

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

15

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
Associazione "Amici del Certamen"
2014

Donne allo specchio
Cosmesi ovidiane e dintorni



A cura di
S. CARDONE, G. CARUGNO,
A. COLANGELO

A Jacqueline Risset

...ἀρετᾶς γε μὲν οὐ μινύθει
βροτῶν ἅμα σώματι φέγγος ἀλλὰ
Μούσα νιν τρέφει

*Lo splendore della virtù
non sparisce col corpo dei mortali
ma la Musa la alimenta*

(BACCHILIDE 3-Snell, vv. 90-92)

Il *Certamen Ovidianum Sulmonense* giunge alla XVI edizione in un clima di crescente attesa per il bimillenario della morte del nostro Poeta latino; un'attesa operosa, ricca di impegni progettuali che la Scuola oggi sente di poter realizzare, grazie ad una nuova stabilità raggiunta.

Si tratta di un equilibrio voluto da un corpo docente attivo e coeso, impegnato nel coniugare tradizione e innovazione, al fine di garantire una valida formazione ai nostri giovani che, dopo sei anni, aspettano ancora di rientrare nella sede storica di Piazza XX Settembre, tra delusioni e speranze che si riaccendono proprio nella prospettiva del bimillenario.

Nell'approssimarsi di questo evento così importante, ci accorgiamo con soddisfazione che cresce l'interesse per la poesia di Ovidio da parte degli studenti sulmonesi e che un numero sempre maggiore di persone si appassiona all'opera ovidiana, in Italia e all'estero. Aumentano le adesioni al *Certamen* e, proporzionalmente, si rafforza la volontà di potenziare questa importante iniziativa che nella prossima edizione, purtroppo, dovrà fare a meno del rilevante contributo di Jacqueline Risset, scomparsa improvvisamente lo scorso tre settembre. La ricorderemo per i suoi significativi ed appassionati interventi nelle *Conversazioni*, ricchi di richiami alla cultura francese, per la sua raffinata eleganza e per il suo sorriso coinvolgente e solare.

Nel ricordo di Jacqueline Risset, poetessa e scrittrice, apriremo il nuovo *Certamen* che continua ad essere un importante evento culturale, grazie al rinnovato impegno del Comitato Scientifico presieduto dal Prof. Domenico Silvestri, alla passione di tanti docenti, del prof. Alessandro Colangelo, del dr. Michele Bocci, degli Amici del *Certamen* e dei Soci del Rotary Club.

Esprimo un sentito ringraziamento all'Ufficio Scolastico Regionale, al Comune di Sulmona, alla Provincia dell'Aquila, alla Regione Abruzzo, alla Fondazione Cassa di Risparmio, alla Banca Popolare dell'Emilia Romagna e alle aziende del territorio; agli amici Anna Forlani, Filippo Frattaroli e Domenico Susi che collaborano da Boston; a Rocco Maragna, Denise Plamondon e Anna Vallini che ci sostengono attraverso la *Gallery of Human Migration* di Toronto; ad Annalisa Di Ruscio, ex studentessa e affermata ricercatrice, un fiore all'occhiello per il Liceo Classico "Ovidio" di Sulmona.

Grazie a tutto il personale della Scuola, agli studenti, alle famiglie e a coloro che da tanti anni ci seguono in questa impegnativa quanto meravigliosa avventura, alla scoperta del poeta Publio Ovidio Nasone, con la consapevolezza che solo la cultura può essere il vero motore per una progressiva crescita del nostro territorio.

CATERINA FANTAUZZI
Dirigente scolastico
Istituto di Istruzione Superiore "Ovidio"
Sulmona

PREFAZIONE

Sul finire dell'estate, in una giornata di settembre, in apparenza uguale alle altre, è giunta la notizia dell'improvvisa scomparsa di Jacqueline Risset. La trama di amicizia intessuta nell'arco di diciotto anni da parte di tutte le componenti dell'Associazione Amici del *Certamen Ovidianum* subiva un tragico strappo: veniva a mancare la voce autentica di uno scrittore e di un poeta che, ospite amata della Città di Sulmona, riusciva ad evocare flussi di memoria personale intrecciata agli echi fortissimi della poesia di Ovidio, riletti nel Poema di Dante da lei tradotto magistralmente in francese e finalmente diffuso e amato nella francofonia. Uguale destino sembra ora attendere la pubblicazione postuma della sua traduzione delle *Rime* di Dante.

La presenza costante in attività e manifestazioni culturali di livello non solo europeo non impediva a Jacqueline Risset di rivolgersi al nostro *Certamen*, convinta che le sue doti di interprete ed esegeta, nonché di traduttore e poeta, potessero costituire motivi di interesse e di stimolo per i giovani, studiosi a venire.

Il nostro sentimento di smarrimento resta vivo ed è appena lenito dal ricordo dei numerosi studi, delle amabilissime conversazioni, della sua infaticabile dedizione e vigilanza civile che la pongono nel cuore della cultura europea degli ultimi cinquant'anni.

I suoi studi, ormai nella storia di Sulmona e di questo *Certamen*, restano oggetto di lettura e di riflessione feconda.

A tal fine, dopo un ricordo di Jacqueline Risset affidato alla sapiente scrittura di Domenico Silvestri, presidente del Comitato scientifico dell'Associazione, abbiamo inteso rendere omaggio alla sua memoria proponendo, in apertura degli Atti, la trascrizione, curata

fedelmente da Umberto Todini, della sua relazione tenuta nelle conversazioni sul tema «Donne allo specchio. Cosmesi ovidiane e dintorni».

“Éloge du maquillage” di Charles Baudelaire, le poche e preziose pagine che Jacqueline Risset qui rilegge e traduce a braccio sono un testo fondatore nella storia dell’arte e del costume fino ai nostri giorni e che qui riproposto, tra Ovidio e Baudelaire, diviene emblema stesso di una vittoria moderna di genere e di “donne allo specchio”.

Dipingere il volto può essere attività artistica a tutti gli effetti ma non deve essere *mimesis* di una natura in realtà nemica se non pure “matrigna”: è in sostanza un’affermazione di autonomia creativa.

Le Conversazioni ovidiane del *XV Certamen* hanno vissuto un mutamento di impostazione, svolgendosi attorno a un intervento catalizzatore dell’interesse, che ha contaminato l’ambito propriamente storico-letterario con quello della dermatologia e della medicina estetica. I *Medicamina faciei* di Ovidio e la cosmetologia antica e moderna: questo l’inedito rapporto istituito da Raffaele Argentieri, dermatologo e appassionato cultore della poesia ovidiana. Dopo aver preliminarmente definito il termine trucco, i suoi ambiti di applicazione, e tracciato in sintesi l’evoluzione subita dalla cosmetologia, Argentieri individua il substrato teorico e filosofico dei *Medicamina*: l’invito a un “positivo narcisismo”, da parte delle donne come degli uomini, che costituisce un valore aggiunto dell’offrirsi all’altro, ma che consente, come sostenuto dalla medicina estetica, la costruzione di un sano rapporto con se stessi.

Ad una breve rassegna di ricette cosmetologiche, tratte dall’opere ovidiana, che si segnalano per la ricchezza e varietà degli ingredienti, segue l’interessante individuazione di alcune possibili interpretazioni in chiave dermatologica di due tra i più celebri miti ovidiani: il tragico viaggio di Fetonte e la metamorfosi di Dafne.

Infine una riflessione sull’equivoco ingeneratosi in alcuni lettori dei *Medicamina*, secondo cui la naturalità dei prodotti cosmetici sarebbe sempre garanzia di sicurezza e benessere: argutamente Argentieri ricorda i versi ovidiani che promuovono la superiorità della Cultura sulla Natura, e soprattutto, in qualità di medico, i progressi compiuti dalla medicina nei due millenni trascorsi.

Domenico Silvestri sottrae la parola *speculum* al suo ordinario utilizzo quotidiano e lo consegna a motivo di profonde riflessioni, *in primis* nelle occorrenze di passi tratti dalle opere di Ovidio, via via estese ad altri autori latini: Plauto, Varrone, Properzio, Fedro, Petronio, Marziale.

La “scorribanda” prosegue evocando, a tratti con tono ammiccante, *exempla* di specchi artistici e letterari: prende il largo sul solido vascello dantesco, tocca lidi petrarcheschi per poi giungere ai tempi nostri con Palazzeschi, Gozzano, Graf, Saba.

Il termine *speculum* viene sottoposto ad un carotaggio minuzioso fino ad essere ovidianamente trasformato da strumento freddo e passivo in sguardo vivo, penetrante, a volte impertinente.

La conclusione è affidata a due splendide poesie di Sylvia Plath, le cui parole riassumono il dialogo con lo specchio, che è poi “il sempre riproposto e mai risolto dialogo col nostro io”.

L’elogio del *cultus* come strumento di valorizzazione della bellezza femminile e, d’altro canto, di potenziamento delle prerogative della natura, costituisce, secondo Arturo de Vivo, il nucleo ideologico che fa dell’*Ars amatoria* l’opera in cui si realizza la frattura con il modello elegiaco tradizionale, incarnato da Properzio, e con la morale augustea. La contrapposizione tra la *rusticitas* arcaica, che stigmatizza la bellezza quando è frutto di cura e artificio, attraverso l’uso di cosmetici “stranieri”, e la celebrazione dei tempi moderni che consentono alle donne di rendere piacevole ed esaltare il proprio aspetto, è il fondamento concettuale anche dei *Medicamina faciei* dove il *cultus* diventa arte della cosmesi e si sostanzia di ulteriori connotazioni positive grazie al confronto con il mondo dell’agricoltura. Il desiderio di bellezza delle donne risponde a un bisogno innato e “naturale”, indipendente da una volontà esplicitamente seduttiva ed è questo argomento che Ovidio, con acume e spregiudicatezza, utilizza per “rivedicare la legittimità del *cultus*”, pur concedendo al moralismo tradizionale che l’integrità dei *mores* è irrinunciabile anche in amore.

Il respiro europeo delle Conversazioni ovidiane si estende, grazie al contributo di Giuseppe Dell’Agata, alla Bulgaria e ai suoi traduttori di Ovidio, del cui impegno filologico e antropologico, secondo il “principio di ambientazione al contesto bulgaro”, siamo resi edotti dallo studioso, che ci guida in una rassegna di traduzioni che prende le mosse dal lavoro di Rajko Goranov del 1897 per giungere, attra-

versando tutto il XX secolo, fino a quello più recente di Georgi Batak-liev, del 1974, riedito nel 1981 e nel 1988, che riguardante l'intero poema *Metamorfosi*. Dell'Agata conduce un interessante confronto tra le versioni elaborate dai traduttori su questioni lessicali, metriche, letterarie, che consentono di cogliere la pervasività dell'opera del poeta sulmonese all'interno della cultura contemporanea bulgara.

Attraverso i termini chiave *cura, forma, cultus*, terminologia assiale dei *Medicamina*, Diego Poli non solo evidenzia la volontà di Ovidio di differenziarsi dai "collegi elegiaci" e riscattare dall'accusa di *nequitia* l'attività appartenente all'eros, ma soprattutto traccia un percorso che dall'estetica ci conduce fino alla dimensione dei rapporti sociali. Percorrendo una storia di dotti e "stuzzicanti" rimandi etimologici, la metamorfizzazione per mezzo del trucco acquista il significato di un ingentilimento dei costumi e di una preservazione della bellezza affatto sconveniente anzi doverosa ed assimilabile al *cultus* - correzione, perfezionamento - dei campi, quindi in non illegittima antitesi con la tradizione; il motivo della bellezza riflessa nello specchio diventa un rapportarsi con l'eguale per conoscersi ed esaminare realtà ed interiorità: situazione che dall'ovidiano esito negativo della vicenda di Narciso attraversa un panorama di valori ed ideologie, religiose e filosofiche, dal medioevo a Nietzsche. Nell'ultima sezione del contributo la società romana cui fa riferimento il poeta latino diventa confrontabile a quella moderna, in quanto società dell'apparenza, mondo/*mundus* in cui purezza e purificazione, armonia e ordine (*Kosmos*) attraverso le reinterpretazioni di costume dal Rinascimento all'Illuminismo possono a buon diritto affiancarsi a frivolezza, sensualità, bellezza, cura della persona, elementi tutti che partecipano del gioco delle relazioni e delle illusioni sociali, trame già intese e tessute da Ovidio, il *luser amoris*.

Una sensazione di straordinaria modernità suscitano per Rossana Valenti (nel contributo "Capelli femminili giudizi maschili") i versi della XIV elegia del I libro degli *Amores*, in cui l'innamorato deplora la rovina della chioma della sua donna a causa delle continue tinte: in un'ambigua continuità con il codice elegiaco della "poesia di pianto" ma in realtà attraverso un ironico ribaltamento e quindi superamento dello stesso, Ovidio fa discendere la poesia del sublime ad una realtà quotidiana, a comportamenti reali e naturalmente attuali, che però paradossalmente rovesciano lo schema del *servitium amoris*

per restituire all'uomo un ruolo di dominio all'interno della coppia. La Valenti pone tuttavia in guardia il lettore da facili e passivi paragoni ed aderenze passato - presente, sottolineando come gli antichi non siano da considerare verità assolute bensì occasioni di confronti dialettici e chiavi per decifrare noi stessi e la complessità del reale, anche preoccupandoci per certo tipo di "attualità" delle pretese maschili.

L'invito alla cura della bellezza per il proprio femminile piacere è stato il tema delle letture ovidiane realizzate nella giornata di premiazione del *XV Certamen*: i versi - e le ricette cosmetiche - dei *Medicamina faciei*, sottilmente declamati dall'attore Pasquale Di Giannantonio, accarezzati dalle note incantatrici e minimalmente metamorfiche delle melodie di Satie, eseguite al pianoforte dal M^o Sabrina Cardone, intrecciati alle seducenti arie francesi da Faurè del soprano Emanuela Marulli e alle coreografie delle danzatrici in erba - le studentesse Giorgia Di Monaco e Francesca Cirillo - hanno fatto apprezzare un Ovidio *luser* raffinato ed elegante che a noi moderni viene a ricordare come la "bellezza salverà il mondo".

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

Ricordo di Jacqueline Risset

Aerea leggerezza, inflessibile fermezza: parlare di Jacqueline senza dimenticare la villoniana *Ballade des contradictions* significa per me oggi ricordare innanzi tutto la straordinaria finezza del suo sentire letterario unita all'inderogabile nettezza del suo schierarsi politico. Significa anche ricordarsi dell'enigmatica sapienza di Eraclito quando afferma che l'armonia più bella sorge dalla convergenza degli opposti e pertanto l'acciaio e la farfalla possono coesistere e farsi Persona. Il suo lungo e consacrato impegno scientifico e accademico, la sua apprezzatissima attività di scrittrice e traduttrice, il suo costante e complessivo impegno civile hanno riscosso riconoscimenti che sarebbe lungo elencare e ciò, se fosse tentato, inevitabilmente avverrebbe con l'ovvio ma non scusabile difetto dell'incompletezza. Non lo faccio proprio per l'affettuoso rispetto che Le devo. Ma non posso non ricordare che tra i suoi numerosi volumi spiccano proprio quelli variamente dedicati a Dante, non solo quello tradotto con intelligenza partecipe, ma anche quello interpretato secondo una dimensione sempre più profondamente dialogica. Del nostro maggior poeta Jacqueline sapeva anche conversare con "sorrise parolette brevi" che, è il caso di dirlo, "disvestivano" l'interlocutore da "ogni dubbio" circa la Sua reale, profonda comprensione dei testi danteschi.

Ho conosciuto Jacqueline quando molti anni fa io e suo marito Umberto Todini raccogliemmo l'invito del Liceo Classico "Ovidio" di fondare il nostro *Certamen Ovidianum Sulmonense*. Prima ne avevo inteso a più riprese il Nome, allora conobbi e apprezzai ancora di più la

Persona. In particolare mi piace qui ricordare i Suoi contributi alle nostre “conversazioni ovidiane” a cominciare da quelle che nell’edizione 2001-2002 avevano come tematica “Ovidio nel terzo millennio” e in cui Lei ci parlò di “Dante e Ovidio. Fratelli e rivali” poetici nella descrizione di una metamorfosi e in cui Lei passò in rassegna straordinari momenti danteschi (e prima ancora ovidiani) che riguardano Fetonte, Icaro, Giasone per poi soffermarsi con sottile intuito su alcune significative convergenze tra i due poeti nelle scelte onomastiche. Successivamente nelle conversazioni dell’edizione 2003-2004 dedicate al tema centrale di “Ovidio e Roma” Jacqueline ricercò e puntualmente segnalò “*Loci ovidiani in Du Bellay*” intrecciando sapientemente corrispondenze tra l’esilio a Roma del poeta francese e l’esilio da Roma del poeta di Sulmona. Nelle conversazioni dell’edizione 2009-2010 dal titolo fortemente evocativo “racconti d’amore, amore di racconti” viene invece rivisitata la tematica imprescindibile di “Ovidio, l’Europa, la Francia” con particolare riguardo alle *Metamorfosi* e ai *Tristia* non solo secondo orizzonti letterari ma anche nella particolare prospettiva pittorica di Poussin. Infine (e questo conclusivo riferimento temporale è tanto più amaro se lo si associa ad un altro doloroso e indicibile approdo) l’ultimo, prezioso contributo di Jacqueline alle nostre conversazioni dedicate nel 2011-2012 a “Heroides ed eroi. Tra finzione e realismo” è quello assai intrigante “Dalle lettere agli smalti. A proposito della riscoperta in Francia delle icone rinascimentali delle *Eroidi*” che è un’ulteriore testimonianza di una raffinata fruizione di Ovidio in Francia e di una sua puntuale lettura critica. Ma anche in questo volume dedicato alla Sua memoria sarà possibile apprezzare uno scritto che ripropone le belle, ultime cose che abbiamo sentito direttamente da Lei.

A noi resta, ripensando a Lei e al Suo stile di donna e di studiosa, l’eredità saldissima (e lo dico con le efficaci parole evocatrici di Saba) di molte “altre cose leggere e vaganti”, quelle che appunto si fondano sulla forza indistruttibile delle parole.

DOMENICO SILVESTRI
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

UMBERTO TODINI

Nota al testo di Jacqueline Risset.

Il testo di Jacqueline Risset, insolitamente breve a causa della pluralità degli interventi previsti nel corso dell’ultimo *Certamen*, consiste di una introduzione mirata cui segue la traduzione a braccio di alcune pagine di Baudelaire e una conclusione concisa. Sulla scorta degli appunti ho ritenuto di poter aggiungere “*Presence de la lune IV*”, una poesia per Giacomo Leopardi che Jacqueline Risset aveva pubblicato in un suo volume di poesie, *Sept passages d’une femme* (Flammarion, 1987) e che poi aveva ripubblicato e tradotto in un suo volume antologico bilingue *Il tempo dell’istante. Poesie scelte 1985-2010* (Einaudi, 2010).

I miei interventi sono limitati alle integrazioni necessarie nella trasposizione dall’orale allo scritto e con lo sguardo rivolto agli appunti preparatori conservati nell’archivio della nostra casa, ma che nascono anche da pratiche di lettura, talora condivise. Le note recano riferimenti di lettura delle opere di Baudelaire in rapporto alla presenza del nome di Ovidio. Charles Baudelaire è, in effetti, tra gli autori privilegiati che hanno accompagnato la vita e gli studi di Jacqueline. Lo testimonia anche un particolare che vale la pena di riportare.

Sulla scrivania, intatta e in attesa di essere inventariata, spicca in piena evidenza e a portata, la Pleiade di Baudelaire che reca segni molto numerosi, tra i quali quelli più recenti, della ricerca di Ovidio e inequivocabili (postit, contrassegni manoscritti, glosse, commenti a matita) di un amore e di una frequentazione privilegiata e costante nel tempo.

Ricordo, peraltro, che l'amicizia di Jacqueline con Giovanni Macchia, il grande francesista, era iniziata negli anni sessanta per durare fino alla scomparsa dello studioso nel 2001. Un sodalizio di quasi quattro decenni, fatto di frequenze domenicali di Jacqueline e mia, interrotto soltanto da impegni talora prevalenti. Era iniziato sotto il segno di Baudelaire e di Proust dei quali Macchia era uno dei massimi studiosi che Jacqueline ammirava.

Un sodalizio condiviso con numerosi amici "delle domeniche", e dalle cui conversazioni il nome di Ovidio non era infrequente.

Tornando agli appunti ovidiani per il *Certamen* del 2014, concludo, per il momento, segnalando che da essi ho tratto l'indicazione, poi trascurata in sede di esposizione orale da Jacqueline Risset di aprire sui rapporti tra Leopardi e Baudelaire.

UMBERTO TODINI
Università degli Studi di Salerno

¹ L'edizione francese è *Oeuvres Complètes* della "Pléiade" (Gallimard, 1976, 2 voll.) rivista da Claude Pichois. Quanto all'inserimento prevedibile delle poche note, non segnalate negli appunti, e per le quali è facile supplire ricorrendo a Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, a.c.d. Gabriella Violato, Marsilio, Venezia 1994, ho preferito soprassedere per lasciare libero corso alla lettura di una traduzione e di un commento tanto limpidi quanto penetranti.

JACQUELINE RISSET

**Donne allo specchio.
La doppia natura del bello
Baudelaire e Ovidio (Risset e Leopardi)**

Nel Settecento francese esiste, è stato poco ricordato da Raffaele Argentieri, una parentela molto stretta tra natura e arte. Una parentela che io qui rileggerò nella prospettiva antagonista de *L'elogio del trucco* di Baudelaire e che, sullo sfondo di questo convegno, riconduce all'anticlassicismo di Ovidio e ai suoi *Medicamina* e ovviamente anche ai *Remedia amoris*.

Ma andrà subito detto che, per quanto compaia più volte il nome di Ovidio in Baudelaire, non appare mai a proposito del *maquillage* o dei *Medicamina*. Ovidio interessa a Baudelaire soprattutto in quanto autore dei *Tristia*, in sostanza per l'esilio e in relazione al quadro di Delacroix, *Ovide chez le Scythes*, che egli commenta a fondo in un saggio tra i più belli consacrati a questo grande pittore. Il nome di Ovidio in Baudelaire appare, dunque, di tanto in tanto, a tratti, in un verso, in una poesia, in un testo critico. Il che forse si spiega pensando che quando Baudelaire compiva i suoi studi, Ovidio, diversamente da quanto accadeva dagli inizi del medioevo e per lunghi secoli, non era più al centro dell'interesse per gli antichi, occupato ormai da Virgilio. Eppure - vedremo - per quanto manchino citazioni dirette e sia assente un rapporto esplicito tra Ovidio e Baudelaire sotto il segno dei *Medicamina*, di fatto, nelle rispettive visioni di vita e di costume, a proposito di *maquillage* o *remedia* che si voglia, Baudelaire e Ovidio convergono in modo sorprendente. Entrambi trasgrediscono e si oppongono a un luogo comune dominante contro il trucco che vige nel

retroterra della genesi dei *Medicamina* e contro il quale diciotto secoli dopo, anche Baudelaire combatte opponendosi a sua volta ad una tradizione ben più armata, quella imperante del Settecento francese sui rapporti tra natura e arte. Opposizione che costituisce l'anima stessa del famoso saggio " Il pittore della vita moderna " dedicato a Constantine Guys. Ispirandosi alla 'vita moderna' rappresentata dai quadri di questo pittore, Baudelaire enuclea e spiega la sua visione dell'arte, visione che pur ricorrente in tutta la sua opera, da *Les Fleurs du mal*, ai *Poèmes en prose*, a *Le spleen de Paris*, trova già in *Le beau, la mode et le bonheur* e soprattutto nell'*Éloge*, una propria definizione teorica e un'applicazione concreta: la doppia natura del bello. Il bello è fatto di due elementi : un elemento eterno e un elemento passeggero:

Il bello è fatto di una componente eterna, invariabile, la cui quantità è straordinariamente difficile da determinare, e di un elemento relativo, circostanziale, costituito, se si vuole insieme o separatamente, dall'epoca, dalla moda, dalla morale, dalla passione. Senza questo secondo elemento che è come l'involucro divertente, eccitante, aperitivo, del divino dolce, il primo elemento sarebbe indigeribile, non apprezzabile, non adatto e non appropriato alla natura umana. Sfido che si possa trovare qualcosa di bello che non contenga questi due elementi.

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour, ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contient pas ces deux éléments.

(O.C. II, pagg. 683-685).

È in effetti questo elemento del *circostanziale*, del *passeggero*, che Baudelaire teorizza, a dare pieno alimento in *Éloge* alla sua dottrina del doppio nella natura del bello,

Il piacere che traiamo dalla rappresentazione del presente, viene non soltanto dalla bellezza di cui esso può essere ricettacolo ma anche dalla sua qualità essenziale di essere presente.

Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non-seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.
(*Ibidem*).

Baudelaire insiste molto su questa dualità del bello che lo porta, per quanto concerne la sua concezione estetica, a dichiararsi nemico della natura. Lo afferma molto spesso, anche in poesia dove, a differenza di tutti poeti, in specie dei romantici che prediligono paesaggi, fiori e alberi, Baudelaire ama invece la città. Ed è questo l'elemento nuovo, fondante di una poetica che si oppone a quella di natura, fatta di paesaggi, di acque, di pietre, che egli chiama "poetica del legume" esprimendo così tutto il suo distacco da una concezione dell'arte che imita la natura in quanto modello assoluto ed esclusivo.

Questo suo esaltare, questo suo giustapporre la bellezza dell'arte a quella di imitazione della natura, prende piena e coerente evidenza nelle poche pagine di "Éloge du maquillage", pagine straordinarie per il futuro della cultura europea (ma anche ai nostri tempi per i diritti di genere) che si trovano all'interno de *Le peintre de la vie moderne*. Mi limiterò a leggerle (traducendole, me ne scuserete, a braccio, il testo francese lo troverete poi negli atti alla fine del mio intervento. A.d.r.) perchè, oltre al loro valore fondamentale per la storia dell'estetica fino ai nostri giorni, esse rivelano una prossimità, vorrei dire elettiva e, a distanza di ben diciotto secoli, di dirimpente affinità, con il pensiero di Ovidio. Ma inoltre, in esse, la concezione di una natura tutt'altro che amica, suggerirebbe approfondimenti - ma non è questa l'occasione - con la natura 'matrigna' del grande Leopardi. Semmai, al termine, per ovviare a questa incolpevole disattenzione, proporrò una mia antica poesia a lui dedicata, "Presenza della luna", rivolgendola a questi due altri grandi della storia umana.

"Elogio del maquillage"

«La maggior parte degli errori relativi al bello proviene dalla falsa concezione della morale del Settecento. In quel tempo la natura fu considerata come base, fonte e modello di ogni bene e bello possibile. E la negazione del peccato originale non fu di scarsa importanza nell'accecamento generale di quel tempo. Se tuttavia intendiamo riferirci semplicemente al fatto visibile, all'esperienza di tutte le epoche (e alla *Gazzetta dei Tribunali*), vedremo che la natura non insegna nulla o quasi, che *costringe* l'uomo a dormire, a bere, a mangiare e garantirsi, più o meno bene, dalle ostilità atmosferiche. Ed è sempre lei che

spinge l'uomo a uccidere il proprio simile, a mangiarlo, a sequestrarlo, a torturarlo. Appena usciamo dall'ordine della necessità e dei bisogni per entrare in quello del lusso e dei piaceri, vediamo che la natura non può che consigliare che il delitto. È questa infallibile natura ad aver creato il parricidio, l'antropofagia, e le migliaia di altri orribili delitti che il pudore e la delicatezza ci impediscono di nominare. È la filosofia (intendo quella buona), è la religione come elaborazione umana, che ci ordina di nutrire i familiari poveri e infermi. La natura (che non è altro che la voce del nostro interesse), ci comanda di ucciderli.

Passate in rassegna, analizzate tutto ciò che è naturale, tutte le passioni dell'uomo puro, di natura, non troverete altro che ignominie. Tutto ciò che è bello e nobile è il risultato della ragione e del calcolo. Il crimine, di cui l'animale umano ha attinto il gusto già nel ventre di sua madre, è originariamente naturale. La virtù, al contrario, è *artificiale*, sovranaturale, giacché ha avuto bisogno in tutti i tempi e in tutte le nazioni, di divinità e di profeti che la insegnassero all'umanità allo stato animale e l'uomo *da solo* sarebbe stato incapace di scoprirla. Il male si fa senza sforzo, *naturalmente*, per fatalità; il bene è sempre il prodotto di un'arte. Tutto ciò che dico della natura come cattiva consigliera in materia di morale, e della ragione come vera redentrice e riformatrice, può essere trasposto nell'ordine del bello. Le razze che la nostra civiltà confusa e perversa, tratta volentieri da selvagge e con un orgoglio e una fatuità veramente ridicole, comprendono altrettanto bene di un bambino, l'alta spiritualità della *toilette*. Selvaggio e bambino con la loro ingenua aspirazione verso tutto ciò che brilla, verso i piumaggi variopinti e le stoffe cangianti o alla grandiosa maestà delle forme artificiali, testimoniano il loro disgusto del reale e mostrano, senza saperlo, l'immaterialità della loro anima. Guai a chi, come Luigi XV (prodotto non di una vera civiltà ma di un ricorso di barbarie), spinge la propria depravazione al punto di non volere che la *semplice natura*.

La moda deve dunque essere considerata come un sintomo di quel gusto dell'ideale che resta nel cervello umano al di sopra di tutto ciò che la vita animale vi accumula di volgare, di terrestre e d'immondo come una deformazione sublime della natura o, piuttosto, come un tentativo costante e continuo di riformazione della natura.

