nel suo cuore (*pectore*), Attis ripensa alle sue vicende (*sua facta*)'.

46 *liquidaque mente vidit sine quis ubique foret,*

Liquidaque mente: 'è con mente limpida'; **vidit** [> video, es, vidi, visum, videre: vedere].

Foret [> forem, fores, foret, forent fore=futurum esse: stare per essere].

Sine quis ubique: 'senza il quale e dove'.

47 *animo aestuante rusum reditum ad vada tetulit.*

Tetulit [>tulo, -is, tetuli tulere:]; “Tutta l'espressione rusum reditum ... tetulit, di tipo perifrastico, equivale semplicemente a rediit (Bongi, p. 50).

Animo aestuante: 'con l'animo sconvolto'.

Ad vada: guado, rada, spiaggia con acqua bassa.

48 *Ibi maria vasta visens lacrimantibus oculis,*

Visens [> viso, -is, visi, visum, visere: guardare verso].

Ibi: con senso locale più che temporale. Bellissima, molto estesa e non sintetizzabile, la nota letteraria di Bongi a questo verso, con riferimenti al romanticismo di Schlegel, a Omero, Teocrito e ad altri autori.

Vasta maria: 'immensa distesa oceanica' (Bongi).

49 *patriam allocuta maestast ita voce miseriter.*

Allocuta (est) [> ad+loquor, loqui, allocutus, (depon.): parla alla patria (*patriam*)].

Maestast: 'maesta (est) ita voce'; 'così con voce mesta.

50 *Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,*

Mei: genitivo sing. del pronome possessivo; **patria:** “*un luogo di Varrone, La Moenia, p. 153, considera l'uomo che si evira, come autore di un delitto verso la propria patria*” (Bongi, p 52): rilievo fondamentale.

51 *ego quam miser relinuens, dominos ut erifugae*

Relinuens [>relinquo, -es, relinqui, relictum, relinquere: lasciare].

Dominos ut erifugae: 'come i fuggiaschi (lasciano) i padroni!'

52 *famuli solent, ad Idae tetuli nemora pedem,*

Solent [> soleo, -es, solitus sum, solere: essere abituato].

Tetuli (pedem)[> fero: 'portare il piede, condurre'].

53 *ut apud nivem et ferarum gelida stabula forem,*

'Per vivere tra le nevi e le gelide tane degli animali selvatici.'

54 *et earum omnia adirem furibonda latibula,*

Adirem [> cong. imp. di 'adeo', vedi v. 3].

Furibonda è riferita ad Attis, non a '*latibula*'. Paduano p. 250: “*Ferus non è sinonimo di furibondus, predicabile meglio dell'invasamento di Attis che delle belve feroci*”.

55 *ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor?*

Ubinam aut quibus locis: (tautologia): 'dove dunque o un quale luogo'

Reor [> reor, reris, ratus sum, reri: riconoscere, calcolare, stimare]; **positam:** posta collocata.

56 *Cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,*

Cupit [> cupio, -is, -ivi, -ii, -itum, cupere: desiderare; v. 80]; **pupula:** pupilla.

Derigere (aciem: lo sguardo) [>derigo, derigi, derexi, directum, derigere: muovere verso una direzione].

57 *rabie fera carens dum breve tempus animus est.*

'Nel breve tempo in cui il mio animo (non ha) è libero dalla rabbia feroce': interessante il rimando psichiatrico di Bongi alla *rabie* di Attis come alla caduta in una crisi di Janet, per l'alternanza di brevi momenti di lucidità e successivi stati di delirio. È nella condizione di *borderline* che si costituisce il dramma di Attis, complementare alle ambivalenze e alle sublimità delle poetiche di Catullo, ma anche alle ambivalenze che il mondo romano poteva vivere rispetto alla civiltà greca e/o alle culture orientali, divisa tra civilizzazione e riverberi ancestrali.
Carens [> part. pres. di careo, -es, carui, carsum, carere: non avere, aver perso, mancare].

58 *Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?*

'Sarò quindi portato nella mia casa presso i boschi remoti?'

Ferar [> 1° sing. ind. fut. pass. fero: portare (passivo: essere portato) v. 16, 47, 68].

59 *Patria, bonis, amicis, genitoribus abero?*

Abero [> 1° sing. ind. fut. *abeo* vedi v. 38]; **patria, bonis, amicis, genitoribus**: patria, beni, amici, genitori (sono retti da *ab* di *abeo*, con senso di allontanamento).

60 *Abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis?*

"Il v. 60 ci dimostra che Attis era di origine greca, e forse di una delle maggiori città greche" (Bongi p.54).

Gymnasiis: l'anaptissi da *gymnasiis*, confermata da Paduano, è ben illustrata dal Bongi a p. 54.

61 *Miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime.*

Querendum est [> queror, queris, questus sum, queri: lamentare].

Classico sdoppiamento dell'eroe nel suo dialogo con sé stesso.

62 *Quod enim genus figurest, ego non quod obierim?*

'Quale genere di figura c'è che non abbia assunto?' **Figuraest** [> figura+est].

obierim [> 1° sing. cong. perf. di 'obeo, obeis, obii, obitum obire: affrontare, andare avanti].

63 *Ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,*

Notevole, il regredire temporale *adolescens, ephebus, puer*, che corrisponde a una dimissione della 'persona', conseguenza del delitto contro la patria legato all'atto di evirazione (vedi qui, nota a v. 50).

64 *ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:*

“Interessante il cambiamento di tempo tra *fui* ed *eram*: il perfetto esprime l'affermazione principale; con l'imperfetto sono indicati i particolari accessori, che amplificano e completano il quadro” (Bongi p. 56); quindi, non propriamente una tautologia tra prima e seconda parte del verso, ma una specificazione.

65 *mibi ianuae frequentes, mibi limina tepida,*

'Mie le porte molto frequentate (da ammiratori), mie le soglie tiepide di corteggiatori'. Bongi sviluppa una vasta nota di commento a illustrazione dei testi che parlano dei rapporti pederotici a cui Catullo rimanda.

66 *mibi floridis corollis redimita domus erat,*

Redimita [>redimio, -is, redimii, redimitum, redimere: circondato, incoronato, ornato].

Corollis floridis: 'piccole corone di fiori' (vedi commento del Bongi).

67 *linquendum ubi esset orto mibi Sole cubiculum.*

linquendum (cubiculum) [> liqueo, es, licui o liqui, liquere: lasciare, essere liquido, fluido, chiaro].

orto (Sole) [> orior, ortus sum, ori: nascere, sorgere].

'quando lascio il mio letto al sorgere il sole'.

68 *Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferat?*

Ferat [> vedi v. 16]; notare *ministra* e *famula*, 'per addetta a un ufficio' e 'sacerdotessa'.

Notevole la sequenza di anafore, di importanza retorica e sonora, ma anche semantica.

Deum= 'deorum'.

69 *Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?*

Bongi, p. 59: “Attis considera la sua evirazione non più un atto di ossequio alla dea, ma un oltraggio contro natura. In nessun verso, tanto chiaramente come in questo, noi comprendiamo la 'hoffnungslose Verzweiflung (Wil-amowitz) che si è impossessata del giovane”.

70 *Ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?*

Colam [>colo, -is, colui, cultum, colere: coltivare, abitare, onorare]: 'Abiterò i verdi luoghi freddi e coperti dalla neve'. **Amicta** [>Amicio, -is, amicui o amixi, amictum, amicire: ammantare, vestire].

71 *Ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,*

Agam [> 1° sing. ind. fut./cong. pres. vedi v. 31]; **columen** > 'culmen': luogo elevato; rafforzato da 'altis'.

72 *ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?*

Silvicultrix e **nemorivagus** sono neologismi (*silva+cultrix* dal verbo *colo*) o ἀπαξ λεγομενον (si accosti *nemorivagus* a parole come *montivagus*, *pontivagus*, *noctivagus*, *solivagus* ecc.). Bongi: "La cerva e il cinghiale appartengono entrambi al 'montivago generi ferarum'; al quale è madre Cibele, perché essa è 'magna deorum mater materque ferarum et nostri genetrix haec dicta est corporis una' (*Lucr*, 2, 598-99).

73 *iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet'.*

Dolet [> doleo, -es, dolui, dolsum, dolere: dolere], di cui il soggetto è **quod egi** [> ago, vedi v. 31, 71, 73, 78, 81, 93]. **Paenitet** [> verbo assolutamente impersonale (di sentimento): paenitet, paenituit, paenitere] ha forse anch'esso come soggetto **quo egi**. Il ritorno alla normalità di Attis è evidenziato dal verso con minor numero di brevi, in contrapposizione al più disperato verso 63 che ne ha il maggior numero.

74 *Roseis ut huic labellis sonitus <citius> abiit,*

Costruzione: 'ut huic sonitus citius abiit labellis roseis': 'come questo suono uscì veloce dalle labbra rosee'. **Abiit** [> abeo, vedi v. 38]. La ricostruzione editoriale di questo verso è ampiamente discussa da Bongi.

75 *geminas deorum ad aures nova nuntia referens,*

Referens (nova nuntia) [>refero> vedi v. 16: riferire]: 'riferite le strane notizie'
Ad aures gemitas deorum: 'alle orecchie gementi/dispiaciute/indignate degli dei'.

76 *ibi iuncta iuga resolvens Cybele leonibus*

Ibi: 'allora' in senso temporale.
Resolvens [>resolvo, -is, resolvi, resolutum, resolvere: sciogliere, liquefare, slegare].
Iuncta iuga leonibus: '(slegando) i gioghi che fanno da contenimento ai leoni'.

77 *laevumque pecoris hostem stimulans ita loquitur.*

Laevumque: 'stimolando quello di sinistra', di malaugurio per i greci, nemico delle greggi'.
(Ita) loquitur [> verb. depon. 3° sing., loquor, loqueris, locutus sum, loqui: parlare, dire]: 'così parla:'.

78 *'Agendum', inquit 'age ferox <i>, fac ut hunc furor <agitet>*

Agendum [(>age > agitet) > ago, vedi vv. 31, 71, 73, 78, 81, 93]. Difficile, la redazione del verso.

Inquit [>intrans. difett. inquam, inquis, inquit: io dissi, tu dicesti, egli disse].

Hunc: 'questo, Attis perde anche la sua connotazione femminile e diventa per la Dea cosa tra le cose.

79 *fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,*

Fac [> imperat. sing. di facio, facis, feci, factum, facere: fare; v. 89]; **furoris ictus**: un colpo di furore.

Ferat [>fero, fers, tuli, latum, ferre: portare; vedi vv. 16, 47, 68]= 'reditum tetulit'.

80 *mea libere nimis qui fugere imperia cupit.*

Fugere [> inf. pres. fugio, -is, fugi, fugitum, fugere: fuggire].

Cupit [> 3° sing. ind. di cupio, vedi v. 56].

Mea ... imperia: iperbato che evidenzia 'mea' su tutta la struttura del verso: 'i miei (!) ... comandi'.

Libere nimis: anastrofe per '*nimis libere*': 'troppo liberamente'.

81 *Age caede terga cauda, tua verbera patere,*

Age (caede)[> ago, vedi vv. 31, 71, 78]: 'porta flagello sulle terga con la coda'.

patere (tua verbera)[>pateo, -es, patui patere: essere, aperto, aprire]: 'sopporta le tue percosse'.

82 *fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,*

Fac (cuncta loca) [> imperat. sing. di facio, facis, feci, factum, facere: fare]; 'tutti i luoghi'.

Retonent [> 3° pl. pres. cong.: retono, as, -avi, -atum, -are: risuonare come un tuono].

Mugienti fremitu: 'con un fremito simile a un muggito'.

83 *rutilam ferox torosa cervice quate iubam'.*

(Rutilam) iubam [>iuba: (rossa) criniera]; 'con il collo taurino'.

84 *Ait haec minax Cybebe religatque iuga manu.*

Ait [> 3° sing. perf. aio verbo tr./intr. difettivo: affermare, asserire].