Così si è giustamente osservato (pur senza scoprirne le ragioni), che tutte le mode sono naturalmente graziose o piuttosto, relativamente graziose, quasi che ciascuna rappresenti uno sforzo nuovo, più o meno riuscito, verso il bello, una certa qual approssimazione a un ideale il cui desiderio sollecita senza tregua lo spirito umano insoddisfatto. Ma le mode, se vogliamo goderne in pieno, non vanno considerate come morte, basterebbe allora ammirare gli abiti smessi, appesi, flosci e inerti, come la pelle di San Bartolomeo, nell'armadio di un rigattiere. Occorre pensarle vitalizzate, vivificate, dalle belle donne che le hanno indossate. Soltanto così se ne potrà comprendere il significato e lo spirito. Se dunque l'aforisma *Tutte le mode sono graziose* vi turba perché troppo assoluto, dite, senza timore di sbagliare, sono state tutte legittimamente graziose.

La donna è nel suo pieno diritto e perfino compie una sorta di dovere industriandosi ad apparire magica e sovranaturale; deve stupire, deve affascinare, idolo, deve indorarsi per essere adorata. Deve dunque chiedere a tutte le arti i mezzi per elevarsi al di sopra della natura per meglio soggiogare i cuori e colpire gli spiriti. Importa poco che astuzie e artifici siano visibili a tutti se il successo è assicurato e l'effetto è irresistibile. È in queste considerazioni che l'artista filosofo troverà facilmente la legittimazione di tutte le pratiche usate dalle donne in ogni tempo, per consolidare e divinizzare, per così dire, la loro fragile bellezza. L'enumerazione sarebbe infinita ma per limitarci a ciò che ai nostri giorni si dice comunemente dipingere il volto, chi non vede ad esempio, che l'uso della cipria, così scioccamente condannata dai filosofi puri, ha per unico scopo e risultato di far scomparire dalla pelle tutte le macchie che la natura vi ha oltraggiosamente seminato, e di creare un'unità astratta nella grana e nel colore della pelle, la quale unità, come accade con la calzamaglia, accosta subito l'essere umano alla statua cioè a un essere divino e superiore. Quanto poi al nero artificiale che cerchia l'occhio e al rosso che tinge la parte superiore della guancia, quantunque l'uso derivi dal medesimo principio, dal bisogno di superare la natura, il risultato è raggiunto per soddisfare un bisogno del tutto opposto. Il rosso e il nero rappresentano la vita, una vita sovranaturale, eccessiva e quella cornice nera rende lo sguardo più profondo e singolare, dà all'occhio un'apparenza più decisa di finestra aperta sull'infinito; il rosso che accende i

pomelli, accresce la lucentezza della pupilla e aggiunge a un bel viso femminile la passione misteriosa della sacerdotessa.

Così, per farmi intendere, la pittura del viso non deve essere usata allo scopo inconfessabile di imitare la bella natura e di rivaleggiare con la giovinezza. Del resto si è già osservato che l'artificio non abbellisce la bruttezza e può servire soltanto alla bellezza. Chi oserrebbe assegnare all'arte la sterile funzione di imitare la natura? Dipingere il viso non deve essere nascosto e non si deve evitare di lasciarlo apparire; può invece mostrarsi se non con affettazione, almeno con un certo candore.

Concedo volentieri a coloro la cui austera gravità non permette di cercare il bello fin nelle più minute manifestazioni, di ridere di queste mie riflessioni e di accusarne la puerile solennità. Il loro giudizio austero non mi tocca affatto; mi contenterò di fare appello ai veri artisti e a quelle donne che nascendo hanno ricevuto una scintilla di quel sacro Fuoco di cui vorrebbero illuminarsi interamente».

(O.C. II, pp. 714-718)

Affiora in Baudelaire un'affinità inconsapevole quanto suggestiva con Ovidio, i cui *Medicamina*, ma *Remedia amoris* anche, diciotto secoli prima, affermano i diritti di genere di coloro «che ricevendo una scintilla di quel Fuoco sacro di cui vorrebbero illuminarsi per intero», si pongono davanti allo specchio in cerca di quel desiderio «che muove il sole e le altre stelle».

Dunque, in conclusione e a beneficio di effetto, parità tra arte e *maquillage*! Donne artiste davanti allo specchio, ma di quale reame? Di un immaginario creativo in cerca di se stesso e di una sua bellezza che non sia *remedium naturae*.

A loro si inchinano Ovidio e Baudelaire ma anche l'uno all'altro ed a entrambi io, nel segno di Giacomo Leopardi.

Presence de la lune IV

da *Sept passages de la vie d'une femme*, Flammarion, 1987

*Tout à coup ce qu'elle comprende
sur ces collines
c'est la présence de la lune
familiarité absoute de la lune
pour le regard de celui qui était seul ici
corps meurtri
qui écrivait et regardait ici
forcé par les adultes à ne pas bouger d'ici
vengé par la lune
ayant trouvé ce rapport vainqueur
corps œil lune plume
D'où l'ailleur
à présent toujours présent et arrivant
sur un geste, à la barbe du père
dans la bibliothèque,
et la bibliothèque ouverte
volumes complices, ouverture instantanée,
surpassant du même coup tous les pères
sur leur propres pages*

*- rire là tout près sur la colline
personne ne rit aussi doucement que toi,
ni d'aussi près, Giacomo Leopardi*

Presenza della luna IV

Da *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Einaudi 2010

All'improvviso ciò che lei comprende
su queste colline
è la presenza della luna
familiarità assoluta della luna
per lo sguardo di colui che era solo qui
corpo straziato
che scriveva e guardava
costretto dagli adulti a non muoversi da qui
vendicato dalla luna
avendo trovato il rapporto vittorioso
corpo occhio luna penna.
Per cui l'altrove
ormai sempre presente pronto a venire
su un gesto, alla barba del padre
nella biblioteca
e la biblioteca aperta
volumi complici apertura istantanea
sorpassando così tutti i padri
sulle loro pagine

- riso vicino sulla collina
nessuno ride così dolcemente come te
né così da vicino, Giacomo Leopardi

CHARLES BAUDELAIRE

“Éloge du maquillage”

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du dix-huitième siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque. Si toutefois nous consentons à en référer simplement au fait visible, à l'expérience de tous les âges et à la *Gazette des Tribunaux*, nous verrons que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle *contraint* l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infaillible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie, et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer. C'est la philosophie (je parle de la bonne), c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature (qui n'est pas autre chose que la voix de notre intérêt) nous commande de les assommer.

Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvai-

se conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent, aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la *toilette*. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. Malheur à celui qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d'une vraie civilisation, mais d'une récurrence de barbarie) pousse la dépravation jusqu'à ne plus goûter que la *simple nature*!

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature. Aussi a-t-on sensément fait observer (sans en découvrir la raison) que toutes les modes sont charmantes, c'est-à-dire relativement charmantes, chacune étant un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d'un idéal dont le désir titille sans cesse l'esprit humain non satisfait. Mais les modes ne doivent pas être, si l'on veut bien les goûter, considérées comme choses mortes; autant vaudrait admirer les défroques suspendues, lâches et inertes comme la peau de saint Barthélemy, dans l'armoire d'un fripier. Il faut se les figurer vitalisées, vivifiées par les belles femmes qui les portèrent. Seulement ainsi on en comprendra le sens et l'esprit. Si donc l'aphorisme: *Toutes les modes sont charmantes*, vous choque comme trop absolu, dites, et vous serez sûr de ne pas vous tromper: Toutes furent légitimement charmantes.

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. L'énumération en serait innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si naïvement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une

unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur? Quant au noir artificiel qui cerne l'oeil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'oeil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.

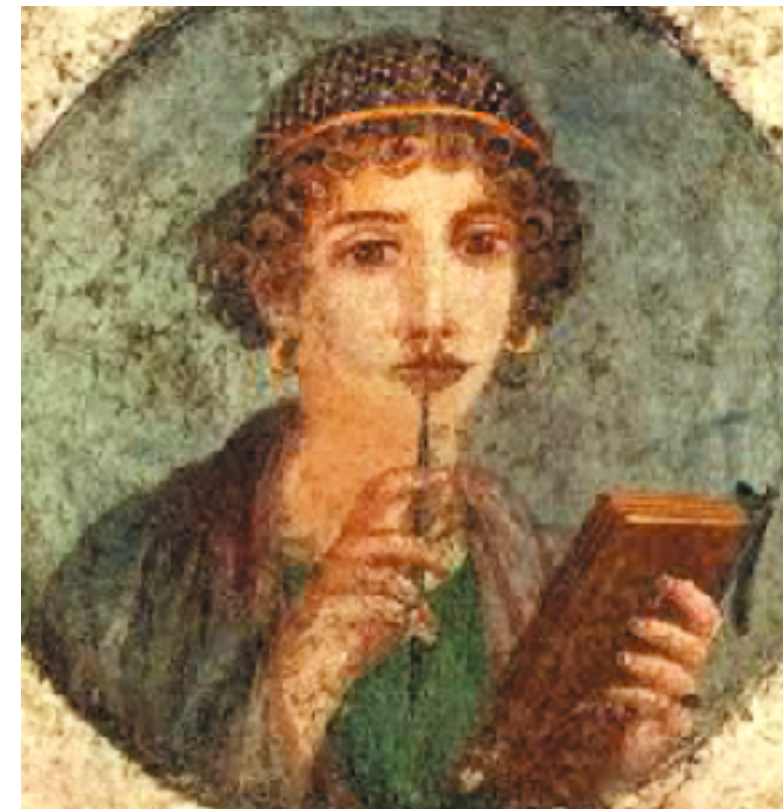
Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature, et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur.

Je permets volontiers à ceux-là que leur lourde gravité empêche de chercher le beau jusque dans ses plus minutieuses manifestations, de rire de mes réflexions et d'en accuser la puérile solennité; leur jugement austère n'a rien qui me touche; je me contenterai d'en appeler auprès des véritables artistes, ainsi que des femmes qui ont reçu en naissant une étincelle de ce feu sacré dont elles voudraient s'illuminer tout entières.

(O.C. II, pp. 714-718).

RAFFAELE ARGENTIERI

**Ovidio: *Medicamina faciei*
e dintorni**



Saffo - Museo Nazionale - Napoli

Introduzione



Dafne e Apollo - Bernini

Forse non è neppure necessario che io premetta che non sono né un esperto di letteratura latina né tantomeno un competente studioso di Ovidio: ne sono stato di certo però un lettore - forse obbligato in gioventù ai tempi del liceo classico - divenendone un estimatore nella età matura, però limitatamente ai componimenti più famosi delle sue opere più conosciute. Ovviamente come tutti voi lo considero un grande Poeta della latinità: ho letto più volte negli anni gran parte delle “Metamorfosi” e dell’“Ars amandi”, ma confesso che non conoscevo fino a qualche tempo addietro questa sua opera - minore? - “Medicamina faciei”, propositami dai miei prestigiosi amici Domenico Silvestri e Umberto Todini, loro sì studiosi e latinisti di chiara fama!

Cento versi in distici elegiaci del Grande Sulmonese sopravvissuti ai secoli e strappati all’oblio del tempo, nei quali sono riportate alcune ricette datate di creme e balsami per la pelle - e sono queste il nesso con mio lavoro - precisamente consigliate dal Poeta alle “puellae” (e non solo!) allo scopo di migliorare il proprio aspetto e conservare la bellezza.

Ecco: questa è la via abbastanza tortuosa - per me affascinante e divertente - che mi ha procurato il generoso invito dei miei amici “uomini di lettere” ad essere con voi in questo “Certamen”: io sono qui a parlarvi in quanto dermatologo - quindi uno che si occupa fondamentalmente di malattie della pelle - ma che è felice di incontrarsi di nuovo con Ovidio su questo inconsueto tema della cosmetologia nell’antichità.

Mi sono spesso chiesto: la Bellezza è un dono della sorte o anche una conquista? Di sicuro belli si nasce... ma lo si può anche diventare! Proprio questa è, a mio parere, la molla che ha innescato la nascita della cosmesi nella storia dell’umanità e che ai giorni nostri è il fine della medicina estetica: quindi una prassi antica quanto il genere umano.

Ma torniamo ad Ovidio:

*“Discite, quae faciem commendet cura, puellae,
et quo sit vobis forma tuenda modo.”*

Così Ovidio canta all’inizio del suo poemetto (libellus, diceva Lui), permettendoci di sbirciare un po’ nei rimedi per la bellezza muliebre nell’antichità.

“Imparate qual è il trattamento curativo che può valorizzare il vostro aspetto, o giovani donne e con quali mezzi debba essere salvaguardata la vostra bellezza”.

Mi piacerà quindi valutare e commentare con voi almeno alcune delle ricette consegnateci da Ovidio, ma anche riflettere sulla filosofia di vita che le ha espresse. Preliminarmente, però, voglio spendere qualche parola sulla evoluzione della cosmetologia e sui contesti culturali ed antropologici nei quali questa singolare attività umana si è sviluppata: facciamo un po’ di *Storia!*

Il “Trucco” come lo intendiamo oggi ha avuto importanza rilevante in ogni tempo e comunità umana: fin dalle epoche più remote si sono praticati interventi sulla cute che miravano a modificare l’aspetto del volto e del corpo con intenti magici, religiosi, rituali e infine anche *estetici*, in origine spesso coincidenti, che sancivano l’appartenenza a classi, funzioni sociali, caste etc...

Li possiamo catalogare in due grandi classi: 1) la prima e più antica comprende interventi cruenti e irreversibili come mutilazioni, scalficazioni, deformazioni permanenti di qualche parte del *soma* e che oggi possiamo accostare ai piercing, branding, scaring, tatuaggi permanenti etc... e che a rigor di termini non rientra nella nostra trattazione; 2) la seconda più recente prevede invece interventi momentanei e rinnovabili sulla pelle e gli annessi cutanei, che oggi noi tutti intendiamo come “*Trucco cosmetico*”. Sia per i maschi che per le femmine i criteri estetici e le procedure cosmetologiche sono da sempre state affidate ad una valutazione soggettiva.

Quale è l’etimo della parola *trucco*? Naturalmente qui mi consegno alla competenza degli esperti ma, per quanto ho letto, essa ha cambiato il suo significato nei secoli: dapprima intesa come baratto e via via come gioco, scambio, guadagno solo in tempi più vicini a noi

ha acquistato il significato di “*inganno*”. Ovviamente il significato della parola cosmetico è più evidente e indica un composto per uso topico, che abbellisce e adorna il corpo umano o parti di esso.

Non vi è alcuna presunzione nell’osservatore che il “*trucco*” così definito venga scambiato come “*naturale*”: chi guarda e ammira un volto truccato, non pensa affatto che le labbra siano davvero rosso-vermiglio o carminio, oppure le palpebre viola, verdi o dorate etc... Cosa ben diversa sono parrucche, toupet o posticci, di cui non ci occuperemo. Quanto più il trucco è inverosimile, tanto più è indice di creatività e talora anche di eleganza. Il significato non tanto velato del trucco è a mio parere affermare la priorità della cultura sulla natura: proprio come sostiene Ovidio la cura del corpo e i cosmetici non sono inganno, truffa o falsificazione ai danni dell’altro, ma piuttosto illusione condivisa, gioco, arte, messa in scena che evoca sogni e fantasie al servizio del rapporto con l’altro.



Il poema di Ovidio, dunque, con tono elegante e lieve, offre un approccio teorico e filosofico che mi appare quanto mai “moderno” nel senso migliore del termine: la sottolineatura migliorativa del proprio aspetto, della percezione soggettiva della propria “bellezza” e in ogni caso la cura di sé sono un valore aggiunto, non un esercizio auto-referenziale, ma un modo gentile di offrirsi all’altro: esagero forse un po’, ma direi che sono un “dono d’amore”.

Leggiamo di nuovo cosa dice Ovidio a questo proposito:

“Imparate qual è il trattamento curativo che può valorizzare il vostro aspetto, o giovani donne e con quali mezzi debba essere salvaguardata la vostra bellezza”.

Oppure, qualche verso dopo: “*Culta placent...*” “*Tutto quello che è curato, piace...*” esemplifica il concetto con riferimenti a molte e diverse attività della creatività, raffinatezza e cultura umane: dalla coltivazione nei campi –(*coltura* e *cultura* sono parole così simili!)– al monile prezioso cesellato nell’avorio indiano. È la dichiarazione esplicita da parte di Ovidio di una precisa visione “filosofica” secondo la quale la cultura deve prevalere sulla natura, per domarla e migliorarla.

Per contro,

“*Forsitan antiquae Tatio sun rege sabinae maluerunt quam se rura paterni coli, cum matrona, premens altum rubicunda sedile, adsiduo durum pollice nebat opus ipsaque claudebat, quos filia paverat, agnos, ipsa dabat virgas caesaque ligna foco*”.

“Forse le antiche donne sabine, ai tempi del re Tazio, preferivano curare i campi paterni piuttosto che se stesse, quando la madre fatta bruna dal sole, assisa sull’alto sgabello, attendeva, filando con mano instancabile, ad una dura fatica; era lei che chiudeva nello stabio gli agnelli che la figlia aveva condotto al pascolo; lei che gettava sul focolare ramoscelli e pezzi di legna”.

In poche parole, *puellae*, rammentatevi della rudezza delle antiche donne Sabine, abbruttite dalla fatica e annerite e rinsecchite dal sole. È facile rimarcare per noi, in riferimento alla seconda strofa di questo ultimo verso, come il passato spesso ritorna.

Le donne alle quali Ovidio si rivolge sono creature “delicate”, che meritano le cure estetiche, che hanno diritto all’eleganza degli abiti e dei monili: ma nel mirino del Poeta ci sono anche gli uomini,



Pompei

oggetto di tanta seducente attenzione: anche loro devono provvedere alla cura di se stessi con la stessa attenzione: e carica la dose avvertendo le *puellae* che:

“*Nec tamen indignum: it vobis cura placendi, cum comptos habeant saecula vestra viros...*”

“Non è cosa disdicevole: preoccupatevi anche voi di piacere, dal momento che la vostra generazione annovera uomini eleganti...”

e che delle vostre consuetudini femminili si sono impadroniti i vostri mariti.

Ma “*attenzione!*” consiglia agli uomini altrove nell’*Ars Amandi* (I,503-522): “Non esagerate !... non ti piaccia torcere i capelli col ferro e raderti le gambe con la pomice mordace. Lascia che facciano queste cose coloro la cui madre Cibele è agitata ululando con melodie

frige...” (e qui l’allusione - suppongo - è al povero *Attis*, figlio e amante di *Cibele*, che finisce evirato in più versioni del mito). E continua:

“Pro se quaeque parent et quos venerentur amores, refert: munditia crimina nulla merent. Rure latent finguntque comas; licet arduus illas celet Athos, cultas altus habebit Athos”.

“Importa conoscere quali vantaggi si procurino in loro difesa e quali passioni cerchino: ma per l’eleganza le donne non meritano alcuna accusa. Vivono isolate in campagna, eppure si ornano i capelli: anche se le nascondesse lo scosceso Athos, l’Athos eccelso avrà donne eleganti”.

Elogio dell’eleganza, quindi, della cura di sé, della bellezza in sé, non solo strumentale alla conquista del maschio, ma rivolto indistintamente a tutte le *puellae*:

“Anche se vivono isolate in campagna, anche se le nascondesse lo scosceso Atos.”

Alle mie orecchie risuona proprio come un inno ed un invito a tutte le *puellae* ad un sano positivo narcisismo. Oserei anche dire che non mi sembra affatto che Ovidio faccia gran distinzione tra l’essere e l’apparire, e soprattutto che non lo ritenga un gran difetto.

Ma il Poeta è anche prudente, ed attento ai possibili effetti collaterali avversi di preparazioni cosmetiche e/o magiche, quando invece sconsiglia intrugli magici non certificati o validati, come si direbbe oggi:

“... Non abbiate fiducia nelle erbe o nelle pozioni composte, non provate il veleno nocivo (l’ippomane) di una puledra incalorita: cose da fattucchiere!”.

Infine, forse con un po’ di piaggeria, fa sue alcune considerazioni psicologiche:

“Prima sit in vobis morum tutela, puellae: ingenio facies conciliante placet.” ...

“Per prima cosa, o donne, curate il vostro carattere: se l’indole è gradevole piace anche l’aspetto”.

Ricette ovidiane

Sono molto appetitose le Ricette di Ovidio: contengono vegetali prosaici quali l’orzo come antiinfiammatorio, legumi quali fave e ceci come emollienti, uova e miele come amalgamanti, ma anche finocchi, mirra, incenso, petali secchi di rosa, fiori di papavero macerati, resine vegetali e olii essenziali di mirra, profumi molto diversi da quelli di oggi derivati da olii di olive acerbe, di sesamo o di mandorle dolci... Segue la descrizione accurata della formulazione delle preparazioni cosmetiche.

Leggiamone qualcuna: ma vi avviso che la mia sintesi non sarà tanto fascinosa quanto i versi di Ovidio!

1^a) Ricetta:

“Dic age, cum teneros somnus dimiserit artus, candida quo possint ora nitere modo...”

“Suvvia, spiega in che modo l’incarnato bianco possa risplendere, quando il sonno avrà rilassato le delicate membra...”

e continua:

“Hordea, quae libyci ratibus misere coloni, exue de palea tegminibusque suis...”

...e prosegue più tecnicamente e prosaicamente:

“Prendi orzo mondato e lenticchie in parti uguali, amalgamale con 10 uova; lascia asciugare al vento questa poltiglia e poi falla macinare con una mola ruvida fatta girare da una asina lenta: aggiungi polvere di corna di cervo, setaccia e aggiungi dodici bulbi di narciso senza tunica. Poi aggiungi spelta e miele... ogni donna che tratterà il volto con tale cosmetico, risplenderà più liscia del proprio specchio!”

Che fantasiosa e fantastica chimica cosmetologica!

Se qualunque Signora vorrà leggere per pura curiosità la composizione di una qualunque crema da lei usata come idratante, nutriente o altro per il viso o per il corpo, troverà decine di composti chimici diversi: Ovidio al confronto era un moderato!

2^a) Ricetta:

“Nec tu pallentes dubita torrere lupinos et simul issatidis corpora frige ferae...”

“Tu invece non esitare ad abbrustolire semi giallastri di lupino e con-

temporaneamente tosta semi di guado selvatico...”: prendine sei libbre e falli macinare con una mola di pietra pomice; aggiungi biacca, spuma di salnitro rosso, giaggiolo - ma mi raccomando! Che venga dall’Illiria! -. Fa’ impastare con vigore il tutto fino ad una oncia di peso. Aggiungi dal nido degli alcioni “alcionea” e miele dell’Attica per amalgamare: applicala sulle macchie scure del volto e... vedrai che risultati dopo qualche tempo!

3^a) Ricetta:

“*Quamvis tura deos irataque numina placent, non tamen accensis omnia danda focus...*”

“Anche se l’incenso placa la potenza degli Dei adirati, non bisogna tuttavia gettarlo tutto unicamente nei bracieri accesi...”

Ora Ovidio si lancia nella più complicata delle sue prescrizioni:

“Vedrai - sembra dire - che la pelle delicata del tuo viso arrossato si placherà, come l’ira degli Dei”. Ma come si fa? Semplicissimo:

“Mescola in parti uguali incenso e nitro; aggiungi gomma di corteccia (1/4 di parte) ed un dadino di mirra resinosa. Pesta il tutto e setaccialo ed amalgamalo con miele. Ma non basta: aggiungi 5 scrupoli (unità di misura romana!) di finocchio e nove di mirra, petali di rosa essiccati e - mi raccomando - incenso maschio e sale di Ammone. Rendi il tutto cremoso con mucillagine d’orzo. Applicala per poco tempo: in breve ogni rossore sparirà!”

(In sostanza è una versione di maschera facciale che ci viene dall’antichità !)

4^a) Ricetta:

“*Vidi, quae gelida madefacta papavera lymphæ conteret, teneris inlineretque genis...*”

“ Ho visto una donna che pestava e spargeva sulle sue morbide guance papaveri fatti macerare nell’acqua fredda...”

Con questi due versi termina il *Libellus*.

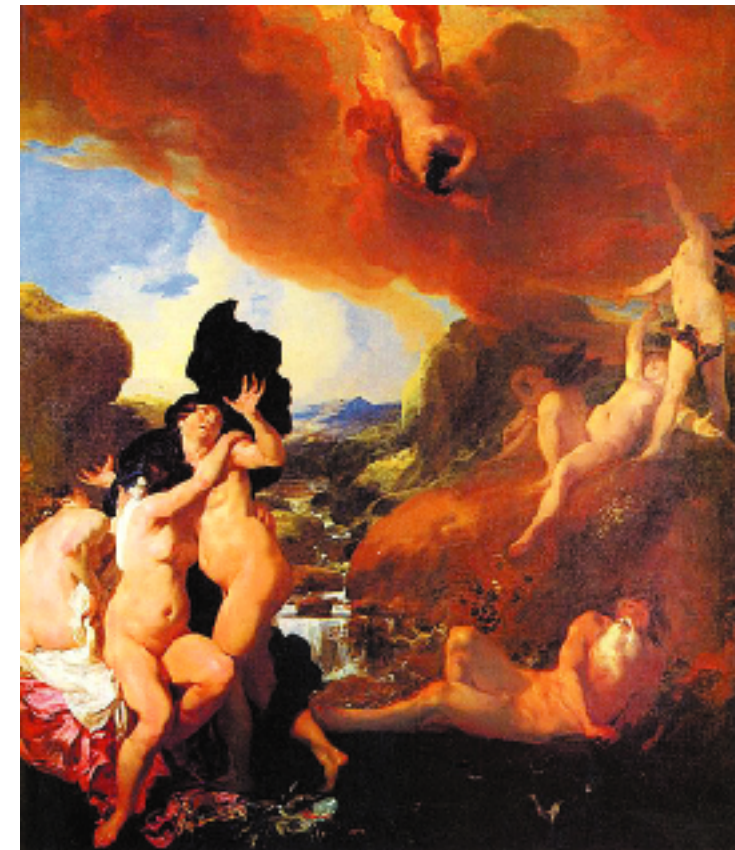
Probabilmente la donna che Ovidio stava spiando usava una mistura di papaveri macerati a freddo, emolliente e antiinfiammatoria, che ancora oggi viene usata. La ricetta è tutta qui: ma che tenerezza, dolcezza e amore in questi due versi!

Intersezioni tra Ovidio e la dermatologia.

Azzardo una intersezione tra alcuni miti magnificamente celebrati nelle *Metamorfosi* e la mia disciplina medica: credo che il valore eterno ed universale del mito stia proprio nelle sue infinite versioni e possibili letture, che ancora oggi ci affasciano. Ho deciso quindi di rivisitarne con voi due che, nella mia spericolata e personale interpretazione, alludono a malattie della pelle:

1° Caso : FETONTE (II,1°,328)

Il giovane Fetonte, “lo Splendente”, figlio di Elio, ruba il carro del Padre per dimostrare a sé stesso e agli altri di essere veramente



La caduta di Fetonte - Johan Liss

figlio del Sole. Ma non è abile nella guida, lo conduce troppo in alto, molto vicino all'astro infiammandosi e poi precipita verso la Terra trasformando la fertile *Libya* in un deserto, finché una saetta di Giove non lo abbatte per limitare i danni: così Fetonte, con i capelli e tutto il suo corpo, cade fiammeggiando, trasformandosi in una stella cadente.

Il mito, che nei secoli ha subito tante versioni, letture e rivisitazioni, supporterà anche la mia! Dal mio professionale dermatologico punto di vista l'ho interpretata come una metafora della attuale adorazione della esposizione al sole e dei rischi che questo comporta: dall'ossessione per l'abbronzatura al precoce invecchiamento della pelle, dal pericolo di insorgenza di tumori maligni cutanei alle ustioni solari gravi che, se anche soltanto di 1° grado, interessando la totalità della superficie cutanea, alterano irreversibilmente l'equilibrio dell'organismo e portano - proprio come accade all'incauto semidio Fetonte - a morte.

2°) Il caso di Dafne

La bellissima ninfa è inseguita nel bosco da Apollo, in preda a incontrollabile passione per lei. Ma la fanciulla fugge disperata, inorridita e terrorizzata dalla sola idea di essere posseduta, tanto da invo-



care gli Dei di essere trasformata in un albero, rinunciando alla sua identità carnale, piuttosto che cedere alle voglie del suo inseguitore. Ed ecco che viene esaudita: la ninfa è sotto le grinfie di Apollo che la afferra ma contemporaneamente la sua pelle candida e liscia si trasforma nella dura, ruvida e squamosa corteccia del tronco di un Lauro e le sue braccia e dita in rami e foglie. Dal mio personale e forse azzardato punto di vista una stupenda metafora dell'esordio improvviso di una grave psoriasi! Ancora analogie: proprio come in Dafne, la trasformazione della pelle nei pazienti psoriasici rappresenta contemporaneamente una difesa coriacea alla vita di relazione e un insormontabile ostacolo al contatto intimo, amoroso e sessuale. Alcuni dermatologi, come noi cultori della dermatologia psicosomatica ma forse leggermente estremisti, sostengono addirittura che la psoriasi esprima una sorta di "corazza" che protegge e al contempo separa questi pazienti dal rapporto con l'altro: una sorta di guscio protettivo che segnalerebbe una difesa intra-psichica dalle emozioni.