Religat (iuga) [>religo, -as, -avi, -atum, -are: legare, ma anche sciogliere]: sciogliere il giogo.

Manu: 'con la mano'.

85 *Ferus ipse sese adhortans rapidum incitat animo,*

Incitat [>incito, -as, -avi, -atum incitare: incitare, stimolare]; il senso aumenta con i verbi successivi.
Tautologia, con valore rafforzativo e enfaticizzante, tra '*sese adhortans*' e '*incitat animo*'.

86 *vadit, fremit, refringit virgulta pede vago.*

Vadit [>vado, -is, vadere: andare celermente, avanzare con celerità, marciare]; vedi anche: **pede vago**.
Fremit [>fremo, -is, fremui, fremitum, fremere: fremere, strepitare, vociare].
Refringit (virgulta) [>refringo, refringis, refregi, refractum, refringere: spezzare, rompere, infrangere].

87 *At ubi umida albicantis loca litoris adiit,*

"Chi abita in posti di mare, oppure ha una sufficiente pratica della vita marinara, ben conosce questo momento, forse il più bello della giornata, quando l'alba è sorta da poco (cfr. v. 40), ed i raggi del nuovo sole si riflettono sulla superficie delle acque, illuminandola di un argenteo splendore". (Bongi).

Albicare: *biancheggiare* (verbo non frequente, della prima coniugazione). **Adiit** [> adeo: vedi note al v. 3].

88 *teneramque vidit Attin prope marmora pelagi,*

Vidit [>video, -es, vidi, visum, videre: vedere]; **prope (marmora pelagi):** 'davanti al mare che sembra marmo'.
Ultima volta che appare il nome di Attis.

Marmora pelagi: ultimo tratto descrittivo del poemetto (correlato a quello del verso precedente circa l'*albicantis litoris*), che ricalca un luogo letterario, quello del mare di marmo, già presente in Omero ed Eschilo, di grande fortuna nella letteratura classica latina, da Ennio e Lucrezio sino a Virgilio.

89 *facit impetum. Illa demens fugit in nemora fera,*

Facit (impetum) [> facio, -is, feci, factum, facere: fare]: 'lo assalì, ovvero 'fece l'assalto, la violenza'.
Fugit [> fugo, -is, fugi, fugitum, fugere: fuggire].
In nemora fera: 'nei boschi selvaggi'.

90 *ibi semper omne vitae spatium famula fuit.*

'Qui, sempre, per tutto il tempo della sua vita sciava dovè restare': questa è la versione letterale di Bongi. Qui Attis risulta a tutti gli effetti un mortale. La tautologia *semper/omne vitae spatium* (accusativo d'estensione nel tempo) ha un valore rafforzativo. *Famula*, come nel verso 68, si riferisce alle sacerdotesse di Cibele.

91 *Dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi,*

Invocazione finale dal carattere fortemente apotropaico al cospetto del perturbante estremo per l'individuo dell'epoca: diventare alieno alla propria società e alla propria fertilità. Si veda: Mario Citroni *Attis a Roma e altri spaesamenti. Catullo, Cicerone, Seneca e l'esilio da se stessi*, <http://dictynna.revues.org/729>, rielaborazione della relazione presentata al convegno "L'orientalismo romano" tenutosi nel novembre 2009 all'Università di Roma 'La Sapienza', nel quadro delle attività promosse dal Réseau international de recherche et de formation à la recherche dans le domaine de la poésie augustéenne.

92 *procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo:*

Tuos: (arcaismo): ogni furore, o frenesia, che "proviene da te" (Bongi, 65) o anche per te sia (stia) lontano dalla mia casa. Catullo più volte chiama *eri* gli dei; si vedano gli *Annali* di Ennio 203. Bongi paragona il *furor* qui portato dalla Dea e quello che prende la *puella* di Cecilio nel *Carme XXXV* di Catullo.

93 *alios age incitatos, alios age rabidos.*

Age [> ago, egi, actum agere]: muovere, far muovere; vedi gr. ἐλαυνε, da ἐλύνω, metto in movimento, stimolo. **Incitatos:** deliranti; **rabidos:** rabbiosi. "Si esalta il κρατος (ossia la 'forza') della divinità e si invia ad essa una invocazione apotropaica" (Bongi, pag. 66). Per evidenziare le influenze che possono essere state messe in gioco con tale invocazione, Bongi cita i versi 27-32 del *Carme 26* di Teocrito, i versi 445 e ss. delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e il verso 117 dell'*Inno a Demetra 6* di Callimaco.

Un'ulteriore lavoro imporrebbe un più attento studio statistico delle parole più utilizzate e, per contro un'analisi dei lemmi rari, oltretutto uno studio più approfondito dell'etimologia di ogni parola e dei campi semantici di sostantivi, aggettivi e verbi. Solo allora, e solo dopo un metodico confronto con i testi latini e greci in vari modi più prossimi al *carme LXIII* si potrebbe dire di aver avvicinato un controllo del senso del testo adeguato agli obiettivi comunicativi tratteggiati da questi appunti.

2. ... al senso delle emozioni

Dinamica retorica, riferimenti mitici, narrativi, letterari e culturali.

I (a) Prima parte narrativa: In medias res

- 1 Super alta vectus, Attis, celeri rate maria
- 2 Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit
- 3 adiitque opaca silvis redimita loca deae,
- 4 stimulatus ibi furentis rabie, vagus animis,
- 5 devolsit ili acuto sibi pondera silice,
- 6 itaque ut relicta sensit sibi membra sine viro,
- 7 etiam recente terrae sola sanguine maculans,
- 8 niveis citata cepit manibus leve typanum,
- 9 typanum tuum, Cybebe, tua, mater, initia,
- 10 quatiensque terga tauri teneris cava digitis
- 11 canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.

In medias res

Bongi rimanda all'immediatezza con cui, nel poemetto *Ila* (13, 24), Teocrito introduce il viaggio della nave di Argo come '*volo superbo d'aquila*'. È in ipotesi un testo callimacheo su Attis noto a Catullo.

- **Κλιμαξ**: '*celeri rate*' ↔ '*citato cupide pede*' rende l'accelerazione, tra alienazione e coinvolgimento; calma e mistero del v. 3 contrastano la vertigine del v. 2, restituendo due dimensioni complementari del sacro.

- **Tautologie**: qui con effetto di ridondanza emotiva; Bongi ne evidenzia una serie, tutte con questo effetto.

- **Concreto per astratto**: 'al verso 7, un eventuale *sine virilitate*' diventa '*sine viro*'.

- **Metonimia**: primo esempio di un'ampia serie elencata da Bongi, è '*celeri rate*', 'rapido legno' per 'rapida barca'.

- **metafora**: *niveis manibus*: 'con mani leggere come la neve'.

- **Diplasiasmo**: Cybele/Cybelle.

I (b) Primo discorso di Attis: *Allocutio ad comites*

- 12 'Agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,
13 simul ite, Dindymenae dominae vaga pecora,
14 aliena quae petentes velut exules loca
15 sectam meam exsecutae duce me mihi comites
16 rapidum salum tulistis truculentaque pelagi,
17 et corpus evirastis Veneris nimio odio;
18 hilarate erae citatis erroribus animum.
19 Mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini
20 Phrygiam ad domum, Cybebes, Phrygiam ad nemora deae,
21 tibicem ubi canit Phryx curvo grave calamo,
22 ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae
23 ubi sacra sancta acutis ululatribus agitant,
24 ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant,
25 ubi suevit illa divae volitare vaga cohors,
26 quo nos decet citatis celerare tripudiis'.

Allocutio ad comites

Dopo la rapida narrazione dei vv.1-12, il carme inserisce questa *elocutio* che dura sino al v. 26. “*Il componimento è costruito secondo la tecnica degli Alessandrini, e, come dice il Wilamowitz (Hell. Dicht. II. p. 291), in maniera molto simile alle Talisie di Teocrito (carne 7). Pure in questa poesia del Siracusano, possiamo notare una parte proemiale di carattere narrativo (vv. 1-51), che precede il canto di Licida (vv. 52-89); alcuni versi di collegamento (vv. 90-95); il canto di Simichida (vv. 96-137); un altro brano narrativo (vv.128-147); ed in ultimo, l'apostrofe del poeta alle Ninfe Castalidi che han versato sull'ara di Demetra un liquore dolce come il nettare (vv. 148-157)*” (Bongi pag. 34).

- I **comites** : i compagni di Attis non sono altro che un effetto di riverbero, tragico ed evanescente.
- Nel I discorso di Attis il gioco di **anafore**, **epifore**, **omoteleuti**, **anadiplosi** e altre figure simili alzano il tono verso il sacro, là dove le stesse figure abbasseranno il tono all'esecrabile nel II discorso (vv. 50-73).

II (a) Parte descrittivo-narrativa (1) – i suoni del *furor animi*

- 27 Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier,
28 thiasus repente linguis trepidantibus ululat,
29 leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant,
30 viridem citus adit Idam properante pede chorus.
31 Furibunda simul anhelans vaga vadit animam agens
32 comitata tympano Attis per opaca nemora dux,
33 veluti iuvenca vitans onus indomita iugi;
34 rapidae duces sequuntur Gallae properidem.
35 Itaque, ut domum Cybebes tetigere lassulae,
36 nimio e labore somnum capiunt sine Cerere.
37 Piger his labore languore oculos sopor operit;
38 abit in quiete molli rabidus furor animi.

I suoni del *furor animi*

I versi 27-32 costituiscono una parte narrativa in cui meglio si descrive la dimensione di possessione legata al culto; qui allitterazioni, verbi onomatopeici e aggettivazione dinamica tornano a condurre il verso per la più parte. - **Notha**: Quintiliano, *Ist. Or.*, 3, 6, 97: “*nothum, qui non sit legitimus, Graeci vocant, latinum rei nomen, ut Cato quoque ... testatus est, non abemus, ideoque utimur peregrino*” (*I Greci chiamano nothum, tutto ciò che non sia legittimo; non abbiamo un nome latino per la cosa, come attesta ... lo stesso Catone, e perciò si usa per (dire) peregrino, straniero, intruso*). Il *furor animi* è connesso con l'istinto musicale e la ritualità orgiastica. E questo rende importante la messa in scena degli strumenti musicali che, mentre son convocati dalla poesia, sono anche mimati dal suono delle parole. Riferimenti a strumenti musicali, vocalizzazioni e suoni in genere costituiscono un continuo ponte tra sintassi sonora, retorica e sintassi del senso. Esempi di pochi lemmi, o anche di singole parole, come “*Attis cecinit*”, “*thiasus*”, “*linguis trepidantibus ululat*” mostrano quel di cui parlano.

- Esempio, frequente qui, di verbi onomatopeici è **roboant**. Ma c'è anche un uso dei suoni acuti a indicare 'tripudio' specificamente inteso come danza dei fratelli Arvales, come al v. 26.

- **Sine Cerere**: con valore metonimico: '*senza (aver toccato) cibo*'.

II (b) Parte narrativo-descrittiva (2) – Sonno e risveglio

- 39 Sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis
40 lustravit aethera album, sola dura, mare ferum,
41 pepulitque noctis umbras vegetis sonipedibus,
42 ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit;
43 trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.
44 Ita de quite molli rapida sine rabie
45 simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit,
46 liquidaque mente vidit sine quis ubique foret,
47 animo aestuante rusum reditum ad vada tetulit.
48 Ibi maria vasta visens lacrimantibus oculis,
49 patriam allocuta maest ita voce miseriter.

Sonno e risveglio

Il passaggio dal sonno alla veglia ha un corrispettivo interno nel passaggio dalla follia alla disperata lucidità: ciò che è sacro agli occhi del folle, e che mira alla regressione totale e alla perdita di relazioni con la civiltà, risulta esecrabile agli occhi della razionalità, o almeno della ragionevolezza, del senso comune oltre cui resterebbe solo immotivata *ὑβρις*. Questo passaggio è qui ben illustrato come attraversamento di influenze diverse e contrastanti (Apollo/Dioniso, Giove/Cibele), le quali, vissute senza allegorizzazione alcuna, o addirittura in un *acting out* senza nemmeno simbolizzazione, si producono in un esaltante 'tagliarsi fuori' dal proprio stesso desiderio.