Equivoci dei nostri giorni

Come spesso capita a coloro che godono di fama e successo, anche ad Ovidio è accaduto di essere vittima di equivoci o errori e infine di una persecuzione che lo ha costretto ad un esilio doloroso, mai revocato purtroppo per tutta la sua vita. Ma ancora fino ai nostri giorni alcuni equivoci si sono perpetuati - di sicuro più lievi e più o meno in buona fede - essenzialmente nelle applicazioni terapeutiche, in molti campi della medicina diversi dalla dermatologia, delle sue opere.

1°) Il primo equivoco a mio parere è quello che vede inseriti alcuni brani delle *Metamorfosi* in un volume edito di recente che si intitola "Curarsi con i libri - Rimedi letterari per ogni malattia" di Ella Berthoud e Susan Elderkin (Sellerio). Vi si sostiene, per esempio, che si può curare un cuore sofferente con Emily Bronte, l'emicrania con Hemingway, l'impotenza con Brancati, i reumatismi con il Marcovaldo di Calvino, etc.: con Ovidio si curerebbe l'angoscia di morte, perché - viene sostenuto - con le sue varie metamorfosi si può tollerare poeticamente e imparare quindi metaforicamente a cambiare di stato, a trapassare, in sintesi a morire! Ammetto che non ho letto per intero questo libro, l'ho solo scorso e sfogliato forse troppo rapidamente, ma sospetto che la scelta delle Autrici - colte e spiritose - derivi più che dalla loro lettura diretta dei poemi ovidiani, dalla ri-lettura allegorica moralistica delle *Metamorfosi* contenuta in un trattatello stampato in Francia nel XIV secolo, l'*Ovide moralisé*, che si diffuse con grande successo in tutta Europa anche nei secoli successivi.

2°) Il secondo equivoco, molto più infido e tuttora operante, è invece quello sfruttato da tutte le numerose correnti di medicina estetica alternative. Il nome di Ovidio e i suoi versi sono usati, secondo me impudentemente, per propagandare e promuovere "aromaterapia, trattamenti ayurvedici, omeopatici, fiori di Bach...", e in conclusione in nome delle sue ricette il poeta latino viene trasformato in una specie di santo protettore della medicina cosmetologica cosiddetta "naturale": proprio Lui che aveva promosso con i suoi versi la superiorità della cultura sulla natura, dell'artificio sulla casualità! Invocare oggi l'uso dei buoni "prodotti naturali" contro i cattivi "prodotti chimici" è fuorviante e anche in parte pericoloso, se ci ricordiamo che è pro-

prio in natura, animale e vegetale, che troviamo veleni e sostanze tossiche letali: moltissime - opportunamente trattate e modificate dalla chimica - sono oggi fondamentali per la qualità e la lunghezza della vita di noi tutti, in barba a madre natura.

Questi interessati epigoni della naturalità dovrebbero andare a rileggere i suoi versi contro la naturalità: "...non abbiate fiducia nelle erbe... o nelle pozioni composte...". Sorridendo, si potrebbe sostenere semmai che Ovidio oggi potrebbe essere un perfetto "testimonial" dei cosmetici che si comprano in farmacia!

Certamente nelle sue ricette sono elencati principi attivi certamente naturali quali sono orzo, fave, uova, finocchi, petali di rose, mirra e incenso, pigmenti animali e vegetali veicolati e mescolati con quelli che ora definiamo eccipienti e che ai suoi tempi erano limitati ad olio, miele, acqua e qualche polvere minerale: ma quelli erano all'epoca i *Medicamina* "scientifici" disponibili e l'alone magico che a questi è stato imposto, o hanno assunto ai nostri tempi, non ha alcuna validità scientifica: per nostra fortuna nei due millenni trascorsi la scienza medica in generale - e anche la cosmetologia che in qualche modo ne fa parte - hanno pur compiuto qualche progresso!

I *Medicamina faciei* oggi

Dichiaro espressamente che la medicina estetica non è settore che nel passato ha attirato particolarmente la mia benevolenza: anzi sono stato e sono ancora molto critico rispetto alla deriva che la dermatologia ha assunto in questa direzione, supportando e validando pratiche terapeutiche mediche ma soprattutto chirurgiche che avvallano molto spesso richieste del cliente cervellotiche ed irrealistiche. Invece ritengo che sia molto importante prendersi cura di sé con preparazioni cosmetiche preparate da una industria cosmetica responsabile e valida, che si assuma l'onere di testare scientificamente i suoi prodotti. Nonostante la ovvia differenza tra dermatologia clinica e cosmetologia sul piano della utilità, necessità, importanza sociale, etc... in realtà non esiste una reale diversità qualitativa ed operativa tra il ricercatore che si occupa di un farmaco e quello che si occupa di un cosmetico.

Esempi di Camouflage

Un cenno, infine, ad una branca della più moderna cosmetologia, che ha la mia incondizionata approvazione e che richiede un'alta specializzazione scientifica e tecnologica, accompagnate però da una profonda sensibilità umana e psicologica: sto parlando del *Camouflage*. Come si desume dalla parola camuffare, lo scopo di questa metodica di cosmesi è quella di nascondere, attraverso un trucco molto ben standardizzato, tutte quelle alterazioni della pelle congenite o acquisite per malattie, traumi, ustioni etc... che interessano zone più o meno estese della superficie del corpo e che incidono pesantemente sulla qualità della vita della persona e talora sulla vita biologica stessa fino al suicidio. L'apparire è importante in ogni epoca della vita: il medico o il cosmetologo che si prendono cura e recepiscono la sofferenza estetica di un proprio simile, che si impegnano in scienza e coscienza a questo scopo, compiono a tutti gli effetti un atto medico: essere e sentir-



si accettati non solo per la propria intelligenza, simpatia, etc... ma anche perchè l'aspetto esteriore di un volto o di un corpo devastato da una malattia o altra noxa ha potuto giovare di una cosmesi efficace è un valore aggiunto, importantissimo nel rapporto con gli altri e con sé stessi.

Sono perciò profondamente convinto che Ovidio, se potesse, oggi sarebbe -modestia a parte ! - completamente d'accordo con me!

RAFFAELE ARGENTIERI
Dermatologo - Roma

**Specchi ovidiani e altri specchi:
considerazioni su uno strumento intrigante**

Quella che farò sarà una breve rassegna di passi ovidiani in qualche modo connessi con l'argomento per poi passare ad una carrellata ancora più cursoria sulla salienza dello "specchio" in altri autori latini (Plauto, Varrone, Properzio, Petronio, Marziale, Apuleio, Fedro) e finire con una scorribanda che dal medioevo si spinge fino ai nostri opinabili tempi moderni. Il protagonista sarà o sembrerà essere lo specchio, in realtà ci metteremo in gioco noi, troppo spesso prigionieri della nostra immagine riflessa. Se è vero che lat. *speculum* condivide con il verbo *spectare* (che con la sua struttura morfologica lo intensifica) lo stesso elemento radicale, che ritorna anche in *species* 'aspetto', cosa dire a noi *spectatores* che si presumono al riparo da certi rischi se non l'oraziano (e impietoso) *quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur...*

Comincio con *Amores* I, 11, 15-18 dove non si chiama in causa uno specchio reale, ma è con efficacia descritto uno dei tanti oggetti delle attenzioni erotiche ovidiane, in qualche modo visto allo specchio dell'ancella che la osserva...

*Dum loquor, hora fugit: vacuae bene redde tabellas,
verum continuo fac tamen illa legat.
Aspicias oculos mando frontemque legentis:
et tacito vultu scire futura licet.*

“Mentre parlo, il tempo passa: consegnale la lettera quando è libera, ma fa’ in modo che lei la legga subito. Ti raccomando di guardarle gli occhi e la fronte mentre legge: anche da un volto silenzioso si può conoscere il futuro” (tr. di Adriana Della Casa). Qui si noti la cura del particolare: a parte l’omissione traduttiva di *bene* del primo verso, che io renderei con “accortamente” (cfr. il *non bene* del passo successivo!), è importante che Ovidio dica *mando*, che è un ordine o una prescrizione precisa, mentre il riferimento ad un non rammentato *speculum* è tuttavia ben presente nell’impiego del verbo corradicale *aspicere*. Qui con ponderata audacia tradurrei il sopra citato verso *Aspicias oculos mando frontemque legentis* in questo modo: “Ti ordino di farti specchio dei tuoi occhi e della sua fronte mentre legge”. L’intensità partecipativa dello sguardo della donna amata (*oculos*), il connesso aggrottarsi delle sue sopracciglia (*frontem*) si “rispecchiano” (è proprio il caso di dirlo!) nel realismo poetico di Ovidio.

In 1,14,35-38 una tintura di capelli mal riuscita e la tristezza per lo specchio rivelatore si palesano così:

*Quid male dispositos quereris periisse capillos?
Quid speculum maesta ponis inepta manu?
Non bene consuetis a te spectaris ocellis:
ut placeas, debes immemor esse tui.*

“Perché ti lamenti che sono caduti i capelli mal pettinati? Perché, o sciocca, deponi mestamente dalla mano lo specchio? Non ti guardi bene, con i soliti occhi: per piacerti, devi dimenticarti di te” (tr. di Adriana Della Casa). Anche in questo caso alcuni particolari sono importanti: intanto va segnalato il già evocato richiamo etimologico tra *speculum* e *spectaris*, che non casualmente è forma passiva, in quanto la poveretta che è un po’ triste (*maesta*) e un po’ scema (*inepta*, tale è per il guaio che si è procurato e perché cerca rassicurazioni proprio dallo specchio!) è oggetto passivo e negativo (*non bene* “non accortamente”! V. sopra) dei suoi stessi occhi, un po’ “occhioni” un po’ “occhietti” (*ocellis* è una formazione valutativa –“terme de tendresse” dice il celebre vocabolario etimologico di Ernout e Meillet- e vale qualcosa di più e di diverso rispetto a *oculos* del primo passo commentato).

In 2,18,7-10 si dichiara che ci si guarda allo specchio solo dopo un trucco adeguato, come dire che il rispecchiamento deve essere preceduto da un’accorta strategia preparatoria:

*Dat facies animos: facie violenta Corinna est;
me miserum , cur est tam bene nota sibi?
Scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,
Nec nisi compositam se prius illa videt.*

“La bellezza dà superbia: per la sua bellezza Corinna è dispotica; oh, me disgraziato, perché lei si conosce così bene? Certo l’orgoglio nasce dall’immagine dello specchio, e lei non si guarda prima di essere ben truccata” (tr. di Adriana Della Casa). Due volte nel v.7 compare la parola *facies* e questa iterazione non è casuale come pure non casualmente *animos* del primo emistichio è tematicamente replicato da *violenta* del secondo. Una traduzione “attualizzante” potrebbe suonare così: “La bellezza ti dà la carica: con la sua bellezza ti aggredisce Corinna”. Ma -e qui siamo a un punto molto ovidiano- l’orgogliosa sicurezza della donna deriva sì dallo specchio, ma soprattutto dal fatto che l’uso del medesimo è accortamente preceduto da un trucco adeguato, come dire da un esercizio ben mirato di una tutta femminile intelligenza (Ovidio non potrebbe amare una *inepta*!).

Passiamo alle *Heroides*, dove -come ho mostrato in “conversazioni” precedenti- la dimensione femminile si manifesta spesso in forme contrastive e quasi agonistiche nei confronti di *partner* maschili dai comportamenti per lo più discutibili. In 9,115-120 Deianira e lo specchio accusano Eracle di aver perso...la clava e i dardi, proprio in quanto ha rinunciato a certe prerogative maschili con sottrazione conseguente dei suoi *status symbol*:

*Falleris et nescis; non sunt spolia illa leonis,
sed tua, tuque ferae victor es, illa tui.
Femina tela tulit Lernaes atra venenis,
ferre gravem lana vix satis apta colum,
instruxitque manum clava domitrice ferarum
vidit et in speculo coniugis arma sui.*

“ti inganni e non lo sai: quelle non sono le spoglie di un leone, ma le tue e se tu sei vincitore della belva, essa lo è di te. Una donna,

a mala pena esperta nel portare la conocchia pesante per la lana, ha portato dardi nocivi a causa del veleno di Lerno ed ha armato la sua mano della clava domatrice di fiere e ha visto nello **specchio** l'arma del suo sposo" (tr. di Adriana Della Casa). Qui attiro l'attenzione sulla sapiente "messa in scena": il vincitore del leone sembra, in quanto vittima della sua seduttrice, aver dismissed la sua canonica pelle ferina, che evidentemente viene assunta da una donna che "appena capace di sostenere la conocchia pesante per la lana" ora si pavoneggia allo specchio con gli... "attributi" (dardi e clava!) del suo sposo. Il *falleris et nescis* iniziale ha in questo caso il sapore di una sentenza inappellabile e ancora una volta il giudice è con ogni evidenza lo specchio!

In *Ars amatoria* 1,303-308 lo specchio in gioco non rende l'impossibile immagine desiderata:

*Quo tibi, Pasiphae, pretiosas sumere vestes?
Ille tuus nullas sentit adulter opes.
Quid tibi cum speculo montana armenta petenti?
Quid totiens positas fingis inepta comas?
Crede tamen speculo, quod te negat esse iuvencam:
Quam cuperes fronti cornua nata tuae!*

"A che ti serve, Pasifae, indossare vesti preziose? Quel tuo amante non si accorge di alcun gioiello. A che serve lo **specchio** a te, che vai a cercare l'armento sui monti? Perché tante volte pettini, o sciocca, le chiome ravviate? Fidati però dello **specchio**, che dice che non sei una giovenca; come desidereresti avere corna cresciute (lett. spuntate = *nata*) sulla tua fronte!" (tr. di Adriana Della Casa). Appunto: che se ne fa Pasifae, immersa com'è nei suoi taurini intenti, di vesti preziose e di gioielli ai quali l'oggetto dei suoi desideri è evidentemente insensibile; che se ne fa dello specchio dal momento che va in cerca dell'armento sui monti e perché ripetutamente, da vera sciocchina (*inepta*! V. sopra) si aggiusta (davanti allo specchio!) chiome già acconciate (*positas* e v. per contrasto i *male dispositos...capillos* di *Amores* 1,14,35 del brano esaminato sopra!)? L'invito conclusivo è di dar retta allo specchio, che solo certifica il suo non essere *iuvenca*, mentre il suo desiderio è che le spuntino le corna... Il brano è bellissimo proprio perché è tutto sotto il segno di una coerente contraddizione che se non è pre- è certamente peri-metamorfica.

Allo stesso titolo, cioè nei termini di una comprensibile contraddizione, in 2,215-216 si ammette che fare il cavalier servente e reggere uno specchio è allo stesso tempo disdicevole e piacevole:

*Nec tibi turpe puta (quamvis sit turpe, placebit)
ingenua speculum sustinuisse manu.*

"Non giudicare vergognoso per te (anche se è vergognoso ti piacerà) tenerle lo **specchio** con la tua mano di uomo libero" (tr. di Adriana Della Casa). Anche questa è una corda molto ovidiana: il *quamvis sit turpe, placebit* è una sorta di resa dei conti tra etica, che vorrebbe inibire, ed estetica, che sola sa disinibire, per cui con la mano di un uomo libero (*ingenua...manu*) si possono fare opere virtuose e anche un po' meno virtuose, come reggere uno specchio che è evidente immagine di una bellezza che è a sua volta un valore assoluto.

Del resto in 3,133-136 troviamo che lo specchio non può mentire, anzi è verifica certa nel caso di acconciature femminili:

*Munditiis capimur: non sint sine lege capilli;
Admotae formam dantque negantque manus.
Nec genus ornatus unus est: quod quamque decebit,
elegat et speculum consulat ante suum.*

"Siamo attratti dall'eleganza: i capelli non siano in disordine; le mani che acconciano i capelli danno o tolgono la bellezza. E non c'è un solo tipo di acconciatura: ciascuna scelga quello che le sta bene e consulti prima il proprio **specchio**" (tr. di Adriana Della Casa). In questo caso mi sembra particolarmente importante la "mossa di apertura" (*Munditiis capimur*) che non confinerei in un *downgrade* traduttivo ("Siamo attratti dall'eleganza") ma restituirei con un *upgrade* più che legittimo ("Siamo catturati dall'eleganza"). Per il resto è evidente che l'unico consulente accreditato in tema di acconciature femminile è lo specchio e a lui spetta l'ultima parola prima di ogni ponderata scelta definitiva.

Anche le dee si specchiano e fanno in tal modo un'importante verifica come si legge in 3,505-508

*“I procul hinc” dixit “non es mihi, tibia, tanti”,
ut vidit vultus Pallas in amne suos:
vos quoque si media speculum spectetis in ira,
cognoscat faciem vix satis ulla suam.*

“Vai lontano di qui, o flauto, non sei più importante per me” disse Pallade, quando vide nel fiume il suo volto: “e anche voi, se guardaste uno **specchio**, in preda all’ira, a mala pena qualcuna tra voi riconoscerebbe la propria immagine” (tr. di Adriana Della Casa). Le “gonfiate gote” (per usare un modulo che potrebbe essere dantesco, cfr. le “lanose gote” di Caronte) di Pallade impegnata a soffiare nel flauto non piacciono alla dea allo specchio del fiume: Ovidio, riferendo l’episodio, ne approfitta per sconsigliare tutte le donne dal guardarsi allo specchio quando sono in preda all’ira. Come dire: sei brutta, quando ti arrabbi (anche se ti arrabbi... per colpa mia) e io che sono il tuo specchio ti invito a non prendertela mai con me!

Ma c’è anche in 3,681-682 un uso maschile e decisamente narcisistico dello specchio, che assume toni chiaramente enfatici:

*Precipue si cultus erit speculoque placebit,
posse suo tangi credet amore deas.*

“Specialmente se il giovane sarà elegante e si ammirerà allo **specchio**, crederà che dal suo amore possano essere toccate le dee” (tr. di Adriana Della Casa). In questo caso forse esiste rispetto al testo-fonte *speculo... placebit* “si ammirerà allo specchio” una sottile alternativa traduttiva, letteralmente “piacerà allo specchio”, se ci ricordiamo che per Ovidio lo specchio è giudice e allo specchio bisogna innanzi tutto piacere...

Non ci sono specchi (se ho visto bene) nei *Remedia amoris*, mentre nei *Medicamina faciei* è possibile ai vv.43-48 prender coscienza che il guardarsi allo specchio può diventare pericoloso e controproducente:

*Prima sit in vobis morum tutela, puellae;
Ingenio facies conciliante placet.
Certus amor morum est, formam populabitur aetas,
Et placitus rugis vultus aratus erit.
Tempus erit, quo vos speculum vidisse pigebit
Et veniet rugis altera causa dolor.*

“Per prima cosa, o giovani donne, badate a come comportarvi: il corpo piace se il carattere attira simpatia. L’amore è sicuro se è fondato sulla gentilezza, perché il passare degli anni devasterà la bellezza e il volto gradevole sarà solcato dalle rughe. Verrà un giorno in cui vi spiacerà guardare uno **specchio** e il dolore sarà un altro incentivo per le rughe” (tr. di Adriana Della Casa). Assai apprezzabile, proprio per la sua finezza psicologica, mi sembra innanzi tutto l’asserto *Ingenio facies conciliante placet*, dove *ingenium* è sì “carattere” purché lo si intenda ovidianamente come intelligente intenzione. Altrettanto fine è l’immagine fedelmente “rispecchiata” di un disappunto che incrementa le rughe su un volto non più giovane.

Assai efficaci sono poi i vv. 67-68 (ma cfr. anche i vv.51-66...) a proposito di effetti miracolosi di un cosmetico particolare, per cui

*Quaecumque adficient tali medicamine vultum,
fulgebit speculo levior illa suo*

“Ogni donna che tratterà il volto con tale cosmetico, risplenderà più liscia del proprio **specchio**” (tr. di Adriana Della Casa), che rivela un Ovidio anzi tempo esperto di lingua pubblicitaria e dei suoi connessi effetti speciali (una donna più lucente e levigata del proprio specchio non è forse una “trovata” con un impatto tutto particolare?)

Nelle *Metamorfosi* (4,346-349) è stupendamente descritta da un Ovidio completamente immedesimato nel desiderio femminile una ninfa innamorata di un “bello al bagno” per cui i suoi occhi brillano come il sole in uno specchio:

*Tum vero placuit nudaeque cupidine formae
Salmacis exarsit: flagrant quoque lumina nymphae,
non aliter, quam cum puro nitidissimus orbe
opposita speculi referitur imagine Phoebus*

“Allora sì che è seducente e Salmacide bruciò di desiderio per il bel corpo ignudo: brillano anche gli occhi della ninfa, non diversamente di quando la luce pura e splendente del disco solare viene riflessa da uno **specchio** messogli di fronte” (tr. di Nino Scivoletto). Qui ritorna, ma con toni assai diversamente alti e vibranti, lo sguardo-spec-

chio da me evocato nel commento del primo fra i brani qui esaminati (v. sopra). L'ardore amoroso (*Salmacis exarsit*) infiamma i suoi sguardi (*flagrant quoque lumina nymphae*) e in questa conversione del calore in luce diventa quasi insopportabile l'immagine riflessa di un *nitidissimus... Phoebus*, che si manifesta *cum puro...orbe*, secondo una piena definizione percettiva.

Altre e più dolenti note in 15,232-233, dove ancora una volta uno specchio si rivela impietoso o, se si preferisce, incapace di mentire con la bella Elena ormai invecchiata...

*Flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles,
Tyndaris et secum, cur sit bis rapta, requirit.*

“Piange anche la Tindaride, quando ha scorto nello specchio le rughe della vecchiaia, e si domanda tra sé come mai sia stata rapita due volte” (tr. di Nino Scivoletto). Qui basterà dire che il virgiliano *irreparabile tempus* (*Georgiche* 3,284) questa volta ha perpetrato il rapimento senza riscatto, quello che sottrae Elena a se stessa e quasi rende inesplicabili i suoi ricordi più belli.

In ogni caso, prima di abbandonare il fascinosa mondo delle *Metamorfosi*, non posso fare a meno di ricordare un rispecchiamento assai più tragico, quello di Narciso (3,339-510), che non è in verità una fanciulla, ma rappresenta senza dubbio un caso emblematico ed oltremodo pericoloso di egocentrismo... speculativo! A questo proposito faccio notare che nel suo egotistico rapporto con Eco è pur sempre la voce di Narciso che la povera ninfa restituisce e, per così dire, “rispecchia” fino a che lei si estingue e su tutto domina il silenzio. Quanto a Narciso essere vittima della propria immagine, innamorarsi di se stessi e, alla fine, affogare nel proprio “io”, non è forse tutto ciò condizione eminentemente maschile su cui sarà opportuno attivamente riflettere senza essere passivamente riflessi nell'autocompiacimento come il povero Narciso?

Nei *Fasti*, se ho visto bene, non ho trovato specchi (e questo è tutt'altro che sorprendente, dato il tema molto ufficiale e “diretto”), ma uno specchio molto particolare è nei *Tristia* 3,7,33-38, dove si con-

suma ancora una volta un rapporto difficile tra vecchiaia e specchio che in via eccezionale potrebbe essere *mendax* proprio perché non fa vedere o sembra non far vedere quello che vedono e asseriscono gli altri:

*Ista decens facies longis vitiabitur annis,
Rugaque in antiqua fronte senilis erit,
inicietque manum formae damnosa senectus,
quae strepitus passu non faciente venit.
Cumque aliquis dicet 'Fuit haec formosa' dolebis,
et speculum mendax esse querere tuum*

“Il tuo bel volto sarà deturpato dagli anni, sulla vecchia fronte ci saranno rughe senili e la dannosa vecchiaia, che sopraggiunge senza fare rumore, porrà le mani sulla tua bellezza. Quando qualcuno dirà “era bella”, ne proverai dolore e ti lamenterai che il tuo specchio sia menzognero” (tr. di Adriana Della Casa). In questa lettera Ovidio si rivolge a Perilla, nome fittizio della figlia della terza moglie, che scrive *docta carmina* (*Tristia* 3.7.12) ed è in qualche modo assimilata a Saffo. Ma, a parte questa non trascurabile forma di tenerezza “paterna”, mi colpisce la descrizione veramente perfetta della *damnosa senectus, quae strepitus passu non faciente venit*, che avanza -si potrebbe dire oggi- a passi felpati e aggredisce in modo lento e inesorabile la bellezza quasi racchiudendola in una ragnatela di rughe. Poi c'è (ci sarà) sempre un *aliquis* che giusto per farsi sentire dirà con compunto disappunto *'Fuit haec formosa'*. A questo punto giunge puntualmente il tocco psicologico finale su colei che finora ha mentito a se stessa, quando si guardava nello specchio, ed ora accusa questo onestissimo strumento di essere lui il mentitore...

Le rimanenti opere ovidiane (sempre se ho visto bene!) cioè le *Epistulae ex Ponto*, l'*Ibis* e gli *Halieutica* non ci regalano altri specchi, per cui ora ci sembra opportuno cercarli, sia pure a volo d'uccello, in altri momenti salienti della letteratura latina. Un caso piuttosto straordinario è costituito da Plauto, *Mostellaria* 248-265

Philematium

Cedo mi speculum et cum ornamentis arculam actutum, Scapha, ornata ut sim, quom huc <ad>veniat Philolaches voluptas mea.

Scapha

Mulier quae se suamque aetatem spernit, speculo ei usus est: quid opust speculo tibi, quae tute speculo speculum es maximum?

Philolaches

Ob istuc verbum, ne nequiquam, Scapha, tam lepide dixeris, dabo aliquid hodie peculi...tibi, Philematium mea.

Philematium

Suo quique loco (viden?) capillum satis compositumst commode?

Scapha

Ubi tu commoda es, capillum commodum esse credito.

Philolaches

Vah, quid illa pote peius quicquam muliere <me> moriarer? Nunc adsentatrix scelestas est, dudum adversatrix erat.

Philematium
Cedo cerussam.

Scapha

Quid cerussa opust nam?

Philematium

Qui malas oblinam.

Scapha

Una opera | ebur atramento candefacere postules.

Philolaches

Lepide dictum de atramento atque ebore. Eugae! Plaudo Scaphae.

Philematium

Tum igitur cedo purpurissum.

Scapha

Non do: scita es tuquidem.

Nova pictura interpolare vis opus lepidissimum?

Non istanc aetatem oportet pigmentum ullum attingere, neque cerussam, neque Melinum neque aliam ullam officiam.

Philematium

Cape igitur speculum.

Philolaches

Ei mihi misero! Savium speculo dedit. Nimis velim lapidem, qui ego illi speculo dimminuam caput.

Scapha

Linteum cape atque exterge tibi manus.

Philematium

Quid ita, opsecro?

Scapha

Ut speculum tenuisti, metuo ne olant argentum manus: ne usquam argentum te accepisse suspicetur Philolaches.

Philolaches

Non videor vidisse lenam callidiorum ullam alteras. Ut lepide atque astute in mentem venit de speculo malae!

“BACIUCCHIELLA: Dammi subito lo **specchio** e la cassetta coi monili, Barcaccia; voglio acconciarmi per quando arriverà Fiordamore, l’amore mio.

BARCACCIA: Lo **specchio** serve alla donna che non si fida di sé e della sua età: ma che bisogno hai di **specchio** tu, che sei lo **specchio** più bello per lo **specchio**?

FIORDAMORE: Be’, Barcaccia, non ti voglio far perdere questa frase così graziosa; oggi darò una somma...a te, Baciucchiella mia.

BACIUCCHIELLA: I capelli - guarda! - stanno bene a posto?

BARCACCIA: Se sei a posto tu, puoi star sicura che lo sono anche i capelli.

FIORDAMORE: Bah, e che ci può essere di peggio di quella donnaccia? Prima ti faceva rivoltar lo stomaco con le obiezioni, ora con le adulazioni.

BACIUCCHIELLA: Dammi il belletto.

BARCACCIA: E che ne hai bisogno?

BACIUCCHIELLA: Ma mi debbo spalmare le guance.

BARCACCIA: E che vorresti imbiancare l'avorio con l'inchiostro?

FIORDAMORE: Detto a meraviglia dell'inchiostro e dell'avorio. Bene! Congratulazioni a Barcaccia.

BACIUCCHIELLA: Ma su, ora dammi il rossetto.

BARCACCIA: Non te lo do, sei già bella abbastanza. Vuoi impiastricciare quel capolavoro di faccia ridipingendolo? La tua non è l'età da ricorrere alle tinture e alle creme, alla cipria e a qualsiasi altro empiastro.

BACIUCCHIELLA: Ora reggimi lo specchio.

FIORDAMORE: O povero me! Ha dato un bacio allo specchio. Chi me la dà una pietra per rompere la testa a quel dannato specchio?

BARCACCIA: Ora prendi un tovagliolo e asciugati le mani.

BACIUCCHIELLA: E perché, scusami?

BARCACCIA: Dato che ci hai tenuto lo specchio, ho paura che le mani ti odorino d'argento, e non vorrei che Fiordamore sospettasse che hai ricevuto...argento da qualche parte.

FIORDAMORE: Non credo d'aver visto da qualche altra parte una ruffiana più furba. Ma che idea ingegnosa gli è venuta in testa sullo specchio, a quella drittaccia!" (tr. di Ettore Paratore).