- Bongi per questo passo rimanda, a titolo di suggestione finalizzata a comprendere, a Schlegel. Proporrei di spostare l'attenzione al Novalis di *Hymnen an die Nacht*, affrontando il mito di *Υπνος* e *Θάνατος* figli gemelli di *Νύξ*, e il mito di Pasithea, figlia di Dioniso ed Hera, ottenuta in moglie da *Υπνος* in quanto capace di far addormentare, come richiesto da Hera, Zeus stesso. Il tratto ctonio e archetipico non si dissolve, in questo senso, in una forma di eziologia spenta, vuota, meramente letteraria, ma, anche per Catullo come per gli Alessandrini, sembra costituire la 'mappatura archetipica' di un sapere psicologico che agisce simbolicamente attraverso combinazioni sempre diverse di diverse forme di coinvolgimento e distacco.

III - Desolata apostrofe alla patria perduta

- 50 'Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
51 ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae
52 famuli solent, ad Idae tenuli nemora pedem,
53 ut apud nivem et ferarum gelida stabula forem,
54 et earum omnia adirem furibonda latibula,
55 ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor?
56 Cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,
57 rabie fera carens dum breve tempus est.
58 Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?
59 Patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
60 Abero foro, palaestra, stadio et gymnasiiis?

Desolata apostrofe alla patria perduta

La questione portata alla ribalta dal carne è istituzionale e psicologica al contempo, che non può non essere sentita da Catullo e dall'età repubblicana, e che attiene all'adesione totale alla patria o alla sua effrazione, e al suo punto di non ritorno. La cultura antica sapeva comprendere anche le ragioni *profonde* dell'effrazione alla 'patria', e se ne potrebbe avvertire l'eco finanche in definizioni come 'madre-patria' o 'metropoli', e nel nome più frequentemente femminile delle città. Al fondo di tale comprensione c'è un modo di *accoglimento* dell'identità che può o non può trasformarsi in *avviamento* alla differenza e alla dinamica del tempo: l'attrazione assoluta a una dimensione totale della terra, alla regressione all'età della pietra, alla rinuncia alle acquisizioni 'prometeiche' che portino l'uomo dal 'crudo' al 'cotto', ossia al disconoscimento delle altre dimensioni complementari della spiritualizzazione, nonché la rinuncia alla presa di distanza rispetto al taglio ombelicale compiuto dalla cultura greca rispetto al mondo asiatico, documentabile per via della tragedia *I Persiani* di Eschilo, o per via del ratto di Europa da parte di Zeus. Il secondo discorso di Attis, questa volta a sé stesso, non concerne una ribellione prometeica, ma una forma di critica eccessiva della cultura, che porta alla rinuncia a ogni tipo di avviamento, e quindi a una 'barbarie della ragione' che si esclude da ogni riflessione come frutto del suo eccesso. Il futuro viene perciò 'atterrato', ridotto ai minimi termini, in ragione di un 'terrore' che produce sé stesso.

III (b) Compianto rivolto all'anima per la materializzazione totale del Sé

61 Miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime.

62 Quod enim genus figurest, ego non quod obierim?

63 Ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,

64 ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:

65 mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,

66 mihi floridis corollis redimita domus erat,

67 relinquendum ubi esse orto mihi Sole cubiculum.

68 Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferat?

69 Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?

70 Ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?

71 Ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,

72 ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?

73 iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet'.

Compianto rivolto all'anima per la materializzazione totale del Sé

La seconda parte del secondo discorso di Attis è rivolto a un sé stesso sfuggente, dimezzato, perturbato: se nella prima parte del discorso di rimpianto Attis si rivolge alla patria, qui si rivolge a sé stesso nel momento in cui si riconosce come anima 'apolide', affetta da un narcisismo negativo che consegue a una materializzazione pressoché totale del Sé, al blocco di ogni sviluppo, alla incosciente rinuncia della luce che è insita negli dei olimpici, in nome di un votarsi univoco verso un 'ascetismo dell'origine' senza respiro.

- **Oscillazioni d'identità:** dal v. 8, dopo l'evirazione, Attis viene descritto al femminile, e ritornerà significativamente al maschile quando, ripresosi dalla follia, mostrerà pentimento per il rifiuto della vita civile.

- Qui le anafore ripetute assumono la dimensione di un rituale ossessivo del dolore.

- Attis era un *παῖδος καλός*, "uno di quei giovani atleti di cui i vasi dipinti rappresentano spesso gli esercizi e i giochi" (Bongi, p. 56).

IV (a) Lo sprone vendicativo di Cibele che slega le fiere

74 Roseis ut huic labellis sonitus <citius> abiit,
75 geminas deorum ad aures nova nuntia referens,
76 ibi iuncta iuga resolvens Cybele leonibus
77 laevumque pecoris hostem stimulans ita loquitur.
78 'Agendum', inquit 'age ferox <i>, fac ut hunc furor <agitet>
79 fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,
80 mea libere nimis qui fugere imperia cupit.
81 Age caede terga cauda, tua verbera patere,
82 fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,
83 rutilam ferox torosa cervice quate iubam'.

Lo sprone vendicativo di Cibele che slega le fiere

La perdita di facoltà di trasformazione della natura implicata nella conversione di Attis a Cibele è, in un certo qual modo, un ritorno senza mediazioni dal 'cotto' al 'crudo', ossia dalla civiltà a uno stadio pressoché paleolitico di precaria sopravvivenza.

- *“Messa in rilievo la τεχνη dei vv. 91-93, è da notare ancora una cosa la quale riguarda non solo i versi in questione, ma generalmente tutto il carme. Attraverso le varie immagini e l'avvicinarsi degli elementi descrittivi e fantastici, orientali ed ellenici, vibra un turbamento che giunge infine al terrore. Attis è una prova notevolissima non solo dell'arte, ma della psicologia di Catullo”* (Bongi, p. 67).