Si tratta, come ognuno può vedere, di una scena godibilissima dove lo "specchio" non è personaggio minore, ma autentico protagonista. Quando Philematium lo richiede a Scapha, questa prova a prenderla in giro, ricordando che lo specchio serve a rassicurare le brutte e le vecchie, mentre a lei spetta l'iperbolico complimento di essere "lo specchio più bello per lo specchio". Siamo ancora una volta in presenza del rapporto intrigante tra donna e specchio e in questo caso è lo specchio che ci guadagna. Un altro momento saliente si ha quando la fanciulla chiede alla mezzana di reggerle lo specchio e proprio allo specchio, che evidentemente l'ha soddisfatta, dà un bacio, suscitando la gelosia del suo amante presente in incognito ("O povero me! Ha dato un bacio allo specchio. Chi me la dà una pietra per rompere la testa a quel dannato specchio?"). È evidente che per Plauto tra donna e specchio c'è una complicità che precede e trascende ogni altro rapporto amoroso, una sorta di rapporto intimo che prende forma nella traccia di argento che dallo specchio è lasciata nelle sua mani e che bisogna cancellare a detta della mezzana proprio perché altro argento, in quanto pagamento per certe prestazioni, potrebbe essere sospet-

tato dall'amante al momento della sua entrata in scena. In effetti lo specchio è qui protagonista ed è più di ogni altro *partner* silenzioso ed eloquente della fanciulla: la mezzana non vorrebbe darglielo, l'amante vorrebbe addirittura farlo a pezzi, ma fanciulla e specchio fanno coppia vincente e inscindibile.

Rispetto a Plauto spumeggiante e divertente in tema di "specchio" decisamente "professorale" è invece Varrone, *La lingua latina* 5.29.129, che tuttavia proprio sull'argomento, in mezzo ad un profluvio di etimologie più e meno opinabili, ne azzecca una decisamente ineccepibile: *mundus <ornatus> muliebris dictus a munditia. Ornatus quasi ab ore natus: hinc enim maxime sumitur quod eam deceat, itaque id paratur speculo. Calamistrum, quod his calfactis in cinere capillus ornatur. Qui ea ministrabat, a cinere cinerarius est appellatus. Discerniculum, quo discernitur capillus. Pecten, quod per eum explicatur capillus. Speculum a speciendo, quod ibi <s>e spectant.*

"*Mundus ornatus* (elegante toletta femminile) è detto così da *munditia* (eleganza). Quanto a *ornatus* (acconciatura) è come dire *ab ore natus*; dalla cura del viso, infatti, si traggono i maggiori effetti di bellezza per una donna. Ciò si ottiene, pertanto, dinanzi allo **specchio**. *Calamistrum* (ferro per fare i ricci) è detto così perché *his calfactis* (scaldando tali ferri) nella cenere si aggiustano i capelli. L'uomo che attende a questo lavoro, da *cinis* (cenere) è chiamato *cinerarius* (parrucchiere). *Discerniculum* è il ferro con cui *discernitur capillus* (si fa la scriminatura dei capelli). *Pecten* (pettine) è detto così perché con esso *explicatur* (si districa) la capigliatura. *Speculum* (**specchio**) viene da *specere* (guardare) perché davanti ad esso ci si guarda" (tr. di Antonio Traglia).

Con Properzio, *Elegie* 3,25,31-36 lo specchio non è complice ma giudice severo, in un quadro già visto in Ovidio di penosa e incombenza vecchiaia, anche se si nascondono gli anni. Allora si desidera strapparsi i capelli bianchi dalla radice (proprio da lì inizia il fenomeno!) e proprio allora lo specchio, oggetto per definizione silenzioso, "a gran voce" (*increpitante*) e con efficace paradosso paleserà le rughe:

*At te celatis aetas gravis urgeat annis
et veniat formae ruga sinistra tuae!
vellere tum cupias albos a stirpe capillos,
a! speculo rugas increpitante tibi,
exclusa inque vicem fastus patiare superbos
et quae fecisti facta queraris anus!*

“Tu nascondi gli anni, ma che l’età incomba grave su te,
e giunga alla tua bellezza una ruga funesta!
Che ti venga la voglia di strappare dalla radice i capelli bianchi,
ma che lo **specchio**, ahimè, ti additi implacabile le rughe,
che tu, respinta, soffra gli orgogliosi disdegni
e da vecchia ti dolga di subire quello che hai fatto agli altri!”

(tr. di Roberto Gazich)

In Petronio, *Satiricon* 128,4,2 troviamo un’altra verifica allo specchio, che rimpiazza l’imbarazzato silenzio di un’ancella pressantemente interrogata dalla padrona:

CIRCE. “Dic, Chrysis, se uerum: numquid indecens sum? Numquid incompta? numquid ab aliquo naturali uitio formam meam excaeco? Noli decipere dominam tuam. Nescio quid peccauimus”. Rapuit deinde tacenti speculum, et postquam omnes uultus temptauit, quos solet inter amantes risus fingere, excussit uexatam solo uestem raptimque aedem Veneris intrauit.

“Dimmi dunque Criside” chiese Circe alla sua ancella “dimmi la verità: sono forse brutta? Trasandata? Qualche difetto offusca la mia bellezza? Non ingannare la tua padrona, ma dimmi in che cosa ho sbagliato”. Vedendo che Criside taceva, Circe le strappò di mano uno **specchio**; e dopo aver assunto tutte le espressioni che la gioia suol dipingere in viso agli innamorati, scosse la veste sgualcita e corse a rifugiarsi nel tempio di Venere” (tr. di Piero Chiara). Qui si tratta di una reiterata ed esaustiva verifica allo specchio con esiti quanto meno incerti, che in ogni caso non fugano i dubbi.

Marziale, *Gli epigrammi* 2,46 ci consegna un uso dello specchio, a dir poco, “improprio”. Per un solo “ricciolo” (*anulus*, in quanto se ne sottolinea la forma) “fuori posto” (ma *peccaverat* è un’imputazione di responsabilità) e l’ancella che si è occupata dell’acconciatura è colpita

ta per mezzo dello specchio rivelatore e forse uccisa (*cecidit...icta*). Ma leggiamo tutto il testo:

*Unus de toto peccaverat orbe comarum
anulus, incerta non bene fixus acu.
Hoc facinus Lalage speculo, quo viderat, ulta est,
et cecidit saevis icta Plecusa comis.
desine iam, Lalage, tristes ornare capillos,
tangat et insanum nulla puella caput.
hoc salamandra notet vel saeva novacula nudet,
ut digna speculo fiat imago tua.*

“In tutta la corona dei capelli
un ricciolo soltanto fuori posto
fissato male da una mano incerta.
Veduto nello **specchio** quel delitto
si vendicò con quello stesso **specchio**
Làlage, cadde colpita Plecusa
vittima d’una acconciatura. Làlage
smetti di ornare quei capelli atroci,
non tocchi serva la tua testa matta!
La marchi la salamandra, spietato
la denudi un rasoio: la sua immagine
si farà così degna dello **specchio**.”

(tr. di Cesare Vivaldi)

Giustamente Marziale dà a Lalage di “testa matta” (*insanum caput*) e definisce “atroci” (*tristes*) i suoi capelli. Ma neanche lo specchio, complice e carnefice, viene risparmiato: la faccia di Lalage marchiata dalla salamandra, la sua zucca pelata dal rasoio siano alla fine degnamente riflesse proprio nello specchio indegnamente usato.

In 9,16 troviamo lo specchio nella sua funzione positiva e canonica di “consigliere di bellezza”, che diventa una sorta di *ex voto* insieme ai “dolci capelli” di un fanciullo molto amato dal suo padrone e superiore quanto a chioma allo stesso Ganimede:

*Consilium formae speculum dulcisque capillos
Pergameo posuit dona sacrata deo
ille puer tota domino gratissima aula,*

*nomine qui signat tempora verna suo.
felix quae tali censetur munere tellus!
Nec Ganymedeas mallet habere comas.*

“Lo specchio, consigliere di bellezza,
e i suoi dolci capelli consacrò
al dio di Pergamo il fanciullo, caro
al suo padrone più di tutta quanta
la servitù del Palazzo, dal nome
che evoca primavera. Sia felice
la terra che può dire suo quel dono!
Non gli preferirebbe mai la chioma
di Ganimede”

(tr. di Cesare Vivaldi)

A parer mio il massimo della raffinatezza in tema di specchi e di rispecchiamenti di chiome femminili è raggiunto da Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro* 2,9,9:

*quid cum capillis color gratus et nitor splendidus inlucet et contra solis
aciem vegetus fulgurat vel placidus renitet aut in contrariam gratiam variat
aspectum et nunc aurum coruscans in lenem mellis deprimitur umbram, nunc
corvina nigredine caeruleus columbarum colli flosculos aemulatur, vel cum gut-
tis Arabicis obunctus et pectinis arguti dente tenui discriminatus et pone ver-
sum coactus amatoris oculis occurrens ad instar speculi reddit imaginem gra-
tiores?*

“Che dire allora, quando la chioma brilla con amabile lucentezza e ai raggi del sole sprigiona lampi ed emette riflessi discreti, o viceversa muta leggiadramente il suo aspetto (lett. in un'opposta bellezza muta il suo aspetto = *in contrariam gratiam variat aspectum*), ed ora, mentre prima era corusca come l'oro, assume il (lett. si attenua nel = *deprimitur*) color biondo pallido del miele, ora, perso il naturale nero corvino, imita i riflessi cilestrini sul collo delle colombe? Immagina, poi, una capigliatura lucente di unguenti arabi, che sia ben divisa dai denti aguzzi di un pettine sottile e composta in bel nodo sulla nuca; non s'offre, essa, agli occhi dell'amante come uno specchio che rifletta con più grazia la sua immagine? (tr. di Claudio Annaratone). Qui con straordinaria finezza è suggerito il momento dell'invecchiamento in cui i capelli femminili, pur restando belli, cambiano di colore a secon-

da che siano biondi o bruni... Quanti rispecchiamenti o, se si preferisci, quante ansiose domande allo specchio in questi momenti così delicati! Apuleio si immedesima attraverso il suo protagonista in modo solidale e simpatetico con la dimensione del femminile. In più si conferma il *topos* già rilevato in Ovidio che lo sguardo dell'amante e lo sguardo più in generale sono il miglior specchio se simpateticamente riflettono al meglio un'immagine vagheggiata...

La nostra cursoria carrellata sullo specchio nella latinità si conclude ora con Fedro, *Favole* 3,8 in cui il primo verso evoca senza dubbio uno specchio “morale” in cui ci si deve esaminare spesso e attentamente

*Praecepto monitus saepe te considera.
Habebat quidam filiam turpissimam,
idemque insignem pulchra facie filium.
hi speculum, in cathedra matris ut positum fuit,
pueriliter ludentes forte inspexerunt.
Hic se formosum iactat; illa irascitur,
nec gloriantis sustinet fratris iocos,
accipiens (quid enim?) cuncta in contumeliam.
ergo ad patrem decurrit laesura invicem,
magnaue invidia criminantur filium,
vir natus quod rem feminarum tetigerit.
plexus ille utrumque et carpens oscula
dulcemque in ambos caritatem partiens,
“Cotidie” inquit “speculo vos uti volo,
tu formam ne corrumpas nequitiae malis
tu faciem ut istam moribus vincas bonis”.*

“Dopo questa lezione, spesso, osservati.

Uno aveva una figlia molto brutta
e un figlio di bellezza singolare.
Giocando un giorno i due fanciulli, accadde
che in uno specchio, appena l'appoggiarono
sulla grande poltrona della madre,
ci guardarono. Lui si vanta bello.
S'adonta lei e non accetta scherzi
da quel fratello troppo vittorioso,
e prende tutto, è ovvio, in mala parte.
E corre da suo padre, a vendicarsi,

ad accusare, piena di malanimo,
 che lui era uomo eppure aveva avuto
 quello che era un diritto delle donne.
 Il padre abbracciò entrambi, volle un bacio,
 e poi spartì l'affetto e la parola:
 “Voglio che vi **specchiare** tutti i giorni,
 tu, perché il male non ti offuschi il volto,
 tu perché il bene te lo faccia bello.”

(tr. di Enzo Mandruzzato)

C'è solo da apprezzare la saggezza affettuosa di questo padre nel suo invito ad un rispecchiamento quotidiano, in cui opportunamente, a seconda dell'immagine in gioco, il male viene esorcizzato e il bene evocato. Il male e il bene, sembra dirci Fedro, vengono da dentro e anche in questo caso lo sguardo è quello che conta, in quanto specchio dell'anima. In questo caso potremo parlare di “specchio educativo” inteso a preservare il bello o a superare il brutto in virtù di un esercizio morale costante.

La promessa scorribanda finale consisterà in divagazioni sul tema degli specchi e dei rispecchiamenti e tanto per cominciare si occuperà di certi specchi canonici. Penso (anzi stiamo pensando insieme) allo specchio della regina cattiva, matrigna di Biancaneve ovvero a “lo specchio delle *sue* brame”, che neanche in questo caso può mentire o almeno chiudersi in un diplomatico silenzio. Penso (e voi con me) all'irrinunciabile (per noi tutti, in questo momento politico, in particolare) “specchietto per le allodole” e a noi uccelli... “assimilabili” al grazioso pennuto che, come dice Dante, “in aere si spazia”...

Per continuare qualcosa andrà detto degli specchi artistici, non in quanto oggetti di bella fattura che, da quelli etruschi in poi, meriterebbero un discorso a parte, ma in quanto raffigurati in certi quadri notissimi. Qui (ed è vista consolante e...abbondante) si presentano a noi le Veneri allo specchio di Tiziano e di Rubens: si guardano compiaciute (e sono Veneri di una certa... consistenza, che non entrano intere negli specchi, ma che si lasciano catturare dal nostro sguardo che ovidianamente è specchio assai più capace!) Particolarmente intrigante è poi la Venere allo specchio di Velasquez, in questo caso con un

evidente doppio motivo di...soddisfazione per lei e per noi (ma lei vede solo il volto, noi qualcosa di più!).

Per insistere su un tema a me assai caro dirò ora qualcosa sugli specchi letterari, cominciando dal Poeta più grande. Il rapporto tra Dante e lo specchio si misura in alcune ricognizioni testuali, qui limitate alla *Commedia* e solo ad alcuni luoghi di essa. Il “Perché cotanto in noi ti specchi” di *Inferno* 32.54 allude -tanto per rivisitare un motivo già esplorato- all'intensità dello sguardo di Dante e la domanda gli è rivolta da un dannato del lago ghiacciato della Caina, che risponde al nome doppiamente suggestivo di Camicione dei Pazzi. A parte certi specchi “sperimentali” di *Paradiso* 2,97,101, altri specchi o rispecchiamenti paradisiaci (9,61;13,59;18,2;19,29; 21,17-18;30,110,113) hanno solo l'ovvia funzione di riflettere la luce divina o lo sforzo intellettuale della mente. Cacciaguida (*Paradiso* 17,123) qui particolarmente risplende “quale a raggio di sole specchio d'oro”. Dante in ogni caso non si specchia intenzionalmente (*Purgatorio* 9,96), come farà invece Petrarca; a volte (*Paradiso* 3,16-21), cade nell'equivoco credendo che siano “specchiati sembianti” quelle che a detta di Beatrice sono invece “vere sustanze” (l'eterno problema della realtà e della sua presunta immagine!). Una netta reminiscenza ovidiana è poi in *Inferno* 30,128, dove sarcasticamente si ricorda “lo specchio di Narcisso”, reminiscenza tuttavia stravolta dalla pena dell'arsura e dall'animalesca allusione al vagheggiato “leccar” l'acqua da parte dell'anima dannata. Altrove lo specchio è allusione al *luminare maius*, cioè al sole, o è il puro e semplice strumento, magari nelle mani di personaggi biblici come Lia e Rachele (*Purgatorio* 27,100-105), dove si noterà nel caso di quest'ultima, in luogo di “specchio”, il prezioso provenzalismo “miraglio”, anche se nel caso di questa pia donna, si tratta, come avverte il Buti, di pura e semplice “contemplazione mentale”.

Siamo ora ad un ben diverso momento intimistico con il “fidato specchio” di Petrarca, a cui si accompagna la dura constatazione di un “veglio” che come certe donne latine sopra evocate sperava forse di essere rassicurato: “Dicemi spesso il mio fidato specchio, / l'animo stanco e la cangiata scorza: / ... / Non ti nasconder più; tu se' pur veglio”. Dinanzi a questo specchio (o “specchio” che dir si voglia) chi vi parla preferisce prudenzialmente non soffermarsi (quanto a voi, regolatevi ...per il vostro meglio!).

Provo invece ad insistere ancora, ma su specchi letterari più moderni. Un rapporto tutto particolare è, ad esempio, quello di Palazzeschi e lo specchio (che in qualche caso è uno “specchietto”, in un altro caso almeno è...”specchiaccio”, come nell’apostrofe “Specchiaccio maledetto!” PO 38,73). Non va molto meglio in questi altri due casi: un giudizio categorico e sconcolato che suona “è un sudicio vecchissimo specchio” PO 38,2; e l’apostrofe sicuramente motivata: “Cosa mi guardi, brutto sfacciato d’uno specchio?”. Poi tutto diventa chiaro davanti a questo verso rivelatore di un narcisismo inguaribile: “sono sempre davanti allo specchio” VC 25,8.

Andiamo ora a trovare Gozzano tra specchi (si pensi al minimalismo di “Mi specchio ancora nello specchio rotto” VR 7,12) e... specchiere (in questo caso con “malinconia”: si rilegga “Penso l’arredo squallido e severo, / antico e nuovo: la pirografia / sui divani corinzi dell’impero, / la cartolina della Bella Otero / alle specchiere. Che malinconia!”). A proposito di *specchiera* nella sua accezione di “Tavolino da toeletta fornito di uno specchio (e anche, in senso improprio, lo specchio stesso)” [Battaglia 19,762] dice Fanfani, nel suo vocabolario famoso citato con inconsapevole autolesionismo nel sopra ricordato “Grande Dizionario” di Battaglia: “bellissima voce del parlare aretino, da usarsi acconcissimamente per ciò che molti francescamente si ostinano a chiamar ‘toelette’”.

Bella è anche l’immagine poetica di Arturo Graf: “Nella smortita luce d’un’antica specchiera, / come in un’acqua cheta si riflette la stanza” (*Le poesie*, Torino 1922) e da questi toni umbratili e tecnicamente “crepuscolari” non ci tira su Corazzini con il suo raggelante paragone “come un povero specchio malinconico” PL 1,16.

Ci sentiamo invece in consonanza di ambientazione con il Saba di “C’è a Trieste una via dove mi specchio” CA 82,1, perché tutti abbiamo un posto o una via che ci rispecchia affettivamente. Quanto a Montale tra specchi e rispecchiamenti anche noi vorremmo poter dire di qualcuno o di qualcosa che “specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia / vita turbata” OS 49,11-12 o potere come il suo girasole mostrare “tutto il giorno agli azzurri specchianti / del cielo l’ansietà del suo volto giallino” OS 20,3-4

Concludo con due splendide poesie di Sylvia Plath che in modo perfetto descrivono quello che chiamerò il “dialogo con lo specchio”, che è poi il sempre riproposto e mai risolto dialogo con il nostro “io”. Dalla prima dal titolo eloquente *Face lift* che si può ridire con un tecnicismo anglofono *Lifting* (così lo rende la brava traduttrice Anna Ravano) si desume che dopo un intervento di chirurgia estetica le cose sembrano mettersi bene. I toni sono -a dir poco- trionfalistici:

*Now she's done for, the dewlapped lady
I watched settle, line by line, in my mirror-
Old sock-face, sagged on a darning egg.*

“Ed eccola spacciata, la madama col doppio mento
che avevo visto installarsi, ruga su ruga, nel mio specchio-
quel calzerotto floscio infilato su un uovo da rammendo”

(tr. di Anna Ravano).

Ma se si può vincere una battaglia, nella guerra della vita si perde sempre e ancora una volta il giudizio inappellabile viene dallo specchio. Cito il testo per intero e ne sottolineo la specifica forza poetica:

Mirror

*I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful-
The eye of a little god, four-cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is a part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.*

*Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.
Then she turns to those liars, the candles or the moon.
I see her back, and reflect it faithfully.
She rewards me with tears and an agitation of hands.
I am important to her. She comes and goes.
Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish.*

Specchio

“Sono d’argento e rigoroso. Non ho preconcetti.
Quello che vedo lo ingoio all’istante
così com’è, non velato da amore o da avversione.
Non sono crudele, sono solo veritiero-
l’occhio di un piccolo dio, quadrangolare.
Passo molte ore a meditare sulla parete di fronte.
È rosa e macchiettata. La guardo da tanto tempo
che credo faccia parte del mio cuore. Ma c’è e non c’è.
Facce e buio ci separano ripetutamente.

Ora sono un lago. Una donna si china su di me,
cercando nella mia distesa ciò che essa è veramente.
Poi si volge alle candele e alla luna, quelle bugiarde.
Vedo la sua schiena e la rifletto fedelmente.
Lei mi ricompensa con lacrime e un agitare di mani.
Sono importante per lei. Va e viene.
Ogni mattina è sua la faccia che prende il posto del buio.
In me ha annegato una ragazza e in me una vecchia
Sale verso di lei giorno dopo giorno come un pesce tremendo.

DOMENICO SILVESTRI
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

ARTURO DE VIVO

Il *cultus* e il trucco delle donne

L’*Ars amatoria* di Ovidio realizza con coerenza il definitivo salto di qualità dalla presenza occasionale del motivo del *praeceptor amoris* nelle elegie degli *Amores* al poema didascalico, che, sebbene nella forma ibrida e ironica caratterizzata dalla permanenza del distico in luogo dell’esametro epico-didascalico, impone il cambiamento del punto di vista, dalla soggettività del poeta-amante all’oggettività del *magister*. Questo processo segna lo sviluppo del genere elegiaco e insieme la sua implosione e di fatto distruzione, anche se le tessere del codice risultano comunque riconoscibili in un discorso capace di mediare le intenzioni dell’autore e le aspettative del lettore¹.

Ovidio utilizza il repertorio letterario dell’amante elegiaco, chiuso nel tormento di uno spazio totalizzante, per oggettivare quella esperienza e tradurla in un manuale di precetti che consentano l’apprendimento di una tecnica razionale per la conquista di un amore, che dia piacere e non generi più sofferenza². Se nei primi due libri il proget-

¹ Su questi aspetti esemplare il saggio di G. B. CONTE, *L’amore senza elegia: i «Remedia amoris» e la logica di un genere*, in OVIDIO, *Rimedi contro l’Amore*, a cura di Caterina Lazzarini, con un saggio di G. B. C., Venezia 1986, pp. 9-53.

² Cfr. l’introduzione di E. PIANEZZOLA a Ovidio, *L’arte di amare*, a cura di E. P., commento di G. BALDO, L. CRISTANTE, E. PIANEZZOLA, Fondazione Lorenzo Valla, 1991, pp. IX-XXV. Utili anche, per un inquadramento più generale dell’*Ars amatoria* nello sviluppo della produzione elegiaca ovidiana, PAOLA PINOTTI, *L’elegia latina. Storia di una forma poetica*, Roma 2002, pp. 207 ss.; U. SCHMITZER, *Ovidio*, traduzione italiana e un saggio di Mariella Bonvicini, Bologna 2005 (ed. or. 2001), pp. 64 ss.

to ha come destinatari gli uomini, con un atto ancora più trasgressivo il poeta aggiunge successivamente anche un terzo libro dedicato alle donne, giacché anche le *puellae* (che di fatto, in chiave di eroine del mito, sono protagoniste delle epistole elegiache della prima raccolta delle *Heroides*) hanno diritto a competere ad armi pari con gli uomini. L'*Ars*, infatti, nel suo primo progetto è di fatto conclusa con il finale del II libro (vv. 743-744 *Sed quicumque meo superarit Amazona ferro, / inscribat spoliis: «Naso magister erat»*)³, cui sembra seguire, come aggiunta posteriore, il distico di transizione che in qualche modo giustifica il nuovo libro (vv. 745-746 *Ecce, rogant tenerae sibi dem praecepta puellae: / vos eritis chartae proxima cura meae*)⁴. Il poeta-maestro è perciò quasi costretto, per equità, a indirizzare i suoi precetti anche alle *puellae*: *Arma dedi Danaïs in Amazonas; arma supersunt / quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae. / Ite in bella pares; vincant quibus alma Dione / faverit et toto qui volat orbe puer. / Non erit armatis aequum concurrere nudas; / sic etiam vobis vincere turpe, viri (Ars III 1-6)*⁵.

Ovidio è ben consapevole dei rischi legati a un argomento del genere, in un tempo in cui il principe si era proposto di moralizzare i costumi sessuali, riportandoli all'austerità del tempo antico⁶. Pertanto, nell'insegnare agli uomini l'arte di conquistare le donne e di alimentare la passione, si preoccupa di imporre il divieto di leggere i suoi versi alle fanciulle da marito e alle matrone, perché l'arte della seduzione ha per oggetto amori non proibiti (*Ars I 31-34 Este procul, vittae tennes, insigne pudoris, / quaeque tegis medios instita longa pedes. / Nos Venerem tutam concessaque furta canemus / inque meo nullum carmine crimen*

³ «Ma chiunque, grazie alla mia spada, trionferà di un'Amazzone / scriva sulle spoglie: "Fu Ovidio il mio maestro"» (la traduzione di tutti i brani dell'*Ars amatoria* è quella di E. PIANEZZOLA, nell'edizione citata).

⁴ «Ecco, anche le tenere ragazze chiedono che dia loro i miei precetti: / e voi sarete il prossimo argomento del mio libro».

⁵ «Ho dato le armi ai Danaï contro le Amazzoni; ma restano le armi / da dare a te, Penthesilea, e alla tua schiera. / Scendete in guerra ad armi pari, e vincano coloro cui andrà il favore / della benigna Dione e del fanciullo che vola per il mondo intero. / Non era giusto che andaste disarmate contro uomini armati, / e vincere così, anche per voi, uomini, era un'onta».

⁶ Sulle leggi matrimoniali augustee e le complesse vicende che ne segnarono il percorso si veda, in particolare, T. SPAGNUOLO VIGORITA, *Casta domus. Un seminario sulla legislazione matrimoniale augustea*, Napoli 2002².

erit)⁷. Questo divieto vale ancora di più nel terzo libro che è dedicato direttamente alle donne, ma solo a quelle donne che per condizione possono essere protagoniste di amori spensierati⁸: *Nil nisi lascivi per me discuntur amores: / femina praecipiam quo sit amanda modo (Ars III 27-28)*⁹; *Dum facit ingenium, petite hinc praecepta, puellae, / quas pudor et leges et sua iura sinunt (Ars III 57-58)*¹⁰.

Eppure, nonostante queste precauzioni ideologiche, Ovidio realizza lo strappo più evidente non solo con la morale augustea, ma con la stessa tradizione elegiaca. Infatti, dopo il lungo proemio (*Ars III 1-100*), la trattazione didascalica vera e propria del terzo libro dell'*Ars* inizia con l'elogio del *cultus*, inteso innanzitutto come cura della persona, che può dare la bellezza alla maggioranza delle donne che non posseggono questo dono divino; d'altra parte è il *cultus* che, anche in altri ambiti, consente di valorizzare le potenzialità che la natura offre: *Ordior a cultu: cultis bene Liber ab uvis / provenit et cultu stat seges alta solo. / Forma dei munus: forma quota quaeque superbit? / Pars vestrum tali munere magna caret. / Cura dabit faciem, facies neglecta peribit, / Idaliae similis sit licet illa deae (Ars III 101-106)*¹¹.

L'elogio del *cultus* celebra i tempi moderni contro l'esaltazione del *mos maiorum*, l'idealizzazione del passato che è propria della tradi-

⁷ «Lontane di qui bende sottili, simbolo di castità, / stia lontana la veste matronale che scende a ricoprire la caviglia. / Noi canteremo amori senza rischio, avventure non proibite, / e nel mio canto non ci sarà nessun capo d'accusa».

⁸ Queste dichiarazioni programmatiche dell'*Ars* non valgono a stemperare la scarsa adesione di Ovidio ai valori di restaurazione morale della legislazione augustea sul matrimonio (18 a.C.), cfr. E. PIANEZZOLA, *Conformismo e anti-conformismo politico nell'Ars amatoria di Ovidio*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia latina», Università di Padova, 2, 1972, pp. 105-114 (ora, con aggiornamenti, in E. P., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 9-27).

⁹ «Da me s'imparano soltanto amori spensierati: / io insegnerò come la donna debba farsi amare».

¹⁰ «Finché la dea m'ispira, prendete insegnamento, ragazze, dai miei versi, / se così vi permettono il pudore, le leggi e la vostra condizione».

¹¹ «Comincio dalla cura della persona. Da vigne ben curate / viene il dono di Bacco; sul terreno curato si levano alte le messi. / Dono divino è la bellezza: ma quante, della bellezza, possono andar superbe? / Un bell'aspetto lo dà una cura assidua; ma andrà perduto, se lo trascurate, / fosse pure un aspetto simile a quello della dea Idalia».

zione culturale romana e attraversa in particolare i generi della poesia augustea¹². Ovidio, dopo aver sottolineato la rozzezza delle donne di un tempo adeguata alla rozzezza degli uomini¹³, contrappone alla rozza semplicità dell'antica città la Roma ricoperta di oro del presente e dichiara in modo esplicito la sua modernità, la sua adesione a uno stile di vita raffinato che è il definitivo superamento della *rusticitas* (forse parola di coniazione ovidiana), dei costumi contadini degli antichi padri, dei quali tuttavia mantiene l'indifferenza per il lusso e le ricchezze che abbondano a Roma: *Simplicitas rudis ante fuit, nunc aurea Roma est / et domiti magna possidet orbis opes. / Adspice quae nunc sunt Capitolia quaeque fuerunt: / alterius dices illa fuisse Iovis. / Curia consilio nunc est dignissima tanto; / de stipula Tatio regna tenente fuit. / Quae nunc sub Phoebio ducibusque Palatia fulgent, / quid nisi araturis pascua bubus erant? / Prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum / gratulor: haec aetas moribus apta meis, / non quia nunc terrae lentum subducitur aurum / lectaque diverso litore concha venit, / nec quia decrescunt effosso marmore montes / nec quia caeruleae mole fugantur aquae, / sed quia cultus adest nec nostros mansit in annos / rusticitas priscis illa superstes avis* (*Ars* III 113-128)¹⁴.

¹² Di questo argomento ha acutamente discusso A. LA PENNA, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in *Fra Teatro, poesia e politica romana, con due scritti sulla cultura classica di oggi*. Politica e cultura in Roma antica e nella tradizione classica moderna, serie seconda, Torino 1979, pp. 181-205. In generale sull'importanza anche di questi temi nella produzione elegiaca ovidiana, cfr. di M. LABATE, *Tradizione elegiaca e società galante negli Amores*, "SCO" 27, 1977, pp. 283-339, e *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.

¹³ *Ars* III 107-108 *Corpora si veteres non sic coluere puellae, / nec veteres cultos sic habuere viros* («Se le donne d'un tempo non curavano troppo il loro corpo, / è perché al loro tempo nemmeno gli uomini erano curati»).

¹⁴ «La rozza semplicità è solo del passato: oggi Roma è d'oro / e possiede le ricchezze immense del mondo soggiogato. / Guarda il Campidoglio qual è ora e quale fu in passato: / diresti ch'era dedicato a un altro Giove. / La Curia oggi è del tutto degna di così gran consesso, / ma era fatta di paglia quando regnava Tazio. / Il Palatino, che ora rifulge sotto il segno di Febo e dei nostri condottieri, / altro non era un tempo che pascolo di buoi per l'aratura. / Piacciono ad altri le cose del passato: d'essere nato al giorno d'oggi / io mi rallegro. / Al mio stile di vita questa è l'epoca adatta, / non perché oggi si sottrae alla terra il flessibile oro / e perle di gran pregio giungono qui da spiagge lontane, / non perché le cave di marmo assottigliano i mon-

La polemica contro il lusso riporta il poeta nell'ambito dei valori tradizionali del moralismo romano e dell'ideologia augustea, sebbene egli ne ridimensioni in certo modo le potenzialità semantiche in chiave di didascalica amorosa e se ne serva per ammonire subito le donne a non eccedere nell'uso di gioielli, giacché l'uomo non è attratto dal lusso, ma dalla elegante sobrietà, a cominciare dalla acconciatura dei capelli: *Vos quoque non caris aures onerate lapillis, / quos legit in viridi decolor Indus aqua, / nec prodite graves insuto vestibus auro: / per quas non petitis, saepe fugatis, opes. / Munditiis capimur: non sint sine lege capilli; / admotae formam dantque negantque manus* (*Ars* III 129-134)¹⁵.

È evidente che l'introduzione del concetto di *cultus* e le sue positive declinazioni, in antitesi all'arcaica *rusticitas*, portano Ovidio a prendere le distanze dagli stessi modelli elegiaci e a misurarsi polemicamente con Properzio, con il quale pur sembra condividere l'ideale di una bellezza che ama la misura e nulla abbia a che vedere con «il modello femminile romano agrario-arcaico»¹⁶. L'intertesto properziano è l'elegia I 2, il componimento in cui il poeta, dopo il primo carme programmatico, offre il ritratto della donna amata, alla quale, sulla base di esempi tratti dal mito greco, rivolge l'invito a provare disgusto per il lusso penoso¹⁷.

ti / o perché le onde azzurre son tenute lontane dalle dighe, / ma perché c'è raffinatezza e si è perduta ormai, nel nostro tempo, / quella rozzezza che sopravvisse ai nostri antichi padri».

¹⁵ «Ed anche voi, non gravate le orecchie di costose pietre / che l'Indo dalla faccia scura raccoglie nella verde acqua marina, / e non venite avanti appesantite dalle vesti trapunte d'oro: / il lusso con cui volete prenderci, spesso ci fa fuggire. / Una sobria eleganza è quella che ci attrae: non siano in disordine i capelli; / la mano che li cura può donare o annullare la bellezza».

¹⁶ Rinvio all'analisi di LA PENNA, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, cit., pp. 182-185; e per Properzio, in particolare, si veda ancora A. LA PENNA, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino 1977, pp. 204 ss.

¹⁷ Prop. I 2,27-32 *cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet / Aoniamque libens Calliopea lyram, / unica nec desit iucundis gratia verbis, / omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat, / his tu semper eris nostrae gratissima vitae, / taedia dum miserae sint tibi luxuriae* («Tanto più che a te Febo elargisce i suoi canti e Calliope dona di buon grado la lira aonia; tu possiedi la grazia straordinaria di parole leggiadre e quanto approva Venere e approva Minerva. Per tali pregi, sinché vivrò, sarai sempre per me la più cara, purché tu abbia in odio il lusso meschino», la traduzione delle elegie properziane è di Fedeli, in Properzio, *Elegie*, a cura di P. FEDELI, Firenze 1988).

Ovidio, tuttavia, nel terzo libro dell'*Ars*, con il suo elogio del *cultus* ha di fatto stravolto le premesse da cui muove Properzio, che condanna invece una bellezza costruita con una cura artificiale grazie all'uso di cosmetici stranieri acquistati (*mercato... cultu*): *Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo / et tenuis Coa veste movere sinus, / aut quid Orontea crinis perfundere murra, / teque peregrinis vendere muneribus, / naturaeque decus mercato perdere cultu, / nec sinere in propriis membra nitere bonis? / crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae: / nudus Amor formae non amat artificem* (Prop. I 2,1-8)¹⁸.

Peraltro il poeta umbro conferma la sua presa di posizione contraria al *cultus*, genericamente ogni *ars* che cerchi di modificare la *natura*, ricorrendo a una serie di esempi, attinti innanzitutto al mondo naturale (e poi al mito), che mostrano la superiorità di tutto ciò che spontaneamente si produce e senza condizionamenti si esprime: *Aspice quos summittat humus formosa colores, / ut veniant hederæ sponte sua melius, / surgat et in solis formosius arbutus antris / et sciat indociles currere lympa vias. / Litora nativis persuadent picta lapillis / et volucres nulla dulcius arte canunt* (Prop. I 2,9-14)¹⁹. Anche a questa argomentazione vuole rispondere Ovidio, che, proprio nell'annunciare la sua intenzione di dare inizio ai suoi precetti alle donne con il *cultus*, illustra la positività di questo concetto proiettandolo nella sfera del mondo dell'agricoltura, il cui sviluppo ha segnato l'inizio della civilizzazione: ebbero solo grazie alla coltivazione (il *cultus*) è possibile produrre vino dall'uva e messi copiose dalla terra (*Ars* III 101-102 *Ordior a cultu: cultis bene Liber ab uvis / provenit et culto stat seges alta solo*).

¹⁸ «Vita mia, che gusto ci provi a incedere con un'acconciatura elaborata e a far ondeggiare le pieghe sottili della veste di Cos? Che gusto, a inondarti i capelli di mirra d'Oronte e a mettere in mostra il tuo aspetto con prodotti stranieri, a sciupare la grazia naturale con trucchi comprati e a negare che il corpo risplenda dei suoi stessi pregi? Credimi pure, al tuo aspetto non son necessari ritocchi: Amore, nudo, non ama il creatore di un'artificiosa bellezza».

¹⁹ «Guarda quali fiori dai vari colori la terra leggiadra faccia sbocciare, come più rigogliosa cresca l'edera selvatica, più bello si drizzi il corbezzolo nelle selve appartate e l'acqua percorra sentieri da nessuno indicati. Le rive attirano col colore di naturali mosaici e gli uccelli cantano con maggiore dolcezza senza alcun'arte».

Ovidio, nel declinare i diversi aspetti del *cultus*, della cura assidua del corpo, in grado di conferire o di annullare la bellezza, giunge a trattare in una sorta di *excursus* (*Ars* III 193-250) l'importanza della cosmesi, dell'uso sapiente del trucco, esasperando ancora di più la polemica con l'elegia I 2 di Properzio, in una direzione peraltro assolutamente impopolare e pericolosa. Eppure proprio su questo argomento egli ricorda di aver scritto un utile e impegnativo libretto: *Est mihi, quo dixi vestrae medicamina formae, / parvus, sed cura grande, libellus, opus: / hinc quoque praesidium laesae petitote figurae; / non est pro vestris ars mea rebus iners* (*Ars* III 205-208)²⁰.

Il poeta allude evidentemente ai *Medicamina faciei femineae*, il poemetto del quale una tradizione diversa da quella delle opere erotiche ovidiane ci ha restituito solo cento versi, tra i quali il proemio iniziale (vv. 1-50, con qualche lacuna). La critica accetta ormai definitivamente la testimonianza di Ovidio stesso relativamente alla composizione del trattato prima del III libro dell'*Ars*, anche se è difficile stabilire con certezza se è precedente al solo III libro o all'intera opera²¹.

Il distico iniziale, come è proprio della letteratura didascalica, funge da *propositio*, illustrando le intenzioni dell'opera, e individua il destinatario, le *puellae*: *Discite quae faciem commendet cura, puellae, / et quo sit vobis forma tuendo* (*Med.* 1-2)²². La prospettiva è più propriamente medico-didascalica, giacché con professionale precisione l'autore propone una cosmesi che sia allo stesso tempo creativa, in grado di esaltare, valorizzare la bellezza del viso (*commendet*) e insieme conservativa, protettiva (*tuendo*), capace di preservare la bellezza che le donne pos-

²⁰ «C'è un mio libretto in cui esposi per voi le cure di bellezza: / un piccolo libretto, ma grande fu l'impegno che richiese. / Anche qui troverete una difesa contro i danni recati al vostro aspetto: / per i vostri problemi non è senza efficacia il mio trattato».

²¹ Per la datazione dei *Medicamina*, cfr. OVIDIO, *I cosmetici delle donne*, a cura di G. Rosati, Venezia 1985, pp. 42-43. L'introduzione e il commento di Rosati costituiscono uno studio completo di tutti i problemi relativi ai *Medicamina*; la traduzione che successivamente sarà utilizzata è quella dello stesso Rosati.

²² «Imparate, o donne, quali cure abbelliscano il volto, e in quale modo preservare la vostra bellezza».

seggono²³. La scelta di presentare la cosmesi in veste di arte medica cerca di sottrarre questa pratica ormai diffusa nella Roma contemporanea a quella tradizione moralistica negativa, sia greca che latina, che la associava all'idea dell'inganno, su cui si fondano strategie e tecniche seduttive proprie delle meretrici, ritratte soprattutto nella commedia²⁴.

Il concetto su cui si fonda l'arte della cosmesi è anche nei *Medicamina* il *cultus*, una parola ambigua, opaca che può connotare un disvalore morale in riferimento alla *luxuria*, alla corruzione e alla perversione dei costumi (spesso in polemica con le mode ellenizzanti)²⁵, ma che ha segno decisamente positivo nel mondo dell'agricoltura: *Cultus humum sterilem Cerealia pendere iussit / munera, mordaces interiere rubi; / cultus et in pomis sucos emendat acerbos, / fissaque adoptivas accipit arbor opes* (*Med.* 3-6)²⁶. Fin qui Ovidio propone gli stessi argomenti presenti poi nell'*Ars*, sullo sfondo dell'intertesto dell'elegia I 2 di Propertio, ma lo sviluppo successivo diventa un elogio senza riserve e senza alcuna limitazione di tutto ciò che il *cultus* produce, dai lussuosi palazzi ricoperti d'oro ai marmi dei rivestimenti, alle lane colorate di porpora fenicia, al prezioso avorio dell'India: *Culta placent: auro sublimia tecta linuntur; / nigra sub imposito marmore terra latet. / Vellera saepe eadem Tyrio medicantur aeno; / sectile deliciis India praebet ebur* (*Med.* 7-10)²⁷. Il poeta ha utilizzato i luoghi comuni più abusati per catalogare gli effetti negativi del lusso²⁸ e li ha ascritti a conseguenze positive del *cultus*.

²³ Cfr. ROSATI, *op. cit.*, p. 63.

²⁴ Ricchissima documentazione al riguardo nel saggio introduttivo di ROSATI.

²⁵ Si pensi a Sallustio o a Seneca, che in *epist.* 114,9 scrive *Ubi luxuriam late felicitas fudit, cultus primum corporum esse diligentior incipit* («Quando la prosperità ha diffuso ovunque costumi dissoluti, si comincia per prima cosa a prestare una cura più assidua al proprio corpo»).

²⁶ «La coltivazione ha imposto allo sterile suolo di pagare i prodotti di Cerere, e sono scomparsi i rovi spinosi; la coltivazione corregge anche nei frutti i gusti acerbi, e l'albero inciso per l'innesto riceve le doti di un altro».

²⁷ «Ciò che è curato piace: si ricoprono d'oro gli alti palazzi e la nera terra è nascosta sotto uno strato di marmo. La medesima lana è tinta più volte nelle caldaie di Tiro; l'India fornisce avorio intagliato alla nostra raffinatezza».

²⁸ Per gli esempi, cfr. ROSATI, *op. cit.*, p. 64-65.

Lo stesso modello arcaico delle madri sabine che attendevano ai lavori dei campi e della casa, esempio positivo dell'incontaminato *mos maiorum* contrapposto alla corruzione del presente anche nell'ideologia augustea, è inattuale e improponibile²⁹: le tenere fanciulle della Roma contemporanea hanno pieno diritto ad abbellirsi con tutte quelle raffinate risorse (dai profumi ai gioielli) che da ogni parte del mondo sono giunte nella città: *at vestrae matres teneras peperere puellas: / vultis inaurata corpora veste tegi, / vultis odoratos positu variare capillos, / conspicuam gemmis vultis habere manum; / induitis collo lapides Oriente petitos / et quantos onus est aure tulisse duos* (*Med.* 17-22)³⁰.

Ovidio non giudica, non vuole porre freno al desiderio di bellezza delle donne, e se nell'*Ars* si preoccupa di ammonirle a non eccedere nell'ostentazione del lusso, ponendo un limite che corrisponde al gusto dell'uomo per la semplicità³¹, nei *Medicamina* al contrario ritiene che questa misura non esiste giacché sono gli stessi uomini del nuovo tempo ad essere raffinati ed eleganti: *Nec tamen indignum: sit vobis cura placendi, / cum comptos habeant saecula vestra viros: / feminea vestri poliuntur lege mariti / et vix ad cultus nupta quod addat habet. / .../... munditia crimina nulla merent* (*Med.* 23-28)³².

²⁹ *Med.* 11-16 «Forse le antiche Sabine, ai tempi di Tazio, avranno preferito curare i campi paterni più che le proprie persone, quando la rubiconda matrona, seduta su un alto sgabello, con mano indefessa filava, ingrata fatica: era lei a rinchiudere nell'ovile gli agnelli, condotti al pascolo dalla figlia, lei a gettar rami e pezzi di legna sul fuoco».

³⁰ «Le vostre madri, però, hanno messo al mondo fanciulle delicate: volete coprirvi il corpo di vesti dorate, volete acconciature diverse per i vostri capelli profumati, volete mani su cui si ammirino gemme preziose; vi cingete il collo con pietre importate dall'Oriente, e tanto grandi che è un peso portarne due alle orecchie».

³¹ Un utile esempio per rilevare le differenze di prospettive tra i *Medicamina* e l'*Ars* riguarda l'uso di orecchini. In *Ars* III 129 Ovidio raccomanda alle donne di non appesantire le orecchie di costose pietre (*Vos quoque non caris aures onerate lapillis*), nei *Medicamina* sottolinea soltanto la fatica che comporta l'esibizione di quel peso (22 *et quantos onus est aure tulisse duos*).

³² «E non è tuttavia sconveniente: abbiate cura di piacere, giacché la vostra epoca conosce uomini raffinati. I vostri mariti si curano con arte femminea, e la sposa ha ben poco da aggiungere in ornamenti... ma per l'eleganza le donne non meritano accuse».

D'altra parte, la cosmesi delle donne è accusata di essere un mezzo per sedurre gli uomini con l'inganno e la finzione, così che essa è ritenuta l'arte delle cortigiane. Il poeta, invece, continuando il suo proemio, smonta anche questo argomento, giacché dimostra che il desiderio femminile di abbellirsi è indipendente dalla seduzione, come dimostra il fatto che anche le donne che vivono in campagne appartate o su un monte isolato si prendono cura del proprio aspetto e amano piacere a se stesse, proprio come il pavone che in silenzio inorgoglisce per la propria bellezza: *Rure latent finguntque comas; licet arduus illas / celer Athos, cultas altus habebit Athos: / est etiam placuisse sibi quaecumque voluptas; / virginibus cordi grataque forma sua est. / Laudatas homini volucris Iunonia pennas / explicat et forma muta superbit avis* (Med. 29-34)³³. Ovidio, con strategia persuasiva efficace e per molti aspetti anche spregiudicata, rompe con la tutta la tradizione ideologico-letteraria, anche del genere elegiaco, e giunge ad affermare che la cura della persona, il *cultus* risponde a un desiderio innato di bellezza, un istinto naturale che è anche di un animale, sacro peraltro a Giunone, come il pavone. La cosmesi delle donne è perciò il tema di un trattato medico-scientifico, che vuole dare risposte al bisogno naturale di aver cura del corpo e della sua bellezza: è questa la scoperta del tempo presente, di cui Ovidio si fa interprete.

La natura va sempre rispettata nelle questioni d'amore, e perciò il poeta ammonisce che non è lecito oltre che inefficace il ricorso agli inganni delle pratiche magiche (Med. 35-42), un altro motivo ricorrente nella letteratura e in particolare nell'elegia erotica latina³⁴.

Il proemio si conclude con un'apostrofe alle donne, che Ovidio invita a curare innanzitutto i *mores*, il carattere, giacché comunque la bellezza è un bene fugace che svanisce con gli anni, mentre l'onestà, la *probitas* è il fondamento sicuro nel tempo per l'amore: *Prima sit in vobis morum tutela, puellae: / ingenio facies conciliante placet. / Certus amor*

³³ «Fanno vita oscura, in campagna, eppure si acconciano i capelli; se anche le nascondesse l'Athos scosceso, l'Athos eccelso avrà donne eleganti: anche piacere soltanto a se stessi è una gioia: alle giovani donne sta a cuore ed è cara la loro bellezza. Il pavone, caro a Giunone, dispiega le penne ammirate dall'uomo e inorgoglisce, nel suo silenzio, per la propria bellezza».

³⁴ Cfr., ad es., Tib. I 5,43 ss.; I 8,23 ss. e Ov. Rem. 249 ss.; ampia documentazione in ROSATI, *op. cit.*, 68-72.

morum est; formam populabitur aetas, / et placitus rugis vultus aratus erit; / tempus erit, quo vos speculum vidisse pigebit / et veniet rugis altera causa dolor. / Sufficit et longum probitas perdurat in aevum, / perque suos annos hinc bene pendet amor (Med. 43-50)³⁵.

L'impressione è che Ovidio nel finale del proemio, dopo aver creato una nuova etica di valori e aver rivendicato la legittimità naturale del *cultus* in ogni sua espressione, anche come cosmesi e uso libero del trucco e degli oggetti di lusso per le donne della società contemporanea (e nei *Medicamina*, almeno in quel che leggiamo, non c'è la doppia morale per donne libere e *matronae*), voglia in qualche modo rassicurare il lettore, con una concessione al moralismo tradizionale e augusteo, ricordando che anche in amore l'onestà dei *mores* è più importante della stessa caduca *forma*. In fondo nello stesso libro III dell'*Ars* usa maggiore cautela nell'esaltare il *cultus*, che sottrae al pericolo insito del lusso, ma non rinuncia a raccomandare la lettura dei suoi *Medicamina*, il suo trattato di cosmetica femminile, sebbene con un altro luogo comune ricordi subito dopo che è necessario per una donna non esibire mai i cosmetici che usa né soprattutto farsi cogliere nel momento del *maquillage*, anche perché le donne belle (ma sono rare!) non hanno bisogno di artifici (*Ars* III 209 ss.)³⁶. La gioia di apparte-

³⁵ «Per prima cosa, o donne, curate il vostro carattere: se l'indole è gradevole piace anche l'aspetto. L'amore per il carattere è sicuro, la bellezza la devasteranno gli anni, e il volto un tempo attraente sarà solcato dalle rughe. Giorno verrà che vi sarà amaro guardare lo specchio, e il dolore sarà causa ulteriore di rughe. L'onestà è sufficiente e resiste a lungo nel tempo, e vi si fonda bene, per gli anni che dura, un amore».

³⁶ Mi limito a citare alcuni versi di questa sezione, per il cui commento rinvio a PIANEZZOLA, *op. cit.*, pp. 375 ss.: *Non tamen expositas mensa deprendat amator / pyxidas: ars faciem dissimulata iuvat. / Quem non offendet toto faex inlita vultu, / cum fluit in tepidos pondere lapsa sinus? / Oesyppa quid redolent, quamvis mittatur Athenis / demptus ab immundo vellere sucus ovis?* (*Ars* III 209-214 «Ma che l'innamorato non sorprenda, in bella mostra sopra la toilette, / i vasetti di creme: l'arte giova all'aspetto solo se è ben nascosta. / A chi non darebbe fastidio un viso tutto impiatricciato, / quando il cerone cola e per il peso scivola giù dal caldo seno? / E l'èsipo, che odore, benché sia crema proveniente da Atene, / una crema tratta dal vello non lavato della pecora!»); *Formosae non artis opem praeceptaque quaerunt; / est illis sua dos, forma sine arte potens. / Cum mare compositum est, securus navita cessat; / cum tumet, auxiliis adsidet ille*

nere al tempo presente (*Ars* III 121-122 *Prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum / gratulor: haec aetas moribus apta meis*) si realizza anche nella libertà con cui Ovidio, spesso con ironia, si esprime sulla morale comune: ma questo atteggiamento non poteva essere tollerato nella Roma del principe.

ARTURO DE VIVO
Università "Federico II" - Napoli

GIUSEPPE DELL'AGATA (PISA)

Fortuna di Ovidio in Europa: le traduzioni bulgare delle *Metamorfosi*

Il nome etnico "bulgaro" è spesso stato preda di diverse accezioni metaforiche, sia negative che positive: ad esempio "maggioranza bulgara" (e perché no "rumena"?), il lessema francese "bougre", che, derivato da "bulgaro" con una trafilata in negativo da "eretico" (associato a "catari" e "albigesi) a "sodomita" e "debosciato" nel francese settecentesco, la convinzione, attribuita forse erroneamente a Benedetto Croce e comunque un tempo diffusa, "che non potesse esistere un poeta bulgaro", che oggi ci appare come relitto di una italiotta alquanto asfittica. E, dal lato opposto, la leggenda dei combattenti bulgari coraggiosi e invincibili, divulgata ad esempio da Mauro Orbini nel suo *Il regno degli Slavi* (1601), ma presente anche in Marinetti, corrispondente di guerra al fronte durante la prima guerra balcanica e il vittorioso assedio conclusosi con l'espugnazione della imprendibile fortezza turca di Adrianopoli, nel suo *Zang Tumb Tumb* (1914). Oppure nella retorica nazionalista bulgara, che sottolinea come lo stato bulgaro sia la formazione storico-politica più antica d'Europa, dal 681, quando i cavalieri turanici provenienti dalle steppe passarono il Danubio col permesso dell'imperatore bizantino, per fondare un loro stato. L'élite militare turanica venne in seguito assorbita dalla assai più numerosa popolazione slava già stabilitasi a sud del Danubio e da tempo mescolatasi con le genti della Tracia. Il regno bulgaro non ha però una storia lineare continua. Dal 1018 al 1186 è una provincia dell'impero bizantino. Dal 1186 al 1395 è nuovamente uno stato indipenden-

suis. / Rara tamen menda facies caret: occule mendas / quaque potes vitium corporis abde tui (*Ars* III 257-262 «Le donne belle non cercano l'aiuto di un'arte e di precetti; / hanno la loro dote personale: la bellezza s'impone senz'arte. / Quando il mare è calmo, si riposa tranquillo il marinaio, / ma quando c'è burrasca, è pronto agli strumenti di manovra. / E tuttavia è assai raro un fisico senza imperfezioni: dovrai dissimularle»).

te per cadere poi, per quasi 500 anni, sotto il dominio dell'impero ottomano. Dal 1878, in seguito alla guerra russo-turca, diventa un principato autonomo, formalmente tributario della Turchia fino al 1908, quando dichiara la sua totale indipendenza. Dal punto di vista confessionale la Bulgaria è parte del mondo ortodosso bizantino-slavo e i riferimenti religiosi, culturali e linguistici sono legati alla cultura greca, sia bizantina che postbizantina. A distanza di non molti anni la questione della lingua "volgare" bulgara si modella su quanto era avvenuto in Grecia: la nascita di tre opzioni linguistiche, quella tradizionale-conservatrice, quella moderna, orientata sulla lingua parlata (*dimotoiki*) e quella di compromesso tra le due della *katharevousa*. È per questo motivo che la storia della recezione del patrimonio classico in Bulgaria presenta una qualche continuità per i testi greci, contrapposta ad una sostanziale novità recenziore per quelli latini, che vengono conosciuti e tradotti nell'ambito dell'acquisizione del complesso della letteratura e cultura europea.¹

Diamo subito un elenco delle traduzioni in bulgaro tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio:

- 1) RAJKO GORANOV, *Le età del mondo* (I, 89-150), in *Traduzioni dai classici antichi - Omero, Ovidio, Virgilio e Orazio*, Plovdiv 1897.
- 2) KRUM DIMITROV, *Metamorfosi*, libri I-II, Biblioteca classica, n.4, Sofia 1926.
- 3) KRUM DIMITROV, *Orfeo e Euridice* (X 1-82), in "Rodopa" 1928, n.10.
- 4) KRUM DIMITROV, *Piramo e Tisbe* (IV 55-166), in "Bălgarska reč" 1929, n.1.
- 5) KRUM DIMITROV, *Dedalo e Icaro* (VIII 183-235), in "Bălgarska reč" 1929, n.6.
- 6) ATANAS TANČOVSKI, *Le Metamorfosi di Ovidio. Passi scelti da D. Dečev*, Plovdiv 1937.
- 7) ATANAS TANČOVSKI, *Nuova traduzione di alcuni brani particolarmente significativi delle Metamorfosi di Ovidio secondo la traduzione di J. Chamonard*, Plovdiv 1939.

¹ *Преводна рецепция на европейските литератури в България: Класическа литература (Le traduzioni dalle letterature europee: Letteratura classica)*, a cura di Anna Nikolaeva, ed. dell'Accademia delle Scienze, Sofia 2002, pp.6-36.

- 8) BLAGA DIMITROVA, *Piramo e Tisbe* (IV 55-166), in "Prometej", settembre 1940.
- 9) MILKA SPASOVA, *Dedalo e Icaro* (VIII 183-235), in "Prometej", dicembre 1940 - gennaio 1941.
- 10) BLAGA DIMITROVA, *Orfeo e Euridice* (X 1-82), in "Prometej", febbraio-marzo 1941.
- 11) KRUM DIMITROV, *Filemone e Bauci* (VIII 613-726), in "Prometej", n.3-4, 1942-43. Riedito in Krum Dimitrov, *Traduzioni scelte*, a cura di Aleksandar Ničev, Narodna kultura, Sofia 1984.
- 12) BORISLAV GEORGIEV, *Filemone e Bauci* (VIII 613-726), in *Poesia antica*, Narodna kultura, Sofia 1970.
- 13) GEORGI BATAKLIEV, *Metamorfosi*, Narodna kultura, Sofia 1974. Riedito nel 1981 e 1988.²

La prima traduzione bulgara di versi delle *Metamorfosi* è quella di Rajko Goranov (1869-1940); contiene i versi sulle *Quattro età del mondo* (I. 89-150). Esce a Plovdiv nel 1897 e comprende, oltre ai pochi versi di Ovidio, traduzioni da Omero, Virgilio e Orazio. Il traduttore dichiara, nella sua introduzione, che l'edizione ha per scopo quello di "rendere le traduzioni più accessibili agli scolari". Alterna nel verso dattili e trochei per offrire un metro in qualche modo equivalente agli esametri originali.³

Una fase qualitativamente assai significativa viene raggiunta con le traduzioni di un filologo e traduttore di notevole valore, Krum Dimitrov (1893-1948). Studia ad Odessa e a Mosca, insegna russo nel liceo italiano di Sofia e latino e greco nelle scuole bulgare. Divenuto

² R. GORANOV, *Вековете, Преводи из старите класици - Хомера, Овидия, Вергилия и Хорация*. KR. DIMITROV, *Превръщания, кн.1-2; Орфей и Евридика; Пирам и Тисба; Дедал и Икар; Филемон и Бавкида*. AT. TANČOVSKI, *Метаморфозите на Овидия. Избрани отделни части от Д. Дечев; Нов превод на някои по-важни части от Метаморфозите на Овидия съгласно превода на J. CHAMONARD*. VL. DIMITROVA, *Пирам и Тисба; Орфей и Евридика*. M. SPASOVA, *Дедал и Икар*. V. GEORGIEV, *Филемон и Бавкида*. G. BATAKLIEV, *Метаморфози*.