IV (b) Terrore finale e invocazione alla Grande Madre degli Dei

84 Ait haec minax Cybebe religatque iuga manu.

85 Ferus ipse sese adhortans rapidum incitat animo,

86 vadit, fremit, refringit virgulta pede vago.

87 At ubi umida albicantis loca litoris adiit,

88 teneramque vidit Attin prope mermora pelagi,

89 facit impetum. Illa demens fugit in nemora pelagi,

90 ibi semper omne vitae spatium famula fuit.

91 Dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi,

92 procul a mea tuos sit furor omnis, era domo:

93 alios age incitatos, alios age rabidos.

Terrore finale e invocazione alla Grande Madre degli Dei

In questo finale si suggella l'unità del epillio nel nome dell'esplosiva invocazione a Cibele. Discorsi e narrazioni approdano alla loro sintesi unitaria, in modo che formalmente tutto risulti compatto e ben sviluppato, e trovano anche così il loro passionale senso sacro/escrabile, la loro dimensione a metà strada tra etica e follia, che è anche il loro rapporto simbiotico tra musica e retorica.

- l'asindeto al v. 86 *"segna con maggior forza i movimenti della belva"* (Bongi p. 64).

- v. 90: *"Attraverso la disposizione delle singole parole il poeta ha saputo render l'idea del tempo che non passa"* (Bongi, p. 65).

- Il tema del tempo è al centro di questo carme catulliano. E l'arresto del tempo ricorda vagamente l'arresto del tempo eziologico dell'Ovidio delle *Metamorfosi*, sebbene affacciato a un terrore eterno che ricorda Lucrezio. E in questa chiave va anche letto l' *albicans litus* del v. 87; *albicans*, *"per la luce che lo circonfonde in opposizione al verde cupo delle selve idee"* (Bongi, 64).

- *"Il v. 92 è una vera e propria formula apotropaica di tipo alessandrino; Catullo prega la dea di tener lontano dalla propria casa il furor così terribile"* (Bongi, 66).

3. Traduzione (e traduzioni)

Il testo che segue è concepito per una lettura in pubblico, con suoni, del carme originale di Catullo alterato alla sua traduzione in italiano. Si deve immaginare due cori misti contrapposti, di voci recitanti (che quindi non per forza cantano). Uno recita in latino, l'altro in italiano. Due gruppi di percussioni, associati ognuno a un coro. Due gruppi di legni e ottoni, associati ognuno a un coro. Quando richiesto, dal coro s'isolerà una voce recitante, ora maschile, ora femminile. Materiale sonoro ispirato agli appunti della seconda parte del primo capitolo di questo mio testo, eventualmente sviluppato, potrà essere utilizzato affidandolo a strumenti a percussione o a fiato. Immaginerei l'orchestrazione delle percussioni e degli strumenti a fiato simile a quelle di brani, per esempio, come *Erewhon* per 6 percussionisti di Hugues Dufourt (1972-76), il finale di *Teneke* di Fabio Vacchi (2006) o le *Cinq chansons pour percussion* di Claude Vivier (1980).

Per la traduzione sono partito dall'idea di accostare il tetrametro giambico catalettico *a minore* di Catullo a un ottonario doppio, non senza tener conto, secondo le mie possibilità, della tradizione in virtù della quale la letteratura italiana ha tentato di modellare la sua metrica tonica alla metrica quantitativa antica, da Leon Battista Alberti, Gabriello Chiabrera, Giovanni Fantoni, sino a Giosuè Carducci (quello, per esempio, de *La sacra di Enrico Quinto*). La possibilità d'accostare le due metriche e le due lingue in un unico percorso sonoro-musicale terrebbe conto del fatto che il galliambo è, in fondo, un verso doppio, formato da due anacreontei, il primo acatalettico e il secondo catalettico. In questo senso, l'accostamento a un doppio ottonario italiano mi sembrava sufficientemente pertinente.

È possibile concepire la partitura in modo che il testo della traduzione (unicamente quello) possa essere cambiato. Non sembrerebbe difficile sostituire la parte tradotta, oltreché con versioni italiane anche migliori della presente, con versioni in altre lingue moderne capaci d'immaginare soluzioni metriche variamente accostabili al galliambo e compatibili con la partitura musicale. Esistono già siti web che raccolgono traduzioni del *Carme LXIII* di Catullo in diverse lingue (un esempio è il sito http://rudy.negenborn.net/cat_new/text2/l63.htm, che comprende anche traduzioni in ungherese, serbo o cinese, alcune delle quali si direbbero metricamente più adeguate di quelle reperibili in francese o in inglese). In questa prospettiva, il carme di Catullo potrebbe essere non solo comunicato ad un pubblico, ma posto al centro di un gioco creativo in cui la 'poesia della lingua' catuliana, per usare un concetto jacobsoniano, potrebbe diventare feconda a un confronto pressoché infinito tra diverse 'poesie della lingua' (e non si potrebbe nemmeno escludere un reincontro con il greco antico) anche grazie al supporto dell'*internazionalità* della musica.

CORO I

(mormorando, con sottofondo di percussioni leggere e legni *pp*;
velocità della sillaba: ♩ = 112)

*Super alta vectus, Attis, celeri rate maria
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit
adiitque opaca silvis redimita loca deae,
stimulatus ibi furentis rabie, vagus animis,
devolsit ili acuto sibi pondera silice,
itaque ut relictas sensit sibi membra sine viro,
etiam recente terrae sola sanguine maculans,
niveis citata cepit manibus leve typanum,
typanum tuum, Cybebe, tua, mater, initia,
quatiensque terga tauri teneris cava digitis
canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.*

CORO II

(mormorando alla stessa velocità;
continuano le percussioni, si fermano i legni)

*Per profondi mari spinto su veloce legno, Attis,
giunto quindi al bosco frigio, con il piede concitato,
e toccato il suolo cupo delle selve della dea,
colto da rabbia furente e da spirito impazzito,
si tagliò, con pietra aguzza, il suo organo maschile
e, macchiando ancora il suolo del suo fresco sangue vivo,
avvertì le proprie membra vuote d'energia virile,
con le nivee mani prese il tuo timpano leggero,
il tuo timpano, Cibele, tuo strumento iniziatore,
con le dita percuotendo la taurina pelle, lieve
e tremante, alle compagne cominciò così a cantare:*