³ ISKRA ATANASOVA, *Овидий*, in *Преводна рецепция на европейските литератури в България: Класическа литература (Le traduzioni dalle letterature europee: Letteratura classica)*, p.160.

ispettore del Ministero dell'Istruzione per l'insegnamento delle lingue straniere, entra in contatto nel 1940 col giovane e futuro grande studioso e traduttore dal latino e dal greco Aleksandăr Ničev. Quest'ultimo traccia un commosso e grato ricordo del suo maestro e amico.⁴ Dimitrov aveva tradotto immortali poesie di Hristo Botev, icona della lotta rivoluzionaria bulgara per l'indipendenza dalla Porta, ucciso mentre cercava di aprire un fronte di guerriglia (vivide le analogie con Mameli e Pisacane), in latino e in greco antico, aveva tradotto dal russo *I dodici* di Aleksander Blok. Dal latino aveva tradotto Virgilio (*Bucoliche* e *Georgiche*), Lucrezio, Catullo, Tibullo, Propertio e Marziale. Splendida la sua resa del celebre epigramma di Marziale *In Linum*:

Quid mihi reddat ager quaeris, Line, Nomentanus?

Ноч миhi reddit ager: te, Line, non video.

Питаш в село Номентан каква ползва виждам аз, Лине?

Ползата, Лине, е таз: тебе не виждам аз там.

Dimitrov condivideva con Ničev l'avversione alla politica filonazista del governo bulgaro di Bogdan Filov. A proposito della propaganda diffusa dall'ufficioso "Das Reich", scomponendo acutamente il titolo del foglio nazista pronunciandolo: "Да с'ра их" ("Me li stracacoli!"). Di Ovidio tradusse la lettera di Saffo a Faone dalle *Heroides* e dalle *Metamorfosi* i primi due libri e gli episodi di *Piramo e Tisbe*, *Orfeo e Euridice*, *Dedalo e Icaro* e *Filemone e Bauci*. Nel 1984 Ničev curò una silloge delle traduzioni dell'amico da tempo scomparso, *Traduzioni scelte*, arricchita da una importante introduzione.⁵ Dal breve epistolario tra i due studiosi veniamo a sapere che Dimitrov aveva regalato a Ničev il dizionario latino-italiano e italiano-latino di Campanini e Carboni (forse legato al suo insegnamento nel Liceo italiano di Sofia) e apprendiamo che i due comunicavano talora, sia a voce che per lettera, in lingua italiana. Dimitrov inaugura una resa bulgara dell'esametro latino molto prossima al ritmo dell'originale, curando attentamente la resa dello spondeo (il bulgaro non conosce la quantità vocale), con eccellenti risultati.

⁴ ALEKSANDĀR NIČEV, *Krum Dimitrov в моя живот (спомени и материали)* (*Krum Dimitrov nella mia vita (ricordi e documenti)*), in "Filologija" 24, pp.65-78

⁵ KRUM DIMITROV, *Избрани преводи*, a cura di A. Ničev, Narodna kultura, Sofia 1984.

Dopo le traduzioni di Krum Dimitrov risulta del tutto inspiegabile l'apparizione di versi delle *Metamorfosi* edita da Atanas Tančovski: *Le Metamorfosi di Ovidio, brani scelti da D. Dečev*.⁶ Si tratta di una traduzione letterale in prosa, di circa 200 versi, piena di fraintendimenti e errori. L'allora giovanissimo Vladimir Georgiev, futuro celebre linguista e accademico, stroncò impietosamente la traduzione, che l'autore giustificava con presunte esigenze didattiche degli scolari ginnasiali, affermando che non c'era un sol verso tradotto correttamente e che la massa degli errori dimostrava che il traduttore non aveva le più elementari nozioni della lingua latina.⁷ Ma due anni dopo l'imperturbabile Tančovski pubblica una *Nuova traduzione di alcuni brani particolarmente significativi delle Metamorfosi di Ovidio secondo la traduzione di J. Chamonard*.⁸ Questa nuova edizione comprende altri brani del poema, corregge vari errori indicati da Vladimir Georgiev e mostra in complesso che lo scadente traduttore ovidiano conosceva il francese certamente meglio del latino.

Dal 1937 al 1944 un gruppo di entusiasti studiosi di latino e greco pubblica la rivista "Prometej", indirizzata a promuovere nozioni della cultura e della letteratura classica tra i non addetti ai lavori. Su "Prometej" appare l'episodio di *Filemone e Bauci* nella traduzione di Krum Dimitrov. La rivista prevede una sezione dedicata ai giovani che si cimentano con traduzioni dal greco e dal latino. In questa rivista escono due brani tratti dalle *Metamorfosi: Piramo e Tisbe* e *Orfeo e Euridice*, tradotti dall'allora liceale Blaga Dimitrova e *Dedalo e Icaro*, tradotto da Milka Spasova. Blaga Dimitrova si affermerà come una delle massime scrittrici bulgare del Novecento, poetessa e prosatrice, battaglieria animatrice di un dissenso politico e letterario negli ultimi tempi del regime e verrà eletta, dopo le prime elezioni democratiche, da un parlamento a maggioranza comunista (il partito si chiama ormai "socialista") vicepresidente della Repubblica di Bulgaria, carica che lascerà per sopravvenuti dissensi col presidente Želju Želev. La traduzione della Dimitrova è assai libera e la sua vena di futura grande poe-

⁶ ATANAS TANČOVSKI, *Метаморфозите на Овидия. Избрани отделни части от Д. Дечев*, Plovdiv 1937.

⁷ VLADIMIR GEORGIEV, *Една гавра с поезията на Овидия (Una beffa con la poesia di Ovidio)*, in "Prometej" 1/1943.

⁸ ATANAS TANČOVSKI, *Нов превод на някои по-важни части от Метаморфозите на Овидия съгласно превода на J. Чатонард*, Plovdiv 1939.

tessa traspare già apertamente. I versi alternano 16 e 15 sillabe formando coppie di rime bacciate. Per curiosità riporto l'incipit di *Piramo e Tisbe*:

“Чудна любов разцъфтява на Изток под син небосклон.
Чудна любов разцъфтява в старинния град Важилон.
Първи сред всички младежи там Пирам и Тисба цъвят.
Кой ти отгатва копнежа, изникнал в младата гръд?”

Le traduzioni dalle *Metamorfosi* riprendono, dopo una lunghissima interruzione, solo nel 1970, quando Borislav Georgiev presenta in un'antologia l'episodio di *Filemone e Bauci* e l'epilogo del poema.⁹ Anche se il traduttore si interroga nell'introduzione sulle difficoltà di rendere, oltre ai singoli contenuti, anche il sapore e il fascino di un originale così lontano nel tempo e così diverso nel contesto, il suo scopo non sembra essere raggiunto: il dettato proposto è dominato da una lingua lontana di duemila anni e ampiamente succube degli usi e dei gusti del traduttore.

Pochissimi anni dopo esce la prima traduzione completa in bulgaro delle *Metamorfosi* dovuta a Georgi Batakliiev.¹¹ Georgi Batakliiev (1910-1994) è un autore e un traduttore instancabile. Ha scritto opere di notevole successo come una *Breve mitologia antica*, *Mitologia antica e Detti celebri dell'antichità*.¹² Ha tradotto fonti bizantine per la storia bulgara, l'*Odissea* (edita tre volte), Virgilio (*Eneide*, *Bucoliche* e *Georgiche*), Orazio, Eliodoro e Apuleio. Oltre alle *Metamorfosi* ha tradotto di Ovidio: elegie amorose, *Heroides*, *Ars amatoria*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*,

⁹ Letteralmente: “Un meraviglioso amore sboccia ad Oriente sotto l'azzurra volta celeste. / Un meraviglioso amore sboccia nell'antica città Babilonia. / Primi fra tutti i ragazzi Piramo e Tisbe fioriscono. / Chi ti indovina la passione sgorgata nel giovane petto?” È evidente l'estrema libertà della traduttrice rispetto al testo originale.

¹⁰ BORISLAV GEORGIEV, *Антична поезия (Poesia antica)*, Narodna kultura, Sofia 1970.

¹¹ OVIDIO, *Метаморфози*, Narodna kultura, Sofia 1974. Ristampato nel 1981. L'edizione è corredata da una Introduzione storico-critica e seguita da oltre 150 pagine di un prezioso indice analitico dei nomi, con note di mitologia, storia e geografia.

¹² GEORGI BATAKLIIEV, *Кратка антична митология*, Sofia 1945, *Антична митология. Справочник*, Sofia 1985, e *Антични крилати думи. Малка енциклопедия*, Varna 1994.

Remedia amoris e *Medicamina faciei femineae*. Ha tradotto quindi quasi per intero il corpus ovidiano. Batakliiev si attiene alla tradizione tedesca di una versificazione isoritmica, alternando dattili e corei sillabotonicici per rendere gli esametri originali. Segue inoltre il principio che ad ogni verso dell'originale corrisponda un verso della traduzione. La sua traduzione è frutto inoltre di grande acribia e precisione nelle scelte lessicali e traduttive.

Per quanto concerne una descrizione ed un confronto tra le varie traduzioni bulgare di Ovidio, non farò che riportare e eventualmente commentare le osservazioni di una eccellente monografia di recente pubblicazione dovuta a Joana Nedjalkova-Sirakova, *Le traduzioni bulgare delle “Metamorfosi” di Ovidio*.¹³

Nedjalkova-Sirakova si serve della metodologia elaborata da Vinay e Darbelnet¹⁴ e dei concetti di prestito, calco, traduzione letterale, trasposizione facoltativa e obbligatoria, modulazione, amplificazione, economia, aggiunte, omissioni. È importante identificare le *unità di traduzione* come combinazioni tra un'unità lessicale e una logica, come “il più piccolo segmento espressivo, le cui componenti sono collegate in modo tale che non possono essere tradotte separatamente”.

Le quattro età del mondo (I. 89-150)

(Traduzioni di Batakliiev, Tančovski, Dimitrov, Goranov)

Batakliiev, Dimitrov e Goranov usano versi “equivalenti” all'esametro. La (pessima) traduzione di Tančovski è, come abbiamo visto, in prosa. Una prima difficoltà per tutti i traduttori è data dal fatto che il sostantivo “aes” e l'aggettivo “aeneus” significhino sia “rame” che “bronzo”. Dimitrov segue in prevalenza il principio di avvicinare il testo al lettore bulgaro. Per questo nell'espressione “sine militis usu” (“senza bisogno di soldati”, v.99) la parola “miles” è resa con l'endiadi “vojvodi i vojni” (“vojvodi e soldati”) e la parola “vojvoda” (“capo-

¹³ JOANA NEDJALKOVA-SIRAKOVA, *Българските преводи на “Метаморфози” на Овидий*, Sv.Kliment Ohridski, Sofia 2012.

¹⁴ VINAY J.P. - DARBELNET J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Harrap, 1958; VINAY J.P. - DARBELNET J., *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*, Benjamins Translation Library, 1995.

banda”) è ampiamente folclorica e collegata alla bande armate che sotto il dominio ottomano (“banditi” per i Turchi, ma “combattenti per la libertà” per i Bulgari) sequestravano e restituivano al popolo le tasse estorte ai sudditi. Analogamente “arbor Jovis” del v.106, tradotto “albero di Juppiter” dagli altri tre traduttori, è reso da Dimitrov, secondo lo stesso principio di ambientazione al contesto bulgaro, come “albero di Zeus” secondo la tradizione slavo-bizantina. Al v.112 il “biondo miele” (“flava... mella”) è tradotto da Tančovski con “zlatožalti jabalki”, cioè “mele color giallo oro”. Nei “flumina nectaris” del v.111 la preziosa bevanda degli dei viene umanizzata e bulgarizzata da Goranov con la resa “sladko vino” (“dolce vino”). Il v.147: “lurida terribiles miscent aconita novercae” (“le spietate matrigne preparano livide pozioni velenose”¹⁵) è tradotto da Batakliiev “mašteki v tajni napitki otrovna samakitka sipjat” (“le matrigne versano velenosa samakitka in segrete bevande”). Ma la “samakitka-aconito” è un nome popolare di un’erba velenosa e l’uso dell’aggettivo “velenosa” (“otrovna”) risulta un doppiante semantico non necessario. Come se dicessimo “cicuta velenosa”.

Piramo e Tisbe (IV. 55-166)

(Traduzioni di Dimitrov, Dimitrova, Tančovski, Batakliiev)

Come abbiamo già detto la traduzione di Blaga Dimitrova è troppo libera, più una variazione sul tema che una vera traduzione, per essere confrontata con le altre. La parola “amor” nel v.60, “tempore crevit amor” (“col tempo l’amore crebbe”) è tradotta con tre diversi sostantivi: “strast” (“passione”) da Batakliiev, “ljubov” da Tančovski e “obič” da Dimitrov, questi ultimi due sinonimi per “amore”. Nel v.96, “audacem faciebat amor” (“l’amore la rendeva audace”), Batakliiev conferma “strast” (“passione”), adottata anche da Dimitrov, mentre Tančovski usa “ljubov”. Nel v.137 “suos cognovit amores” (“riconobbe il suo amato”), Batakliiev traduce “riconobbe l’amato”, Tančovski “riconobbe il suo amante” e Dimitrov “scorse il suo amato” (“v svoeto libe se vzre”, dove però “libe” è parola tipica del lessico folclorico.

¹⁵ Per le traduzioni italiane uso il testo Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Utet, Novara 2013.

Dedalo e Icaro (VIII.183-235)

(Traduzioni di Batakliiev, Tančovski, Dimitrov)

Un passo importante compare nei vv.188-189: “Dixit et ignotas animum dimittit in artes / naturamque novat” (“Così parlò e si dedicò a un’arte ancora sconosciuta e mutò le leggi di natura”). Batakliiev traduce: “Kaza tāj Dedal i s duh, ustremen kām izkustvo neznajno, nova priroda tvori” (“Disse così Dedalo e con l’ingegno proiettato verso un’arte sconosciuta, creò una nuova natura”). Dimitrov traduce “Protese il suo ingegno verso arti ad altri sconosciute e si prese gioco della natura”, mentre Tančovski ha: “indirizzò i suoi pensieri verso arti sconosciute e rinnovò la natura”. Al v.201 “opifex” è tradotto come “majstor” (“maestro, architetto”) da Batakliiev e Dimitrov, mentre Tančovski traduce “izobretatel” (“inventore”). La “rustica fistula” (“zampogna campestre”) dei vv.191-192, è resa da Batakliiev con “siringa - ovčarska svirka” (“siringa - zufolo del pastore”) con il lessema aulico “siringa”, mentre Dimitrov traduce “zufolo del contadino”. “Aethera” (“aria”) del v.219 è “efir”, con fonetica greca in Batakliiev, “etār”, con fonetica latina in Tančovski e “nebe” (“cielo”) in Dimitrov. La traduzione, sopra menzionata, di Milka Spasova è libera come quelle di Blaga Dimitrova e non può essere confrontata con le altre. Noteremo solo che la giovane traduttrice attribuisce al sole, che tesse per lui una trappola d’oro e lo attira in alto, la causa della tragica fine di Icaro.

Filemone e Bauci (VIII. 611-724)

(Traduzioni di Batakliiev, Tančovski, Georgiev, Dimitrov)

La “pia Baucis anus” (v.631) è “la pia vecchia Bauci” in Batakliiev, “l’umile Bauci” in Georgiev, “l’umile vecchina Bauci” in Dimitrov e “la pia vecchia” in Tančovski. “Dominos famulosque requiras” (“cercare lì padroni o servi”) del v.635 è tradotto “Za gospodar, za sluga li zapitaš” (“chiedere del padrone e del servo”) da Batakliiev e “vivevano senza alcun servo” da Georgiev. Per i “parvos penates” (“piccola dimora”) del v.637 abbiamo “l’umile capanna” di Batakliiev, “l’antico tetto” di Georgiev, “il vecchio tetto” di Dimitrov e “le piccole divinità” (“malkite božestva”) di Tančovski che in questo caso, sorpren-

dentemente, risulta più vicino all'originale. Infine "crater" del v.669, è reso col latinismo "krater" da Batakliiev, col sostantivo "kana" ("brocca" da Georgiev e Dimitrov e con "recipiente per l'acqua" in Tančovski.

Orfeo e Euridice (X. 1-85)

(Traduzioni di Batakliiev, Dimitrov, Dimitrova, Tančovski)

Ai vv.26 e 29, per "vicit Amor" e "iunxit Amor", Batakliiev traduce "Cupido mi sconfisse" e "ci congiunse Cupido", mentre Dimitrov sceglie "Amur (con la forma francese) vinse" e "ci congiunse Amur". Ai vv.11-12 "Rhodopeius...vates", tradotto correttamente da Batakliiev e Dimitrov "il cantore dei Rodopi", è reso erroneamente da Tančovski "il poeta Rodopeio", inteso come nome proprio.

Nella traduzione libera di Blaga Dimitrova Euridice trova uno spazio affettivo e letterario molto più ampio che nell'originale. Il rapporto tra i due innamorati e sposi è molto più paritetico. Colpisce inoltre il riferimento al dio Ermete che accompagna i due lungo il loro cammino. Rimando intertestuale al poema di Rainer Maria Rilke, *Orfeo. Euridice. Ermete*, scritto nel 1904 in seguito alla visione di un basorilievo antico conservato a Parigi che rappresenta i tre personaggi.

GIUSEPPE DELL'AGATA
Università di Pisa

DIEGO POLI

Donne allo specchio di ... Ovidio

L'estetica

Insieme al trattato sulla seduzione rappresentato dall'*Ars amatoria*, il frammento dei distici dei *Medicamina faciei femineae* non sembra prendere di petto, per sfidarla apertamente, la "restitutio" augustea in materia di costumi. Piuttosto, così come i *Remedia amoris*, nel suggerire consigli utili a evitare la passione o a sfuggirla, intendono porsi come l'antidoto (*remedia*) al coinvolgimento, i *Medicamina* sono un *parvus libellus* cui l'*Ars amatoria* rimanda per consultazione (*A.A.* III 205-206) e, parrebbe, per instillare un momento di riflessione sul senso del caduco e sulla valenza giovevole del *medicamen*. Si tratta di un insieme di opere rientranti nella circolarità del medesimo programma, ingegnato come una operazione teorica e metaletteraria illustrata dall'intreccio di una testura di *loci similes*.

Ovidio è disinibito nell'uso delle sottigliezze dettate dalla abilità retorica di intrecciare i livelli interpretativi con le strategie comunicative su cui impianta la tecnica allusiva. Il risultato è di mantenere quell'equilibrio che consente di non portare il *servitium amoris* cui ogni amante è soggetto - «militat omnis amans, et habet sua castra Cupido» *Amores* I 9, 1 - al punto di rottura con l'ideologia imperante e con il modello dettato dal Circolo di Mecenate. Nel riscattare l'attività appartenente all'eros dall'accusa di *nequitia*, Ovidio conserva quella autonomia critica che, nel realismo della sensualità o nella *varietas* della metaforicità del mito compresa fra l'evoluzione e l'utopia, distan-

zia la sua concezione dell'amore come *ars* dalle rappresentazioni, offerte dagli altri poeti elegiaci, della passione quale estraniante follia (*insania*), o come disperazione per la mancanza di corrispondenza (*duritia*), o come inevitabile trapasso al successivo stadio del tradimento (*dolor*). Come si deduce dalla sezione proemiale dei *Remedia amoris*, Ovidio è in grado di dichiarare a Cupido di aver condotto l'impegno in prima persona, servendosi di quelle procedure che lo differenziano nettamente dai 'colleghi' elegiaci («saepe tepent alii iuvenes: ego semper amavi» v. 7), per puntare all'obiettivo di cogliere la pienezza della corrispondenza di amore («siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardens / gaudeat, et vento naviget ille suo» vv. 13-14).

Il poemetto dei *Medicamina* inizia con l'invito rivolto alle donne di apprendere "quali accorgimenti abbelliscano il volto, e in quale modo sarà possibile conservare la bellezza". Alla fruizione dei trucchi fa ricorso l'*Ars amatoria*, allorquando esplicita che da essa "devono tenersene lontane quelle interlocutrici i cui indumenti le caratterizzano come vestali e vergini (*A.A.* I 31 *vittae tenues*) e come donne sposate (v. 33 *instita*)".

I consigli di Ovidio vanno pertanto alle schiave libere e alle cortigiane, perché è inteso che l'accessione al suo testo ruota attorno allo spartiacque dello statuto censorio, nelle sfere appartenenti al comportamento civile e sociale.

Nei *Medicamina*, già nella parte incipitaria dei cinquanta versi della sezione proemiale, Ovidio mette in chiaro la terminologia assiale del poemetto, ruotante attorno a *cura*, *forma*, *cultus*. L'ontologia lessicale dell'eleganza si dispiega con *cura* 'l'attenzione, la premura', con *forma* 'la bellezza, la figura', con *cultus/-us* e *cultus/-a/-um* 'l'impegno, la ricercatezza'. Nei 100 versi essi ricorrono rispettivamente 2, 4 e 5 volte - *Med. Fac.* ai vv. 1, 23; 2, 32, 34, 45; 3, 5, 7, 26, 30. Questa costellazione lessicale specializzata sulla bellezza è in Ovidio amplificata dal concentrato impiego del poliptoto (*A.A.* III 101-102 «a cultu; cultis [...] / culto»; v. 103 «formā [...] formā»; v. 105 «faciem; facies») e dalla figura etimologica «coluere [...] cultos» (vv. 107-108).

La *cura* è già in sé il *medicamen* (*Med. Fac.* v. 67 *quaecumque afficiet tali medicamine vultum*) che esalta e perfeziona la natura.

L'uso di *forma* rimanda al primo verso delle *Metamorfosi*, dove compare la resa latina del titolo greco: «in nova fert animus mutatas

dicere formas / corpora [...]». Se qui l'immagine è vista nel suo naturale trascorrere, li è considerata nel tentativo operato da parte del *magister amoris* di insegnare alle *puellae* della Roma imperiale come proteggersi da questa azione inarrestabile: «et quo sit vobis forma tuenda modo» (*Med. Fac.* v. 2).

L'interesse per il corpo può dunque essere considerato all'interno di una casistica speciale propria dei *Remedia amoris*, che non è organizzata per liberarsi dalle istruzioni indicate da questo *lascivi praeceptor amoris* nella sua *Ars amatoria*, bensì per soccorrere ai suggerimenti ivi presentati per creare bellezza con l'artificio. La «forma tuenda» (v. 2) si articola nei *Medicamina* con la «cura placendi» (v. 23), in un gioco mirato alla modificazione dell'aspetto, attraverso un processo rientrante nella categoria delle metamorfizzazione, qui realizzata per il mezzo del 'trucco'.

La dimensione di questo effimero che suscita l'ammirazione altrui è "per qualunque donna un diletto", tant'è che se essa fosse nascosta sulla "più alta cima dell'Athos, persino lì mostrerebbe i suoi ornamenti (*cultas*)" (vv. 29-31). Al di là della voglia di sedurre, la concentrazione mostrata dalla donna su se stessa non va censurata nel contesto di una società in cui gli uomini, abbandonata la rusticità dipendente dalla durezza della vita in campagna, dimostrano un portamento raffinato (v. 24 *comptos viros*) e i mariti si adornano seguendo il canone femminile (v. 25 *feminea [...] poliuntur lege*), eguagliando addirittura in decoro le proprie consorti (v. 26 *et vix ad cultus nupta, quod addat, habet*). Nella contrapposizione in *Ars amatoria* III 121-122 fra il tempo antico (*prisca*) e l'attualità del presente (*ego me nunc denique natum*), l'irrinunciabile scelta per la modernità (*haec aetas moribus apta meis*) porta al superamento dell'immagine suggerita in 107-112, dove le *veteres puellae* sono poste in parallelo con i rispettivi *veteres viri* in relazione a quella rozzezza che discende dal non esercitare le pratiche del *cultus* sui propri corpi (vv. 107-108 «non sic coluere puellae / nec veteres cultos sic habuere viros»).

Il *cultus*, dunque, è il perfezionamento che ha rappresentato la spinta alla promozione dell'intera civilizzazione, intesa come sviluppo nell'esercizio del "colere" (cfr. *A.A.* III 101-128) nella ricerca del bello corporeo: «indulgere sibi formamque augere colendo» (*Met.* X 534). Sull'asse cronologico avviene l'ingentimento dei costumi che perva-

de la società e affascina le donne e gli uomini (A.A. III 105-108).

Ma la partita interpretativa che si svolge attorno alle variabili della sua polisemia è condotta da Ovidio con un abile intervento sui significati, proseguendo sulla sottile linea della relatività dell'impiego da parte di Catone, di Sallustio e di Properzio. E per connotare la polarità negativa, partendo da *rusticus/-a/-um*, l'età augustea conia l'astratto *rusticitas*. In Cicerone è espressa quella linea interpretativa sia nel porla in un dualismo con la città (cfr. *Pro Roscio Amerino* 50) sia nel riconoscerne la intrinseca dote - «vita autem haec rustica quam tu agrestem vocas parsimoniae, diligentiae, iustitiae magistra est» -, ricondotta poi da Varrone alla distinzione fra la più antica *vita rustica* e la successiva *vita urbana* - cfr. *De re rustica* III 1, 1 e Quintiliano VI 3, 17.

Il termine *rusticitas* appartiene all'uso lessicale di Ovidio (A.A. III 127-128 «sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos / Rusticitas, priscis illa superstes avis»). In opposizione a *cultus*, esso intende sottolineare la *simplicitas* dei costumi aviti (v. 113 «simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est»); ma anche il torto nel non seguire i dettami d'amore (I 672 «ei, mihi, rusticitas, non pudor ille fuit»).

A questa galassia ornamentale sono destinate le tenere fanciulle (*Med. Fac.* 17 *teneras [...] puellas*) ai cui corpi conviene la ricercatezza nel vestiario, l'originalità nell'acconciatura, la preziosità nei gioielli e nelle pietre.

Così come le tecniche di coltivazione (vv. 3, 5 *cultus*) hanno rimediato con le dovute correzioni alle asprezze del terreno, dissodandolo per poterlo arricchire con i prodotti di Cerere, e hanno agito sulle piante, praticandovi l'innesto per dotarle dell'essenza di altre, e così come un sapiente impegno ha mirato a produrre trasformazioni e rielaborazioni di quanto era in origine più semplice (v. 7 *culta*), l'intervento della donna sul suo aspetto, attraverso la *cura* (v. 1 *cura* e v. 23 *cura placendi*), si configura come una realizzazione che, come mostra anche la scelta operata da Ovidio nel lessico, non ambisce a sostituire la naturalezza; essa si trova infatti a essere:

- in linea, e non in contrasto, con l'esempio di morigeratezza offerto, all'epoca del primevo regno di Tito Tazio, dalle antiche matrone sabine verso il patrimonio della famiglia (v. 12 *rura paterna coli*);

- in difesa di una scala di valori, nel presentare l'invito a guardare alle doti dell'intelletto e alla amabilità dell'indole (v. 43 *morum tutela*), anziché ad anteporre l'aspetto.

Tale posizione rivela la congenita incoerenza che nel presente contesto - lungi dal dipendere da una parvenza di moralismo e senza l'intenzione di ammonire sugli eccessi (come avviene in Sallustio e Properzio e avverrà in Seneca) - è dovuta a due inconciliabili antitesi: «mentre il carattere gentile induce a un durevole piacere per le sembianze, il trascorrere del tempo devasterà la bellezza (v. 45 *formam*), e un qualunque viso, per quanto attraente sia stato, sarà solcato dalle rughe». E questo pensiero riaffiora, espresso in maniera lapidaria, nell'*Ars amatoria*: «forma bonum fragile est» (II 1, 13).

La sovrapposizione del *cultus* per le superfici dei campi su quello per la pelle del volto ritorna con il fine di mostrare l'intervento deturpante di quel vomere che avanza governato dagli anni (*Med. Fac.* v. 46 *aratus erit*), seppure, ancora in *Ars amatoria* III 119-120, l'aratura del Palatino rappresenti l'azione dissodante il terreno per una spregiudicata realizzazione di interventi proposti all'insegna delle pulsioni del lusso.

Il costume antico che viene a differenziarsi dalla contemporaneità non lascia tuttavia intravedere l'immissione di un comportamento sconveniente o illegittimo (*Med. Fac.* 23 *nec tamen indignum*). La preservazione della bellezza (v. 2 *forma tuenda*) è doverosa nel femminile (v. 32 *virginibus cordi grataque forma sua est*), e mette in mostra un atteggiamento pari a quello esibito dal pavone il quale nell'intimo inorgoglisce per la sua figura (v. 34 *forma muta superbit avis*).

Lo specchio

Tuttavia «verrà il giorno in cui risulterà penoso guardarsi allo specchio (*speculum*), e il raccapriccio causerà ulteriori rughe» (*Med. Fac.* vv. 47-48). Ed ecco allora l'intervento delle cure cosmetiche applicate al volto, a motivo delle quali esso risulterà «risplendente perché più liscio dello stesso specchio (*speculo*)» (v. 68).

Il pensiero di Ovidio è pervenuto al bivio nel momento in cui coglie la possibilità di sconvolgere l'episteme data dalla dottrina più tradizionale e in sua vece accetta il principio della trasformazione per causa della natura. Questa, anziché essere aristotelicamente concepita nella fissità della sostanza per garantire la struttura ontologica al cosmo, è da Ovidio accettata nella dimensione animata da organismi viventi.