SOLO I

(a voce più alta, e con legni più forti;

velocità della sillaba: ♩ =108)

*'Agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,
simul ite, Dindymenae dominae vaga pecora,
aliena quae petentes velut exules loca
sectam meam exsecutae duce me mihi comites
rapidum salum tulistis truculentaque pelagi,
et corpus evirastis Veneris nimio odio;
hilarate erae citatis erroribus animum.
Mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini
Phrygiam ad domum, Cybebes, Phrygiam ad nemora deae,
tibicem ubi canit Phryx curvo grave calamo,
ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae
ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant,
ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant,
ubi suevit illa divae volitare vaga cohors,
quo nos decet citatis celerare tripudiis'.*

SOLO II

(sempre con tono più vicino al parlato;

percussioni più forti, velocità della sillaba: ♩ =108)

*“Presto andate per i boschi di Cibele, vasti, oh Galle,
gregge errante alla padrona che di Dindimo è la dea,
terre estranee esploranti, come esuli sospinte,
dietro me, oh mie compagne, affidaste a me la guida,
affrontaste onde furenti ed il mare vorticante,
eviraste il vostro corpo in odio puro ad Aphrodite!
Fate ilare Cibele con le corse più sfrenate,*

*perda l'animo ogni indugio, dai, sù, presto, sù venite!
Della dea al tempio frigio, della madre ai frigi boschi,
dove il cembalo risuona, dove il timpano rimbomba,
dove intona il flauto frigio, dalle canne curve e cupo,
dove s'agita la testa cinta d'edera, alle Galle,
dove il culto si conforta con acuti ululati,
dov'è solito il corteo della dea volteggiare,
svelte, là si deve andare coi tripudi più solerti!"*

CORO I

(intonando in modo più rabbioso e forte;
legni e ottoni, velocità della sillaba: ♩ =120)

*Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier,
thiasus repente linguis trepidantibus ululat,
leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant,
viridem citus adit Idam properante pede chorus.
Furibunda simul anhelans vaga vadit animam agens
comitata tympano Attis per opaca nemora dux,
veluti iuvenca vitans onus indomita iugi;
rapidae ducem sequuntur Gallae properidem.
Itaque, ut domum Cybebes tetigere lassulae,
nimio e labore somnum capiunt sine Cerere.
Piger his labore languore oculos sopor operit;
abit in quiete molli ravidus furor animi.
Sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis
lustravit aethera album, sola dura, mare ferum,
pepulitque noctis umbras vegetis sonipedibus,
ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit;
trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.
Ita de quite molli rapida sine rabie*

*simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit,
liquidaque mente vidit sine quis ubique foret,
animo aestuante rusum reditum ad vada tetulit.
Ibi maria vasta visens lacrimantibus oculis,
patriam allocuta maest ita voce miseriter.*

CORO II:

(rispondendo in modo sempre più rabbioso e forte;
solo percussioni, velocità della sillaba: ♩ =120)

*Ha cantato questo, Attis, falsa donna, alle compagne,
urla il tiaso veloce, ratto e con lingue tremanti,
lieve il timpano rimbomba, cavi crepitano i cembali,
svelto il coro sù si lancia sopra il monte verde d'Ida.
Furibonda ed anelante, affannata, andava Atti,
con il timpano, nei boschi, lei guidava le compagne,
come indomita giovenca che rifiuta il duro giogo,
ed il passo suo incalzante, svelte, seguono le Galle.
Giunte quindi, ormai stanche, presso il tempio di Cibele,
cominciarono a dormire, fiacche, e senza più mangiare.
Un torpore prese, pigro, i loro occhi illanguiditi
e la molle quiete spense il furore devastante.
Ma allorché gli occhi irradianti, viso aureo del Sole,
ne risplende l'aria chiara, l'aspro mare e il suolo duro,
e le ombre della notte coi cavalli fa fuggire,
fieri, e con zampe sonanti, ecco, allora, sfuggì il Sonno
da un Attis, presto sveglio, che accolse Pasitea
presso il suo piede danzante ed il grembo trepidante.
Dal sopore molle uscendo, senza più furia incalzante,
nel suo cuore Attis rivide per intero il suo percorso
e limpidamente intese dove fosse e ciò che fece:*

*con sconvolto animo, allora, ritornò presso le rive
e, guardando il vasto mare, con lo sguardo lacrimante,
con la voce triste e mesta alla patria si rivolse:*

SOLO I

(con voce sempre più in evidenza; percussioni e ottoni; velocità della sillaba: ♩ =94)

*'Patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae
famuli solent, ad Idae tenuli nemora pedem,
ut apud nivem et ferarum gelida stabula forem,
et earum omnia adirem furibonda latibula,
ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor?
Cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,
rabie fera carens dum breve tempus est.
Egone a mea remota haec ferar in nemora domo?
Patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
Abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis?
Miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime.
Quod enim genus figurest, ego non quod obierim?
Ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,
ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:
mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,
mihi floridis corollis redimita domus erat,
linquendum ubi esse orto mihi Sole cubiculum.
Ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferat?
Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?
Ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?
Ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,
ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?
iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet'.*

SOLO II

(recitato, parlato, con voce più in evidenza; solo percussioni;
velocità della sillaba: ♩ =94)

*Oh, mia patria creatrice, mia patria genitrice,
come schiavo in fuga fugge ti lasciasti, misero me,
e nei boschi su dell'Ida misi piede, per campare
tra le tane d'animali congelate, e tra le nevi,
per cercarne i rifugi, nella mia piena follia.*

*Dove devo a te pensare, patria mia, in quale luogo?
La pupilla mia, da sola, si dirige verso te,
nell'istante in cui il mio cuore liberato è dal delirio.*

*Io, lontana dai miei luoghi, questi boschi ho da vagare?
Dalla patria, dagli amici, e dai beni e i genitori,
e dal foro, dalla palestra, dallo stadio e dal ginnasio,
io in lacrime, lontana, sempre e ancora dovrò gemere.*