In tal modo, il Poeta si appresta a divenire il cantore della mitica epica universale delle relazioni fra il dinamismo del molteplice e la apparente fissità nell'unità; egli si prepara a indagare gli estremi del caos e del cosmo intercorrenti nel processo delle *Metamorfosi*, per esprimere più autenticamente la propria filosofia, epitomandola nel personaggio di Pitagora, il teorico della metempsicosi, per il quale «omnia mutantur, nihil interit» (XV 165), e per il quale «cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago» (XV 178).

Per Ovidio, che già si è rivelato un *magister amoris*, la seduzione, cui l'*Ars amatoria* è dedicata, risulta di per sé una modificazione dello stato psico-emotivo, e pertanto viene a essere giustapposta con la trasformazione nell'aspetto fisico, a partire dal volto, in cui l'animo si rispecchia. Se con la tecnica si ottiene un colorito migliore di quello naturale (A.A. III 164 «[femina] et melior vero quaeritur arte color»), si infrange l'antico tabù della bellezza acquisita, e la bellezza ha necessità di essere coniugata con il gusto raffinato cui vengono in soccorso i *medicamina*, i preparati utili all'estetismo generato da questa sensibilità.

Nel nuovo panorama, la percezione della corporeità dell'individuo, che avviene per modalità formali alternative, può ipotizzare la realizzazione della fusione identificativa quando l'amore si rapporta con se stesso nel porsi avanti all'eguale, in maniera speculare o come risonanza sonora.

Ovidio rappresenta questa situazione nella figura di Narciso la cui enigmatica è colta attraverso la soluzione della corporeità nella elevata produttività di immagini nozionalmente divergenti e dinamicamente successive, prive di qualsiasi accenno alla ritualità - che è invece l'iterazione di ciò che resta incompreso.

Ovidio interpreta pertanto la specularità come negazione, fino a immaginarsi l'estremo sotteso da Narciso, quello dell'androginia, come rifiuto della sessualità. In altri, come avverrà in Hegel, la specularità è utilizzata per permettere di superare le contraddizioni fra soggetto e oggetto e fra libertà e natura.

La nascita di Narciso è accompagnata dalla profezia di Tiresia che gli determinerà il destino. Egli, infatti, potrà continuare a vivere fino a quando non subirà la tentazione di rispecchiarsi (v. 348 «si se non noverit») e finirà per isolarsi nella vasta dimensione del bello percepito attraverso la superficie riverberante da dove si rifrangerà la sessua-

lità nelle sue diverse modalità. Tuttavia Narciso apprende a rimirarsi per conoscersi, in quello specchio d'acqua che diventa il luogo dominante da cui trae godimento nel piacere a se stesso, per una gratuita, 'narcisistica', soddisfazione.

Il dramma si compie nell'incontro di Narciso con l'alterità rappresentata dalla bella ninfa Eco: fra i due s'intesse una relazione comunicativa basata su richiami giocati attorno alla fonte che, riflettente per l'uno, si manifesta come sonora per l'altra.

Se per la vista di Narciso essa riproduce l'immagine, per la ninfa, la quale è *vocalis, resonabilis, garrula* (Met. III 357, 358, 360), essa genera il riverbero acustico incorporando quella modificazione determinata dal fato comminatole da Giunone. Eco porta la condanna nella sua stessa lingua - «huius linguae potestas» (v. 366) -, al punto che la ninfa diventa uno specchio sonoro sul quale si rifrange la voce per divenire un segmento minimo finale, l'ultima sillaba del puro suono, l'eco di quello che fu un lungo discorso: «reddere de multis ut verba novissima posset» (v. 361). Nella intrigante conclusione si afferma la volontà di Narciso di respingere l'identificazione con la sua alterità: il maschile vuole restare uguale a sé e rifugge dal congiungersi - «coeamus!» (vv. 386 e 387) -, perché preferisce restare illuso da se stesso.

La riflessione simmetrica dell'immagine permessa dallo specchio è dominante nella nostra cultura in cui, evidenziando il ventaglio dei poteri caleidoscopici, si dirama con una elevata valenza simbolica, surrealistica e metaforica.

Il genere letterario degli *Specula* medioevali allude a quella limpidezza che si ritrova nella interrogazione degli specchi veritieri (*Biancaneve*). Ma nella favolistica, il fantasmagorico e il ribaltamento rendono lo specchio il luogo del transito - Alice di Lewis Carroll che ne entra e ne esce, attraversando universi paralleli.

Nel discorso religioso, lo specchio riflette l'imperfezione terrena rispetto al raffronto con Dio - così in S. Paolo «videmus nunc per speculum in aenigmate tunc autem facie ad faciem» (I Corinzi 13, 12) -, ma altrove rivela la profondità della verità (*Sapienza* 7, 26).

Dopo la gabbia di specchi in cui Max Stirner restringe l'individuo, nel *Capitale*, nel ricercare la nuova dimensione alla soggettività, Marx svuota di valore l'arcano del rispecchiamento alienante fra forma e merce. Nietzsche, Freud, Lacan fissano attorno al corpo riflet-

tente alcune delle loro concettualizzazioni. Esso è lo strumento attraverso cui emergono i lati celati della interiorità e della realtà, rivelando la duplicità (aspetti psicanalitici affermatasi anche in letteratura, come in Pirandello), la duplicazione invertita e quindi la doppiezza, ma anche estendendo la prospettiva verso il passato e il futuro.

Il giovane Tiziano ritrae la sublimazione di una donna che si rispecchia; altrove, nella introspezione favorita dalla immagine, emerge la fugacità del trascorso umano (*Venere e Cupido* di Diego Velázquez), così come l'autoidentificazione può affermarsi come culto dell'ego, e quindi si manifesta come inganno, vanità, superbia e, appunto, narcisismo.

Con Narciso si ritorna alla illusione insita nel desiderio infinito che nella descrizione di Ovidio racchiude l'ontologia del nulla, rispondente alla maschera-specchio del volto dell'anguicrinita Medusa, insieme alla totalità, contenuta nell'immagine sapienziale corrispondente al riflesso di Dioniso-bambino mentre si guarda nello specchio donatogli dai Titani poco prima di martirizzarlo (secondo la versione tramandata dagli *Orphicorum fragmenta*).

E si ritorna a Zarathustra come maschera. Nel frammento poetico composto da Nietzsche a Sils-Maria, nel 1884 durante il soggiorno nella "terra promessa" alto-engadinese, mentre in contemporanea sta lavorando a *Così parlò Zarathustra*, lo specchio-lago si conforma già in incantesimo («wer diesen Spiegel-See als Zauber sieht») che viene ad apparire introitato in Zarathustra stesso: "è il lago dentro di me, un lago solitario, bastevole a se stesso" ("Il fanciullo con lo specchio" in *Così parlò Zarathustra*: «wohl ist ein See in mir, ein einsiedlerischer, selbstgenugsamer»). Si tratta sempre di quel lago che Zarathustra aveva lasciato nel paese natale, abbandonandolo per salire sulla montagna "allorquando ebbe trent'anni" ("Prefazione").

L'atto del guardare (*specĕre, spectare, species*) passa, dall'azione concreta del rispecchiarsi (in *speculum inspicere, speculi inspectio*), alla osservazione attenta (*spectatio, speculatio, speculati*) e specializzata anche negli auspici (*spectio*) e nella enunciazione di un giudizio (Cicerone, *Tusc.* V 10 «non igitur ex singulis vocibus philosophi spectandi sunt»), per allegorizzarsi, dall'immagine reale, riflessa e fantastica (*spectrum, species*), nell'indagine speculativa. Già in Cicerone *species* è 'idea, modello', e in Seneca *speculatio* traduce 'teoria' del greco e finisce per restringersi all'ontologia lessicale che gli ruota intorno; fra i tardi tecnicismi filo-

sofici si ha *speculativus/-a/-um* (Boezio, Cassiodoro) rispetto allo *speculativus/-a/-um* di Quintiliano. A differenza del lessico greco, dove il pensiero rinvia all'azione del vedere, il latino apre allo scenario della reciprocità permessa dal rispecchiarsi.

In questa analogia fra i processi determinati dai piani catottrici e le funzioni mentali, lo specchio designa l'universo segnico che, iniziatosi nella fluidità dello *speculum mundi*, delinea un panorama di valori di valenze armoniche, attivi nel Medio Evo, tendenti al pessimismo, del Moderno. Ma il meccanismo del ribaltamento permane quale strumento della adeguata relazionalità fra rispecchiante e rispecchiato in cui l'attività cognitiva viene a riversarsi, e quale speculazione riflessiva, dal momento che permette di ripiegarsi sul proprio pensiero (auto-ripiegarsi) e di esaminare l'interiorità.

A questo rifluire della visione mentale, uno dei fondatori del pensiero moderno, John Locke (*An essay concerning human understanding*, del 1690, che provocò, fra le tante reazioni, quella di Leibniz), attribuirà il compito di restituire la visione legittima delle idee per mezzo della *reflection* sulle operazioni elaborate mentalmente (II, I 4). Postosi accanto, dunque, al principio della sensazione derivata dal procedimento empirico della cognizione diretta delle cose, tale procedimento speculare, come riflessione dell'essere su se stesso, assume in Kant la funzione di evidenziare gli a-priori dell'esperienza e, per conseguenza, di stabilire i limiti fenomenici della conoscenza. La conoscenza (filosofica) intesa come scissione dualistica interna al sé e in opposizione all'esterno è ciò che, negli scritti del primo Schelling, appare come speculazione.

In Nietzsche la danza del mondo è un dispiegarsi e insieme un ritornare a sé, interpretata dalla dottrina rivelata da Zarathustra la cui immagine si riflette deforme e demoniaca nello specchio recato da un giovanetto ("Il fanciullo con lo specchio" in *Così parlò Zarathustra*), il quale, come il funambolo sulla fune sospesa verso l'oltranza ("Prefazione" 4), è in bilico fra la fondazione dionisica del mondo e la orrenda mostruosità della Gorgone, per indicare, quale un eracliteo 'giovane giocante' (*país paizôn*, fr. 52), attraverso questa contraddizione, la possibilità di scorgere la via da percorrere, per accettare la vita e per rifondare la storia e l'uomo.



Un bassorilievo sepolcrale di inizio trecento d.C. conservato a Treviri contiene una scena di toeletta. La sua provenienza, da Neumagen, rimanda a quell'area renana profondamente segnata dalla romanizzazione, come anche rammentano i toponimi latini e gallo-latini di numerosi *castella* e *oppida*, fra i quali, *Augusta Treverorum* (Trier/Treviri), *Noviomagus* (Neumagen), *Confluentes/Confluentia* (Koblenz), *Colonia Agrippina* (Köln e dialettale Kölle), *Bonna* (Bonn), *Rigomagum* (Remagen), *Mosae traiectum* (Maastricht).

All'interno di una incorniciatura delimitata da due lesene decorate con motivi vegetali, è rappresentata una matrona che, comodamente seduta su una poltroncina di vimini, affida la capigliatura da acconciare a una *ornatrix* - un termine di scarsa documentazione, ma attestato due volte in Ovidio. Davanti a lei, un'altra ancella posiziona uno specchio, una terza sorregge l'ampolla dei profumi (cfr. *Med.*

Fac. v. 19 «odoratos [...] capillos»), se non del belletto o delle tinture (la ragazza potrebbe quindi essere una *fucatrix*), l'ultima sostiene un'anfora.

Questa scena, narrativa di un momento ispirato dalla quotidianità della vita di una giovane signora, rientra nel rituale delle molteplici attività di pulizia della persona facenti parte di inveterate abitudini romane, come anche è confermato da una attestazione plautina.

Affermano infatti nel *Poenulus* Adelfasio e Anterastile di mai cessare, dall'alba sino a tarda mattinata, con l'assistenza delle ancelle, di lavarsi, frizionarsi, pulirsi, agghindarsi, lisciarsi, pitturarsi e truccarsi («nam nos usque ab aurora ad hoc quod diei est, / [postquam aurora inluxit, numquam concessamus / ex industria ambae numquam concessamus / lavari aut fricari aut tergeri aut ornari, / poliri expoliri, pingi fingi; et una / binae singulis quae datae nobis ancillae, / eae nos lavando eluendo operam dederunt, / aggerundaque aqua sunt viri duo defessi» (*Poen.* I II, 217-224).

La serenità della rappresentazione renana non deve tuttavia far dimenticare che essa è raffigurata per essere apposta sulla sede della eterna dimora della donna, a monito dell'immanenza e della contiguità di questa con quella. Ciò che permette di ravvisare un collegamento con i *Medicamina faciei*, dove Ovidio ha architettato la struttura narrativa in modo da relazionare il *certus amor morum* alla ricercatezza della *forma*: «[...] formam populabitur aetas / [...] / tempus erit, quo vos speculum vidisse pigebit» (vv. 45 e 47).

Il motivo della rovina prodottasi sulla chioma diventa in Ovidio topico ed è documentato dalla fredda e crudele visione impressa nello specchio: «Quid speculum maesta ponis, inepta, manu? / non bene consuetis a te spectaris ocellis; / ut placeas, debes inmemor esse tui» (*Am.* I 14, 36-38). E tale considerazione sembra richiamare la scena della *Mostellaria* in cui la serva Scafa si rivolge a Filemazio allorché questa le sollecita lo specchio e i gioielli con cui adornarsi per l'arrivo di Filolachete: «lo specchio serve alle donne che di se stesse e della loro età non si fidano. Ma tu che bisogno ne hai? Sei tu lo specchio più bello di te medesima» (I III).

Il mondo

La Roma cui fa riferimento Ovidio e l'età moderna con il suo complesso cerimoniale imperniato attorno alla galanteria aiutano a farci comprendere la comunanza di principi sottesi alla narrazione ovidiana come ai comportamenti della 'gente di mondo'.

Lo spaccato di società rappresentato da Ovidio può essere posto a confronto con l'età moderna allorché questa, aprendosi alla valorizzazione dell'apparente, rende sistemiche le componenti delle cerimonie relazionali e le impernia attorno alle consuetudini della toaletta. Come avrà modo di riflettere retrospettivamente Charles Baudelaire, il trucco non ha oramai più ragione di nascondersi e manifesta se stesso 'candidamente' («Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur»), per diventare, se è lecito integrare questa osservazione, la finzione attraverso cui filtrare il monitoraggio degli eventi. Svincolatosi dall'ambito femminile, esso viene a includere il genere umano partecipe della società, così come, in un processo di espansione animistica, dinamizza i referenti appartenenti al contesto.

La cultura linguistica occidentale permette di rintracciare questi percorsi per mezzo del lessico.

Il significato di *mundus* come 'mondo, umanità', e da qui *mondialis/-e* 'mondano, profano' interferisce con quello di *mundus/-a/-um* 'elegante, raffinato' e da qui *munditia/mundities* 'lusso, forbitezza' e *mundus/mundum* 'ornamenti' - e cfr. anche *munditia* 'pulizia' e il più tardo *mundare*. Il denominatore comune è quello di 'ordine, purificazione, purezza' - cfr. anche *mundicors* 'di cuore puro' (in S. Agostino). Tuttavia nel linguaggio ecclesiastico, la distanza fra questo mondo terreno rispetto all'aspettativa celeste porta a sottintendere la svalutazione della sede in cui la vita secolare ha il suo trascorso e, come conseguenza, viene a essere creato un parallelo campo semantico caratterizzato da evidenti connotazioni negative, come *mondano*, (*donna*) *mondana* (già in Fazio degli Uberti, nel 1367), *mondanità* (nell'Aretino, nel 1534, e in Leonardo Salviati, nel 1584).

Tuttavia, la progressiva esaltazione in epoca umanistico-rinascimentale delle cose del mondo induce al ribaltamento del giudizio sul-

l'esistenza terrena che avrà, appunto, il suo apice nel clima rinnovato dall'Illuminismo francese che si radicherà nelle attività svolte nei salotti. La società, civile e regolamentata, ovvero *le monde*, viene a conoscere un profondo processo di trasformazioni collegato all'attivazione di specifici rituali mirati a rendere tangibile l'armonia meccanica che la ordina.

Les femmes e les hommes du monde = les gens du monde, ovvero 'le donne' e 'gli uomini di mondo', si offrono in pubblico per trascorrervi, con ritmi intervallati, momenti dedicati alla frivolezza e alla sensualità accanto a occasioni di discussione e di dibattito sui temi proposti dagli *Idéologues*. Le espressioni idiomatiche del francese fissano con precisione il frasario imperniato sulla centralità di questo concetto: *tout le monde, l'être du monde, l'usage du monde, la politesse du monde, l'esprit du monde, aller dans le monde = fréquenter la société/aller dans les salons, savoir son monde = savoir vivre, manquer de monde = ne pas connaître les usages de la société distinguée*.

La centralità della persona viene resa possibile dall'osservanza di quel canone già definito nel trinomio ovidiano di *forma, cura, cultus* che comporta la dipendenza dall'arte dell'imbellettamento. Sicché, riprendendo il greco *kósmos*, 'mondo, armonia', la lingua francese conierà, nel 1555, *cosmétique*, dapprima come aggettivo, per fargli acquisire, soltanto dal 1676, anche la funzione sostantivale.

In questa inedita preponderanza del simulacro del voluttuoso, attorno alla posizione imperante della specchiera all'interno di un *boudoir* divenuto una *Wunderkammer*, la società dà l'inizio alle scansioni cerimoniali della giornata celebrando la prima toeletta della dama, intima e segreta, mirata a rendere appetibile la figura che, vista altrimenti al naturale, avrebbe potuto produrre quelle situazioni già immaginate e descritte da Lucrezio (*De rerum natura* IV 1171-1191). A questa fa seguito la seconda, frequentata dalla corte degli ammiratori galanti, che ravvivano la loro presenza attualizzando un protocollo composto di sorprese, invenzioni, complimenti, provocazioni, allusioni, dispute, pettegolezzi, dove l'apparire sopravanza l'essere, il fasto è preferito alla grazia, la sofisticazione è anteposta alla virtù.

Il francese *toilette*, ovvero la 'piccola tela', è *la toile* distesa sul tavolino predisposto per disporre il campionario dei preparati per il trucco - *la table de toilette*, un termine attestato nel 1705. Il cosmetico prende in italiano il nome di *bell-etto* - cfr. anche le forme verbali *dare/dar-*

si il *belletto*, *imbellettarsi* - dopo essersi chiamato il *fattibello*, un composto avente come testa un imperativo - del tipo di *nontiscordardime*. La formazione di *bell-etto* rimanda a quella del francese *bel-ette*, che, pur essendo equivalente nella forma compositiva, la quale inoltre nel suffisso *-ette* riprende anche *toil-ette*, denota tuttavia la 'donna', ovvero un animale fino al Seicento addomesticato e preferito, rispetto al gatto, per le evidenti componenti di grazie e di femminilità lasciate intendere dalla denominazione italiana e dalla raffigurazione pittorica di Leonardo nella celebre "La dama con la donna". Va ancora aggiunto che *bello* dell'italiano aveva nel Duecento il particolare significato di 'radioso, luminoso, armonioso'. Rimandano a questa interpretazione San Francesco, nel cui *Cantico* «messor lo frate sole [...] è bellu e radiante cum grande splendore [...]», la «sora luna e le stelle» sono «clarite et pretiose et belle» e il «frate focu [...] è bello», e Dante. Nel *Convivio* (I V, 13): «Quella cosa dice l'uomo esse bella cui le parti debitamente si rispondono, per che de la loro armonia resulta piacimento». Infine in Boccaccio il significato di 'lucido' appare in: i «suoi stovigli con la rena e con l'acqua salsa lava e facea belli» (*Decameron* II 4, 22). Va inserito in questo insieme anche *la bella scola* composta da Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, nella quale Dante viene cooptato, così che «fu sesto tra cotanto senno» (*Inferno* IV 102): è la scuola di quei *doctores* che forniranno a Dante gli *exempla* su cui fondare quella lingua che sarà 'illustre'. Questa particolare accezione di 'bello' fa capire meglio le espressioni italiane - che sono però, come avrebbe detto Leopardi, 'europeismi' - come *Belle Lettere*, *Belle Arti*, *Bel Canto*, *Belle Maniere*, *Bella Società*, *Bel Mondo*, e getta il ponte alla comprensione della relazione etimologica che il latino aveva fra *bonus* - derivato da **dwonos* - e *bellus* - derivato da **dwen(e)-los-*.

Si è pertanto innestata una circolarità di formazioni lessicali accettata nei reticoli diffusi e ripetuti con modalità transnazionali.

In questo 'bel mondo', il gioco svolge di nuovo la parte da padrone su 'esseri umani' - non 'bambini' - agenti come giocattoli guidati da regole di cui ambirebbero ad acquisire la conoscenza. Essi sono agenti come *dramatis personae* per le quali interpretare la vita equivale allo svolgimento della recitazione: se per Tommaso Moro gli uomini recitano la vita con diverse maschere in attesa che l'impresario li espel-

la dalla scena, per Shakespeare - il cui Globe Theatre riportava il motto «Totus mundus agit histrionem» - il mondo è "un palcoscenico dove ogni uomo deve recitare una parte". Da qui il significato di 'giocare' che viene in varie lingue riportato a denotare l'azione teatrale così come l'esecuzione di una partitura musicale (*jouer, to play, spielen*). È un 'gioco giocante' rispetto al quale l'uomo appare folleggiare: lo ricorda il napoletano *pazzia* per 'giocare' (e il giullare sorto nel Settecento noto come *o pazzariello*), lo rappresenta la Nora di Ibsen ("La nostra casa non è stata altro che una stanza da gioco. Qui io sono stata la tua moglie-bambola" in *Casa di bambola*). Finché, come interpreterà e risolverà Nietzsche, l'uomo coglie la piena maturità nel momento in cui riesca a ritrovare nel gioco una misura di serietà pari a quella da lui ripostavi da bambino.

La concezione del gioco ci riporta all'entusiasmo ermeneutico attribuitogli da Eraclito e di nuovo da Ovidio, quale *lusor amoris*, i cui sottili intrecci creano le immagini della 'illusione', come un *in-ludere*, un 'giocare dentro', osando porre gli interrogativi alla propria sfera emotivo-nozionale, e della 'allusione', come un *ad-ludere*, un 'giocare verso', mettendosi alla prova con il contesto del proprio mondo referenziale.

Sempre in questo 'bel mondo' il ruolo primario esercitato dalle essenze odorose rappresenta il ricorso storico di un ritorno alle origini. Se la paleontologia ha di recente appurato che già presso i Neanderthal era d'uso il pigmento, nei documenti più antichi della scrittura europea, ovvero nelle tavolette del lineare miceneo, abbondano i riferimenti agli unguenti che, dopo essere stati inventariati dai funzionari palaziali, vengono depositati nei magazzini.

Negli stessi anni in cui gli Achei erano impegnati a combattere contro Troia, gli scribi registrano frasi ricorrenti del tipo: «[x] litri di OLIO per [??] aromatizzato al cipero, profumato alle rose» (*Pilo* fr. 1203); «[inviato a ?] olio profumato di salvia, per unzione (?): litri di OLIO per unguento ? [...] e profumato alle rose [...]» (fr. 1223). Né questi accurati ragionieri mancano di annotare gli ingredienti, con le rispettive quantità, rimessi a un certo Thuestās affinché, in qualità di distillatore, proceda con il «bollitore di unguenti» nell'ottenere fragranze fissandole da varietà di aromi vegetali: «coriandolo, AROMI litri 576 (?); cipero, AROMI litri 576 (?)» (Un 267). L'archeologia rileva poi che i Micenei si servivano delle medesime tecnologie estratti-

ve di oggi, e che quindi le parti volatili degli oli base si ottenevano per compressione, per macerazione e per impregnamento.

Le trame di questa manifestazione di un eterno ritorno sono state abilmente e sapientemente tessute da Ovidio. Come è stato inteso da Paul Valéry (*Ovide chez les Scythes*), «O.vide» è ‘O.vuoto’, in quanto egli è il Poeta dell’enigma, e dell’interrogazione sull’essenza della poesia, che è «memoria, voce, trasformazione, vuoto nell’incomunicabilità» da quando è stato relegato fra i barbari, che «sono là come bestie», e rendono la sua voce «meno di niente - Un tessuto di suoni ridicoli», perché finisce di riverberarsi su «tutta l’oscurità», dalla quale non può più ripercuotersi la eco del suo canto fattosi oramai ombra. Quell’eco e quell’ombra che hanno costituito il significato ricercato da Ovidio sui volti e nei rispettivi animi.

DIEGO POLI
Università di Macerata

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A.VV., *A concordance of Ovid*, 2 voll., Hildesheim, Olms 1968.
- BALTRUŠAITIS J., *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*. Milano, Adelphi 2007 [orig. 1978].
- BAUDELAIRE C., *Éloge du maquillage* (= *Le peintre de la vie moderne*, XI), “Le Figaro” 3 dicembre 1863.
- CIOCCOLONI F., *Per un’interpretazione dei Medicamina faciei femineae: l’ironica polemica di Ovidio rispetto al motivo propagandistico augusteo della restitutio dell’età dell’oro*, “Latomus” LXV/1 (2006), pp. 97-107.
- DARDI A., *Dalla provincia all’Europa: l’influsso francese sull’italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere 1992.
- DUBY G., a c. di, *L’amore e la sensualità*, Bari, Dedalo 1994 [orig. 1991].
- FINK E., *Il gioco come simbolo del mondo*, Roma, Lerici 1965 [orig. 1960].
- POLI D., *La donna, la donnola e lo sciamano in Apuleio*, in *Semiotica della novella latina*, Atti del seminario interdisciplinare “La novella latina”, Perugia 11-13 aprile 1985, Roma, Herder 1986, pp. 247-265.
- POLI D., *Unità e pluralità di lingue in Dante*, in *Lingue speciali e interferenza*, Atti del Convegno seminariale, Udine 16-17 maggio 1994, a c. di R. Bombi, Roma, il Calamo 1995, pp. 299-314.
- POLI D., *La presenza di Ovidio*, in *Ovidio e la cultura europea*, Atti delle giornate di studio al Liceo classico “Ovidio”, Sulmona 2006-2007, a c. di S. Cardone et al., Sulmona, Liceo classico “Ovidio” 2008, pp. 75-86.
- SCHMITT E.-E., *La donna allo specchio*, Roma, E/O 2012 [orig. 2011].
- TAGLIAPIETRA A., *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri 2008.

Capelli femminili, giudizi maschili

Nella XIV elegia del I libro degli *Amores* l'innamorato deplora che la sua donna, continuando a insistere con tinture e trattamenti cosmetici, si sia rovinata i capelli¹:

*Dicebam 'medicare tuos desiste capillos!'
tingere quam possis, iam tibi nulla coma est.
at si passa fores, quid erat spatiosius illis?
contigerant inum, qua patet usque, latus.
quid, quod erant tenues, et quos ornare timeres?* 5

...
*nec tamen ater erat nec erat tamen aureus ille,
sed, quamvis neuter, mixtus uterque color* 10

....
*quam se praebuerunt ferro patienter et igni,
ut fieret torto nexilis orbe sinus!
clamabam: 'scelus est istos, scelus urere crines!
sponte decent; capiti, ferrea, parce tuo!* 25

....

¹ Cito dall'edizione degli *Amores* curata da J. HENDERSON, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge-London 1977.

quid male dispositos quereris periisse capillos? 35
 quid speculum maesta ponis, inepta, manu?
 non bene consuetis a te spectaris ocellis;
 ut placeas, debes inmemor esse tui.

...

Me miserum! lacrimas male continet oraque dextra
 protegit ingenuas picta rubore genas.
 sustinet antiquos gremio spectatque capillos,
 ei mihi, non illo munera digna loco!
 Collige cum vultu mentem! reparabile damnum est. 55
 postmodo nativa conspiciere coma.

“Io te lo dicevo: “Smetti di colorare i tuoi capelli”.
 Ormai non hai più nessuna ciocca da poter tingere.
 Se li avessi lasciati al naturale, cosa c’era di più fluente di essi?
 Ti arrivavano ai fianchi in tutta la loro estensione.
 E come erano sottili, al punto da avere timore di pettinarli ... 5

Non erano bruni i tuoi capelli, né biondi, 9
 ma né l’uno né l’altro, misti entrambi i colori...

Aggiungi che erano docili e adatti a cento ondulazioni diverse ... 13

Con quanta pazienza si offrirono al ferro e al fuoco al fine 25
 di formare, girati in cerchio, la curva ondulazione.
 Gridavo: “È un delitto, un delitto bruciare questi capelli;
 si acconciano da sé: risparmiata, spietata, la tua testa...

Perché ora
 lamenti la perdita dei capelli che ti sembravano male acconciati? 33
 Perché, stolta, deponi lo specchio con mano mesta?
 Non va bene che ti guardi con gli occhi di un tempo;
 per trovarti bella, devi dimenticare la tua vecchia immagine.

Me sventurato, trattiene a stento le lacrime 51
 E si copre il volto con la destra, rosse le belle
 gote; tiene in grembo e guarda i suoi antichi capelli,
 ornamento non degno di quel luogo.
 Riprendi il tuo aspetto e fatti animo! Il danno è riparabile”².

Questi versi di Ovidio suscitano, in noi che li leggiamo a 2000 anni di distanza una sensazione di straordinaria ‘modernità’. Un suo grande studioso, Eduard John Kenney, ha scritto che Ovidio è un poeta al quale interessano gli esseri umani in quanto individui³: e davvero, leggendo questi versi, noi abbiamo la sensazione di trovarci davanti un uomo e la sua ragazza descritti in una scena che potrebbe tranquillamente essere “attuale”.