*Quale genere di immagine io ancora non ho assunto?
Io donna, io adolescente, io efebo, io bimbo;
io che fui fior dei ginnasi, io la gloria degli atleti,
la mia porta era affollata, la mia soglia riscaldata,
la mia casa inghirlandata di corolle floreali,
ora che, al levare del sole, il mio letto abbandonavo.*

*Ora io a dei ministra, sarò, io, serva a Cybele?
Io menade, io frammento, io, sterile di un uomo?
Vivrò io nei freddi luoghi del nevoso monte Ida?
Condurrò tutta la vita sotto alte vette frigie,
dove son cerva di selva e cinghiali boscaioli?
Già mi duole ciò che feci, già mi pento, adesso, sì!*

CORO I:

(intonando; legni, ottoni e percussioni;

velocità: ♩ =80)

*Roseis ut huic labellis sonitus <citus> abiit,
geminas deorum ad aures nova nuntia referens,
ibi iuncta iuga resolvens Cybele leonibus
laevumque pecoris hostem stimulans ita loquitur.*

CORO II:

(recitato, parlato, solo percussioni;

velocità: ♩ =80)

*Tale suono uscì veloce dalle labbra sue di rosa
la notizia riportando alle orecchie degli dei;
il nefasto avversario della schiera aizzando,
sciolse il giogo dei leoni, e così parlò Cibeles:*

SOLO I:

(intonando; legni e percussioni;

velocità: ♩ =94)

*'Agendum', inquit 'age ferox <i>, fac ut hunc furor <agitet>
fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,
mea libere nimis qui fugere imperia cupit.
Age caede terga cauda, tua verbera patere,
fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,
rutilam ferox torosa cervice quate iubam'.*

SOLO II:

(recitato, parlato; sole percussioni;

velocità: ♩ =94)

*“Va' su, disse, va' feroce, fa che l'agiti il furore
fa che presa dal furore di ritorno sia ai boschi,
ella essere desidera troppo libera ai miei ordini
Va', colpisciti i tuoi fianchi con la coda minacciosa,
fa che tutti i luoghi vibrino al ruggito tuo fremente,
scuoti rossa la criniera sopra il collo fieramente.”*

CORO I:

(intonando; solo legni;

velocità: ♩ =72)

*Ait haec minax Cybebe religatque iuga manu.
Ferus ipse sese adhortans rapidum incitat animo,
vadit, fremit, refringit virgulta pede vago.
At ubi umida albicantis loca litoris adiit,
teneramque vidit Attin prope marmora pelagi,
facit impetum. Illa demens fugit in nemora fera,
ibi semper omne vitae spatium famula fuit.
Dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi,
procul a mea tuos sit furor omnis, era domo:
alios age incitatos, alios age rabidos.*

CORO II:

(recitando, parlato; sole percussioni;

velocità: ♩ =72)

*Questo disse, minacciosa, dea Cybele, e sciolse il giogo,
avanzò quindi la belva da sé stessa incattivita,
che, ruggendo e camminando, spezzò arbusti con le zampe,
e alle spiagge biancheggianti giunse, umide le coste,
e poi vide in fronte al marmo di marea la dolce Attis:
l'assalì. Nella selvaggia selva fugge, l'alienata,
lei è serva di Cibebe per il resto della vita.
Grande dea, dea Cybebe, dea e domina di Dindymo,
fuori restino da casa mia i tuoi aspri furori
altri guida, concitati, altri guida, imbestialiti.*

Appunti per una bibliografia (da migliorare e approfondire)

Sul Carme LXIII

- Vincenzo Bongi (a cura di) *Catullo Attis (Carme 63) Studio Introduttivo, testo critico e commento con nota bibliografica e metrica* Le Monier, Firenze, 1944
- Gaio Valerio Catullo *Le poesie*, trad. G. Paduano, Einaudi, Torino 1997.
- S. Russo *L'Attis di Catullo (Testo, traduzione, studio critico)* Edizioni Alvano & Paino, Palermo

Alcuni testi di primaria importanza storico-letteraria

- AA.VV. *Carmi priapei* trad. e cura di Cesare Vivaldi, Newton, Roma 1996.
- Lucio Apuleio *Le Metamorfosi*, trad. Claudio Annaratone, Rizzoli, Milano 1977.
- Tito Lucrezio Caro *De Rerum Natura*, trad. O. Cescatti, Garzanti, Milano 1975.
- Marco Valerio Marziale *Gli epigrammi* trad. Cesare Vivaldi Newton, Roma 1993.
- Quinto Orazio Flacco *Tutte le opere*, a cura di Scaffidi Abbate, Newton, Roma 1992.
- Publio Ovidio Nasone *Le metamorfosi* Bompiani, Milano, 1994.
- Publio Virgilio Marone *Eneide* Mursia, Milano 1986.

Metrica, prosodia e retorica antica

- Alfondo Traina, Giorgio Bernardi Perini *Propedeutica al latino universitario* Patròn Editore, Bologna 1992.
- M. Lenchantin de Gubernatis *Manuale di prosodia e metrica latina*, Principato, Milano 1934.
- Roland Barthes, *La retorica antica* (trad. it. P. Fabbri) Bompiani, Milano, 1972.

Mito

- Giorgio de Santillana – Herta von Dechend *Il mulino di Amleto* Adelphi, Milano, 2000.

Musica

- Philip Ball *L'istinto musicale* Edizioni Dedalo, Bari 2011.
- Giovanni Comotti *La musica nella cultura greca e romana* in *Storia della musica*. I, EDT, Torino, 1980.
- Leopoldo Gamberini *La parola e la musica nell'antichità* Le Monnier, Firenze 1962.
- Alan P. Merriam *Antropologia musicale* Sellerio, Palermo, 1990.
- Plutarco *La Musica*, BUR, EDT, Torino, 1991.
- Curt Sachs *La musica nel mondo antico* (1943) Rusconi, Milano 1992.
- Philip Tagg *Significati musicali, classici e popular. Il caso 'angoscia'*, *Enciclopedia della Musica* Einaudi, Torino, 2007.