Ma sotto l’apparente naturalezza dei versi ovidiani, si nasconde un inganno insidioso, che vale la pena cercare di illuminare, per comprendere meglio la forza e l’originalità di questo poeta.

Il primo “inganno” sta nel fatto che qui ci troviamo di fronte a un testo elegiaco: il nome stesso dell’elegia parla di una “poesia di pianto”. L’amore elegiaco è soprattutto sofferenza e insoddisfazione: i rari momenti di appagamento sono solo episodi subito contraddetti da delusioni e amarezza; il movimento stesso dell’elegia, come ha visto Gian Biagio Conte, è quello di chi oscilla tra speranza e disperazione, esaltazione e abbattimento.

Come si pone Ovidio rispetto a questo codice elegiaco? Da un punto di vista formale, gli *Amores* rispettano la norma fondamentale del fare elegia: l’unica voce che parla nel testo è quella del poeta-amante. Ma questo poeta-amante ammette accanto a sé altre *personae*, altri personaggi, ai quali presta stati d’animo e riflessioni, come appunto avviene nella nostra poesia: ai vv. 51-54 il poeta fa una sorta di *aside*, come creando una pausa nella recitazione elegiaca, necessaria per osservare l’effetto delle frasi precedenti e per modificare il tono, una volta vista la reazione della ragazza.

È stato osservato dagli studiosi che il superamento del codice elegiaco risalta attraverso un confronto con il testo di Properzio che è sotteso all’elegia ovidiana, come dimostrano diverse allusioni testuali⁴.

² La traduzione è di L. CANALI (OVIDIO, *Amori*, “Biblioteca Universale Rizzoli”, Milano 1985).

³ Cfr. OVIDIO, in *La letteratura latina* della Cambridge University, vol. II, “I Meridiani”, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1992, pag. 63.

⁴ Cfr. A. De Caro, *Si qua fides. Gli Amores di Ovidio e la persuasione elegiaca*, Palumbo ed., Palermo 2003, pp. 118 e ss.

Nella II elegia del I libro, l'innamorato properziano deplorava la cosmetica eccessiva perché essa serve a mettere in mostra la bellezza e a cercare amori volgari⁵:

Properzio, *Eleg.* I, 2

*Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo
et tenuis Coa veste movere sinus,
aut quid Orontea crines perfundere murra,
teque peregrinis vendere muneribus,
naturaeque decus mercato perdere cultu,
nec sinere in propriis membra nitere bonis?
crede mihi, non ulla tuaest medicina figurae:
nudus Amor formam non amat artificem.*

5

“Vita mia, che gusto ci provi a incedere con un’acconciatura elaborata e a far ondeggiare le pieghe sottili della veste di Cos? Che gusto, a inondarti i capelli di mirra d’Oronte e a mettere in mostra il tuo aspetto con prodotti stranieri, a sciupare la grazia naturale con trucchi comprati e a negare che il corpo risplenda dei suoi stessi pregi? Credimi pure, al tuo aspetto non sono necessari ritocchi: Amore, nudo, non ama il creatore di un’artificiosa bellezza”.

L'innamorato di Properzio è mosso dalla gelosia, nel timore che la sua donna si voglia far bella per altri: cfr. *uni si qua placet, culta puella sat est* (v. 26): una donna è bella quanto basta se piace a un solo uomo.

In Ovidio, invece, l'innamorato evidenzia soltanto i rischi estetici, non quelli morali del trattamento inferto ai capelli dalla sua donna: dal problema della fedeltà Ovidio passa a quello, più quotidiano, della cura della bellezza. Il rimpianto, che è una cifra caratteristica del codice elegiaco, riguarda in questa poesia solo la bellezza dei capelli, adorati in maniera quasi feticistica, come esseri staccati dalla loro proprietaria⁶.

⁵ Cito dall’ediz. delle *Elegie* a cura di P. FEDELI, Sansoni editore, Firenze 1988; la traduzione è dello stesso studioso.

⁶ Sottolinea l’aspetto ironico del testo ovidiano, che emerge dalle caratteristiche enfatiche dello stile, R. DIMUNDO, *L’elegia allo specchio*. Studi sul I libro degli *Amores* di Ovidio, Edipuglia, Bari 2000, pp. 127-149.

Properzio descrive la bellezza di Cinzia, i cui capelli luminosi e fluenti la rendevano bella anche senza essere curati, per raccontare l’impressione che la vista di lei addormentata produce nell’innamorato; in Ovidio invece tutta la bellezza è proiettata al passato e il ricordo di essa va cancellato, se la donna vuole accettare la sua immagine attuale.

De Caro osserva opportunamente: “È come se parlasse lo stesso personaggio properziano, l’innamorato come protagonista della finzione elegiaca, e ricordasse le proprie parole “già dette” in quel testo”⁷. Si crea in questi termini una impressione di continuità all’interno del genere elegiaco, ma, nel contempo, il poeta ne segnala il definitivo superamento, calando l’elegia sublime e celebrativa in una realtà quotidiana e soprattutto rovesciando il modello del *servitium amoris*, del poeta sofferente d’amore in un altro scenario, in cui l’uomo recupera all’interno della coppia un ruolo di dominio.

In questo modo gli *Amores* riportano l’elegia a schemi di comportamento più convenzionali e reali, che saranno sfruttati a pieno dalle *Heroides*.

Questi schemi di comportamento più convenzionali - e reali - sono documentati peraltro da una testimonianza di Valerio Massimo (VI, 3.10), che riporta un aneddoto relativo a Sulpicio Gallo: questi cacciò di casa la moglie, quando venne a sapere che era uscita di casa a capo scoperto:

cfr. Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium lib.* VI, 3, 10⁸:

Horridum C. quoque Sulpicii Galli maritale supercilium: nam uxorem dimisit, quod eam capite aperto foris versatam cognoverat, abscisa sententia, sed tamen aliqua ratione munita: 'Lex enim' inquit 'tibi meos tantum praefinit oculos, quibus formam tuam adprobes. His decoris instrumenta compara, his esto speciosa, horum te certiori crede notitiae. Ulterior tui conspectus supervacua irritatione arcessitus in suspitione et crimine haereat necesse est'.

⁷ Cfr. Si qua fides..., *cit.*, pag. 119.

⁸ Cito dall’ediz. a cura di D.R. SHACKLETON BAILEY, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge-London 1936.

Lo storico precisa che si trattò certo di una punizione severa, ma non del tutto priva di una certa logica (cfr. *tamen aliqua ratione munita*), poichè il marito citò la legge, la quale - egli disse - ammetteva solo gli occhi di lui a giudicare la sua bellezza. “Per questi occhi lei doveva procurarsi ornamenti destinati ad aumentare il suo fascino, per questi occhi doveva essere bella, e del loro certo giudizio doveva fidarsi. Il fatto che lei, con una inutile provocazione, sollecitasse lo sguardo di qualcun altro la rendeva inevitabilmente sospetta e colpevole”.

La legge alla quale fa riferimento Valerio Massimo non è comunque una specifica norma prescrittiva, ma piuttosto un’usanza fortemente radicata nella società romana.

“Di una matrona non puoi vedere niente, tranne il viso; il resto è coperto... da una veste che scende ai piedi”, scrive Orazio nelle *Satire* (I, 2, vv. 94 s. *matronae praeter facies nil cernere possis/ cetera, ni Catia est, demissa veste tegentis*).

La rappresentazione del corpo, le sue convenzioni, le sue trasgressioni occupano dunque un posto di rilievo nell’immaginario come nella dimensione sociale del mondo romano: come è ovvio, è però soprattutto il corpo femminile a richiamare attenzione e prescrizioni, a ricevere regole, imposizioni, modelli.

In questi termini, il riferimento all’attualità non è calzante: è troppo forte la difficoltà di ricostruire la vita concreta delle donne nel mondo greco-romano: possediamo solo frammenti di una civiltà irrimediabilmente perduta, della quale con fatica cerchiamo di ricomporre le strutture implicite che la organizzavano, il sistema dei valori che erano connessi a identità personali, credenze religiose, tradizioni di comunità e classi sociali.

Occorre affiancare al paradigma della continuità tra passato e presente un nuovo modello interpretativo, qual è quello dell’alterità. Perché gli antichi, per quanto forti e innegabili siano i punti di contatto con la nostra cultura, sono e restano profondamente altro da noi.

Conoscere gli antichi non significa dunque accettare passivamente modelli esemplari, verità assolute o *Weltanschauungen* definitive e perfette. Altro da noi, essi ci propongono una relazione complessa, ambigua, costringendoci a confrontarci con punti di vista difficili, a volte incomprensibili, spesso scomodi, talora inaccettabili. Ma è proprio in questo serrato e faticoso confronto dialettico che essi ci donano la possibilità di uscire dalla nostra unilaterale visione del mondo e

dell’esistenza umana e ci offrono nuovi sguardi per decifrare noi stessi e la complessità del reale.

Se poi, invece, trovassimo attuale la pretesa maschile di avere tutta per sé la bellezza della donna, i suoi capelli, i suoi occhi, allora questo tipo di “attualità” ci deve preoccupare, non consolare...

Ma questa è un’altra storia, anzi è cronaca di questi giorni incerti e confusi.

ROSSANA VALENTI
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

I PARTECIPANTI AL XV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

DE VITO Chiara

Liceo "Imbriani" - Avellino

CHIATTO Carmela

D'ALESSIO Amelia

Liceo "Domenico Cirillo" - Aversa

VILLANOVA Marialucia

VANCINI Nicolò

Liceo "Luigi Galvani" - Bologna

PARAVANO Cosimo

Liceo "Macchiavelli" - Firenze

- Roma

OTTAVIANI Benedetta

GENTILI Carolina

Liceo "Frezzi - Angela" - Foligno

CICCARELLI Chiara

DI CAMPLI Maria

Liceo "V. Emanuele II" - Lanciano

CAMPANELLA Enrica

Liceo "D'Annunzio" - Pescara

AVOLEDO Francesco

Liceo "Leopardi-Majorana" - Pordenone

OLIVA Fulvio

ORTU Nicoletta

Liceo "Socrate"

SCIORTINO Gabriele
DI LASCIO Claudia
Liceo "Plauto" - Roma

BALDASSARRE Antonio
TAROLA Annalucia
Liceo "Fermi" - Sulmona

DI GIANNANTONIO Gloria
DI NICOLANTONIO Alessio
Liceo "Ovidio" - Sulmona

COLOMBO Lucrezia
PERSICHILLO Andrea
Liceo "G. Perrotta" - Termoli

CAVAGLIÀ Sara
TROVATO Giovanni
Liceo "Umberto I" - Torino

GALLARATE Dario
MACCHI Cristina
Liceo "Alfieri" - Torino

ROSSI Tobia
BARTOLICCI Leda
Liceo "Raffaello" - Urbino

HOLLWÖGER Sophie Elizabeth
HURLOVEC Valentin
Akademische Gymnasium - Graz - Austria

VOITH Valentin Apollonius
LEMP Benedict
Gymnasium "Albertus Magnus" - Vienna - Austria

ROIS Dominik
MOUCKA Martin
*Bischofliches Gymnasium Petrinum
Episcopal High School - Linz - Austria*

MULLER Konrad
Bundes Gymnasium Wien 8 - Vienna - Austria

ROHSNER Josef
ECKENSPERGER Stefan
Sir Karl Popper Schule Wiedner Gymnasium - Vienna - Austria

KOTTING Franziska Johanna
GRGIC Toni
Stifts Gymnasium - Kremsmunster - Austria

DIMITROVA Kalina
KEREZOVA Nelli
Liceo classico "Constantino Cirillo" - Sofia - Bulgaria

WERTHMANN Jennifer
SEILER Daniel
Nikolaus-August-Otto-Schule - Bad Schwalbach - Germania

HEIZLSPERGER Lonis Jonas
LEHERTSHUBER Costanze
Kurfürst-Maximilian-Gymnasium - Burghausen - Germania

FESL Alina
REINL Anastasia
Feodor Lynen Gymnasium - Planegg - Germania

PALM Franziska
Geschwister Scholl Schule - Tübingen - Germania

BLUMENROTHER Katarina
HERFORT Alina
Kepler-Gymnasium - Tübingen - Germania

DANILOVIC Jelena
KALUDERVIC Bojana
Gimnazija Slobodan Skerović - Podgorica - Montenegro

RADU Bianca
Colegiul National "B.P.Hasdeu" - Bacau - Romania

BOSTAN Stefania
Colegiul National "Vasile Alecsandri" - Bacau - Romania

VANGHELIE Catalina Anca
Colegiul National "Frații Buzesti" - Craiova - Romania

CARAUSU Andreea
Colegiul National "Grigore Ghica" - Dorohoi - Romania

CIRLANARU Andreea Iuliana
Colegiul National "Ion Bratianu" - Pitesti - Romania

POPESCU Ileana Gabriela
*Colegiul National "Alexandru Lahovari"
- Ramnicu Valcea - Romania*

IL TEMA DEL XV CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

*Est medium Cyanes et Pisaeae Arethusae,
quod coit angustis inclusum cornibus aequor:
hic fuit, a cuius stagnum quoque nomine dictum est,
inter Sicelidas Cyane celeberrima nymphas;
gurgite quae medio summa tenus extitit alvo
agnovitque deam. 'Nec longius ibitis!' inquit.
'Non potes invitae Cereris gener esse: roganda,
non rapienda fuit! Quodsi componere magnis
parva mihi fas est, et me dilexit Anapis;
exorata tamen, nec, ut haec, exterrita nupsi'.
Dixit, et in partes diversas bracchia tendens
obstitit. Haud ultra tenuit Saturnus iram,
terribilesque hortatus equos in gurgitis ima
contortum valido sceptrum regale lacerto
condidit. Icta viam tellus in Tartara fecit
et pronos currus medio cratere recepit.
At Cyane raptamque deam contemptaque fontis
iura sui maerens, inconsolabile vulnus
mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis,
et quarum fuerat magnum modo numen, in illas
extenuatur aquas. Molliri membra videres,
ossa pati flexus, ungues posuisse rigorem,
primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,*

*caerulei crines digitique et crura pedesque:
nam brevis in gelidas membris exilibus undas
transitus est; post haec umeri terqusque latusque
pectoraque in tenues abeunt evanida rivos;
denique pro vivo vitiatas sanguine venas
lympa subit, restatque nihil, quod prendere possis.
Interea pavidae nequiquam filia matri
omnibus est terris, omni quaesita profundo.
Illam non udis veniens Aurora capillis
cessantem vidit, non Hesperus; illa duabus
flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna
perque pruinosas tulit inrequieta tenebras;
rursus ubi alma diēs hebetarat sidera, natam
solis ab occasu solis quaerebat ad ortus.
Fessa labore sitim collegerat, oraque nulli
conluerant fontes, cum tectam stramine vidit
forte casam, parvasque fores pulsavit. At inde
prodit anus divamque videt lymphamque roganti
dulce dedit, tosta quod texera ante polenta.*

Met. V, 409-450

Vi è in mezzo tra Ciane e l'olimpica Aretusa un braccio di mare che va a convergere racchiuso da stretti promontori: qui fu Ciane, da cui prese nome anche lo specchio d'acqua, la più nota tra le ninfe di Sicilia. Essa emerse dal centro dei flutti fino a tutto il ventre e riconobbe la dea. «Non andrete oltre!» disse. « Non puoi essere genero di Cerere, se essa non vuole: la fanciulla avresti dovuto chiederla, non rapirla! Se poi mi è lecito accostare ai grandi fatti quelli da poco, ebbero anch'io fui amata da Anapo; tuttavia lo sposai dopo molte sue suppliche, non come lei, presa dal terrore». Disse ed allungando le braccia in direzioni opposte si frapose. Non oltre trattenne l'ira il figlio di Saturno e, avendo spronato i terribili cavalli, nelle profondità dei flutti col braccio possente affondò il ritorto scettro da re. La terra colpita aprì la strada per il Tartaro e accolse il carro che scendeva nel mezzo della voragine. Ciane invece, lamentando la dea rapita e i diritti calpestati della propria fonte, porta una ferita inconsolabile nella mente tacita e in lacrime tutta si consuma; si fa più sottile riversandosi in quelle acque di cui poco prima era stata la dea.

Avresti potuto vedere le membra che si facevano molli, le ossa che si flettevano, le unghie che avevano abbandonato la loro rigidità e prime dell'intera sua figura si sciolgono tutte le parti più delicate, le chiome scure, le dita, le gambe ed i piedi: breve è infatti per le esili membra il passaggio a gelide onde; a seguire le spalle, la schiena, i fianchi ed il petto si risolvono mutevoli in rivoli delicati, poi, al posto del vivo sangue nelle vene ormai guaste si infila dell'acqua e nulla rimane che si possa afferrare. Nel frattempo, la figlia invano dalla madre timorosa fu cercata ovunque per terra e per mare. Non la videro ripo-

sarsi né Aurora dall'umido crine, né Espero; essa con ambo le mani accese dall'Etna torce ardenti di pino e le portò angosciata attraverso tenebre ghiacciate. Appena poi il giorno che dona la vita di nuovo aveva fatto impallidire le stelle, cercava la figlia da occidente ad oriente. Prostrata dalla fatica, le era venuta sete e nessuna fonte le aveva bagnato le labbra, quand'ecco che vide per caso una capanna coperta da un tetto di paglia e bussò alle umili porte. Venne dunque da dentro avanti una vecchia, vide la dea e, quando essa le chiese dell'acqua, le diede la parte dolce che prima aveva coperto cotta la polenta.

COMMENTO

Questo brano è tratto dal V libro delle "Metamorfosi" di Ovidio, poema epico in quindici libri che in un "perpetuum carmen" intreccia più di duecentocinquanta storie, disegnando così un magnifico affresco dell'universo dalle sue origini all'età del poeta.

Il presente stratto può essere diviso in tre sezioni: la presentazione di Ciane e il suo scontro con Plutone (vv. 1-16), la metamorfosi della ninfa (vv. 17-29) e la ricerca della figlia Proserpina da parte di sua madre Cerere (vv. 30-42).

Nella seconda sezione, Ovidio si esibisce in uno splendido pezzo di bravura descrivendo minuziosamente la metamorfosi della ninfa; egli è infatti solito soffermarsi sul momento stesso della trasformazione e non solo sui suoi esiti come altri autori che l'hanno preceduto. Nel canto XXV dell' "Inferno", Dante avrà in mente proprio pezzi virtuosistici come questo, quando decide di mettersi in competizione poetica con Ovidio descrivendo la doppia metamorfosi di serpi e ladri.

Nella terza sezione, la dea viene accolta da un'umile vecchia con calore. Un modello in questo senso può essere stata l'"Ecale" di Callimaco, un epillio in cui l'eroe Teseo veniva appunto accolto da una donna anziana e povera ma con autentico senso dell'ospitalità.

L'episodio del ratto di Proserpina è di particolare interesse perché Ovidio tratta il medesimo mito anche nel libro IV dei "Fasti", poema in sei libri (o forse dodici, ma degli ultimi sei non abbiamo nel caso assolutamente alcuna notizia) dedicato alle festività del calendario romano e ai miti ad essi collegati. All'inizio del Novecento

l'illustre filologo tedesco Prichard Heinze aveva messo a confronto lo stile di questo stesso episodio nei due poemi, ricavandone che il tono delle "Metamorfosi" era epico, più solenne e attento al sentimento forte e dignitoso, mentre nei "Fasti" avrebbe dominato un registro elegiaco, più leggero, attento al quotidiano e a tratti patetico. Nel presente passaggio, non ci si abbandona a scene strazianti e la disperazione profonda della madre viene descritta in modo solenne e misurato attraverso aggettivi come "pavida" e "irrequieta".

Riguardo alle due opere nel loro complesso, tuttavia, la critica più recente ha evidenziato una maggiore compenetrazione e un maggiore scambio tra tono epico e tono elegiaco.

Quanto allo stile, si può notare nel brano un frequente uso dell'anastrofe (v. 2, 5, 13 ecc.) che separa aggettivo e nome, la paronomasia (vv. 7-8, "roganda,/ non rapienda") e un composto tipicamente epico in -fer (v. 34 "flammiferas").

Il "Nachleben" di questo mito è certamente ampio: si può ricordare il "De raptu Proserpinae" di Claudiano, che rielabora la vicenda secondo il gusto letterario tardo antico.

SOPHIE ELISABETH HOLLWÖGER
AKADEMISCHES GYMNASIUM - GRAZ

Vincitore del 2° premio

Es ist in der Mitte zwischen der Quelle der Cyane und jener der pisäischen Arethusa so, dass sich eine von schmalen Landzungen umschlossene Fläche verengt: Hier war Cyane, nach deren Namen auch das Gewässer genannt ist, inter den sizilischen Nymphen die, von der man am meisten sprach.

Diese tauchte mit dem Leib mitten aus der Tiefe des Wassers bis zur Oberfläche auf und erkannte die Göttin. "Ihr werdet nicht weiter gehen!" rief sie aus.

"Du kannst doch nicht gegen ihren Willen der Schwiegersohn der Ceres sein: Du hattest sie bitten müssen, nicht sie entführen! Wenn es mir nun gestattet ist, Großen Geringfügiges vergleichend gegenüber zustellen, und Anapis hat mich geliebt; so bin ich doch durch Bitten erweicht worden und habe nicht – so wie diese – ihn völlig erschreckt geheiratet."

Sprach's, und inden sie an verschiedenen Stellen seine Armen undkammert hielt, leistete sie Widerstand. Der Sohn des Saturn hielt seinen Zorn nicht langer zurück, und er trieb seine schrecklichen Pferde an, hinab in die Tiefen des Strudels, und stieß mit kräftigen Arm mit Schwung sein königliches Szepter in den Boden. Die erschütterte Erde machte den Weg zum Tartaras frei und nahm den mitten in dem Schlund vornüber hinabstürzenden Wagen auf.

Cyane jedoch sowohl über den Raub der Göttin als auch über die Geringschätzung der Rechte ihrer eigenen Quelle bekümmert, trug im Stillen innerlich eine unheilbare Wunde davon, und ieder wurde von ihren Tränen mitgenommen, und in jenen Wassern, deren große Gottheit sie gerade noch gewesen war, läste sie sich auf.

Du würdest ihre Glieder weich werden sehen, würdest sehen, wie ihre Knochen sich biegen lassen, wie ihre Nägel die feste Konsistenz verlieren; und von der ganzen Nymphe zerfließt zuerst alles das, was am zartesten ist, die wasserblauen Haare und die Finger, die Unterschenkel und die Füße – rasch nämlich geht die Verwandlung von magern Gliedern in kalte Wellen vonstarten – daraufhin schwinden Schultern, Rücken, Seite sowie die zergehende Brust und werden zu dünnen Rinnsalen; schussendlich nimmt statt lebendigen Blutes klares Wasser die Kaputten Adern ein, und es bleibt nichts übrig, was du mit Händen fassen könntest.

Inzwischen wurde die Tochter von ihren ängstlichen Mutter vergeblich in allen Ländern der Erde und in allen Tiefen des Meeres gesucht.

Aurora, die (wörtl.: mit feuchten Haaren kommt) aus dem Meer heraufsteigt, entdeckte die Abgängige nicht; ebenso wenig Hesperus, der Abendstern; jene (Ceres) entzündete mit beiden Händen am Ätna brennende Fackeln und trug sie ruhelos durch die bereifte Dunkelheit; sobald der holde Tag aufs Neue die Gestirne auslöschte, suchte sie ihr Kind vom Westen, wo die Sonne untergeht, bis zum Osten, wo sie ersteht.

Erschöpft von der Mühe war sie durstig geworden, und keine Quellen hatten ihren Mund benetzt, als sie zufällig eine strohgedeckte Hütte erblickte, und da klopfte sie an die kleine Türe. Von drinnen aber sofort eine alte Frau heraus, sah die Göttin und gab ihr auf ihre Bitte hin frisches Wasser einen süßen trank, sie vohrer mit gebackenem Gerstenmehl bedeckt hatte.

FRANCESCO AVOCEDO
LICEO CLASSICO "LEOPARDI MAJORANA" - PORDENONE

Vincitore del 3° premio

Tra Ciane e Aretusa pisana si forma uno specchio d'acqua, racchiuso fra angusti promontori: qui visse Ciane, dal cui nome trae nome lo stagno, la più famosa tra le ninfe di Sicilia. Costei uscì dal centro delle acque fin sopra il ventre, e riconobbe la dea. "Non andrete oltre!" disse. "Non puoi essere genero di Cerere se lei non vuole: avresti dovuto pregare sua figlia, non rapirla! Giacché, se mi è permesso di paragonare piccoli eventi ai grandi, anche Anapo amò me, e tuttavia lo sposai perché pregata e non - come costei - atterrita.

Disse ciò, e allargando le braccia si oppose.

Il figlio di Saturno non trattenne più l'ira, e spronati gli spaventosi cavalli col forte braccio immerse lo scettro regale ritorto nelle profondità dello stagno. La terra percossa spalancò la via per il Tartaro, e accolse nella voragine il carro slanciato in discesa.

Ciane, invece, piangendo la dea rapita e i sacri diritti della sua sorgente calpestati, con mente muta riceve la ferita inguaribile: è consumata tutta dalle lacrime, e svanisce nelle acque di cui poco prima era dea.

Avresti dovuto vedere le membra farsi molli, le ossa lasciarsi piegare, le unghie perdere la loro durezza, e dal suo corpo per prime si sciolgono tutte le parti più sottili, gli azzurri capelli e le dita e le gambe ed i piedi: breve è il passaggio da membra sottili a fredde onde, e dopo questi le spalle, la schiena ed i fianchi e il mutevole petto svaniscono in esili rivoli, e infine acqua s'insinua in vece del sangue nelle vene mutate, e nulla resta che tu possa toccare.

Nel frattempo, invano per la madre spaventata la figlia è cercata in ogni terra ed ogni abisso.

Mai l'Aurora dagli umidi capelli giugendo la vide interrompere la ricerca, mai il Vespero: con le sue mani lei accese nell'Etna i pini ardenti, e senza requie li portò attraverso le gelide tenebre della notte, e quando di nuovo il giorno sereno offuscava le stelle, lei cercava la figlia dal tramonto del sole al suo sorgere.

Stremata dalla fatica fu colta dalla sete e non c'erano fonti a bagnarle le labbra, quando per caso s'imbattè in una capanna dal tetto di paglia, e bussò alla porticina. Allora si affacciò una vecchietta e vide la dea, e a lei che chiedeva da bere offrì una dolce bevanda che le offrì prima di una polenta abbrustolita.

SI RINGRAZIA PER LA SENSIBILITÀ DIMOSTRATA
QUANTI HANNO RESO POSSIBILE LA REALIZZAZIONE
DEL XV CERTAMEN E, SEGNOTAMENTE,

UFFICIO SCOLASTICO REGIONALE

CITTÀ DI SULMONA

PROVINCIA DELL'AQUILA

REGIONE ABRUZZO

FONDAZIONE CARISPAQ

BANCA POPOLARE DELL'EMILIA ROMAGNA

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI PRATOLA PELIGNA

ROTARY CLUB SULMONA

CAV. FILIPPO FRATTAROLI

CAV. DOMENICO SUSI

GALLERY OF HUMAN MIGRATION - TORONTO

ASCOM FIDI - ASCOM SERVIZI - SULMONA

ANTICHE CANTINE PIETRANTONJ - VITTORITO

PELINO CONFETTI - SULMONA

RISTORANTE LA TAVERNA DEI CALDORA

CIESSE INTERMEDIAZIONI SAS

PINGUE CATERING

ZURICH ASSICURAZIONI - IACOBACCI E ROSATI S.N.C.

INDICE

IL SALUTO DEL DIRIGENTE SCOLASTICO	pag.	5
PREFAZIONE DEI CURATORI	“	7
RICORDO DI JACQUELINE RISSET di <i>Domenico Silvestri</i>	“	13
NOTA AL TESTO DI JACQUELINE RISSET di <i>Umberto Todini</i>	“	15
DONNE ALLO SPECCHIO. LA DOPPIA NATURA DEL BELLO BAUDELAIRE E OVIDIO (RISSET E LEOPARDI) di <i>Jacqueline Risset</i>	“	17
OVIDIO: <i>MEDICAMINA FACIEI</i> E DINTORNI di <i>Raffaele Argentieri</i>	“	29
SPECCHI OVIDIANI E ALTRI SPECCHI: CONSIDERAZIONI SU UNO STRUMENTO INTRIGANTE di <i>Domenico Silvestri</i>	“	47
IL <i>CULTUS</i> E IL TRUCCO DELLE DONNE di <i>Arturo De Vivo</i>	“	69
FORTUNA DI OVIDIO IN EUROPA: LE TRADUZIONI BULGARE DELLE <i>METAMORFOSI</i> di <i>Giuseppe Dell'Agata</i>	“	81
DONNE ALLO SPECCHIO DI ... OVIDIO di <i>Diego Poli</i>	“	91
CAPELLI FEMMINILI, GIUDIZI MASCHILI di <i>Rossana Valenti</i>	“	109

I partecipanti al XV Certamen Ovidianum Sulmonense	“	117
Il tema del XV Certamen Ovidianum Sulmonense	“	121
1° Premio - Cosimo Paravano	“	123
2° Premio - Sophie Elisabeth Hollwöger	“	126
3° Premio - Francesco Avocado	“	128

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 2015

Tipolitografia “LA MODERNA” - Sulmona