

CERTAMEN OVIDIANUM  
SULMONENSE

13

Atti delle giornate di studio  
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona  
Associazione "Amici del Certamen"  
2011-2012

**Heroides ed eroi.  
Tra finzione e realismo**

Conversazioni  
con

DOMENICO SILVESTRI, ARTURO DE VIVO,  
DIEGO POLI, UMBERTO TODINI, JACQUELINE RISSET



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

SI RINGRAZIANO PER LA COLLABORAZIONE:

UFFICIO SCOLASTICO REGIONALE E PROVINCIALE

ISTITUTO ALBERGHIERO - ROCCARASO

ISTITUTO D'ISTRUZIONE "VICO" - SULMONA

ROTARY CLUB SULMONA

Siamo agli atti del Certamen Ovidianum Sulmonense n.13.

*Tredici è il numero Quattro in una ottava maggiore ed è uno in più di Dodici, l'antico numero della completezza. Tredici è associato alla fine di un ciclo dal fatto che ci sono tredici mesi lunari in un anno e tredici sono i segni nell'astrologia celtica e dei nativi americani.*

*Mentre Tredici predice nuovi inizi, significa anche che i vecchi sistemi devono terminare per favorire le trasformazioni richieste.*

*Visto come 12+1 è il numero dell'iniziato, in quanto una ottava musicale cromatica è composta da 13 suoni differenti (anche se il primo e l'ultimo sono la stessa nota ma in ottave diverse). Nella geometria sacra Tredici simboleggia l'eterna distruzione e creazione della vita.*

Il numero Tredici rappresenta quindi la morte, la trasformazione e la rinascita. Chi vive sotto l'influenza del Tredici avrà la concreta possibilità di riparare o di completare ciò che nelle vite passate è rimasto incompiuto. Questa aspettativa non si limita solamente all'individuo influenzato dal Tredici, ma coinvolge anche le persone che gli stanno vicine a cui trasmette questa grande capacità. Dato che, nell'ultima fase del suo percorso evolutivo il Tredici si troverà a dover affrontare diversi ostacoli, potrà cedere alla debolezza di abbandonare il cammino o di prendere deviazioni per rendere il percorso più semplice, evitando così proprio ciò che si era prefisso di fare sin dall'inizio.

Il legame tra *Eros-Thanatos*, cioè Vita-Morte, viene spiegato molto bene in vari miti greci, incominciando dal bellissimo racconto di Orfeo ed Euridice dove è evidente l'impossibilità dei due sentimenti e delle due realtà di poter stare insieme fosse anche per un solo istante. Orfeo ama tanto la sua sposa che, pur di riportarla in vita e riaverla con sé, non esita a scendere negli Inferi e a pregare i signori dell'oltretomba, Ade e Persefone, affinché gli restituiscano Euridice. Egli riesce con la dolcezza del suo canto a commuovere le divinità infernali, che gli concedono di riportare con sé la sposa ad un patto: egli, finché non sarà fuori dal regno dell'oltretomba, non dovrà volgersi indietro a guardare Euridice. Tutto sembra procedere per il meglio ma, proprio mentre l'amata sta per uscire sulla terra e si trova sul limite dei due mondi, quello dei morti e quello dei vivi, ecco che succede l'irreparabile: Orfeo non osserva la condizione impostagli, si volta indietro e perde per sempre Euridice. I protagonisti si possono solo guardare per un attimo fuggente e mai più rivedersi: questa è la sorte riservata ai mortali.

Ovidio, nel libro X delle *Metamorfosi*, racconta il mito di Orfeo ed Euridice e, nei versi 57-64, descrive il commovente addio tra i due sposi:

“...ed erano già sul margine della superficie terrestre, costui temendo di perderla e ansioso di vederla, volse indietro gli occhi: ella fu subito risucchiata indietro e l'infelice tendeva le braccia per essere presa e a sua volta prendere, ma nulla stringeva se non l'aria inconsistente; così ella moriva per una seconda volta senza rivolgere alcun rimprovero al coniuge (di cosa poteva lamentarsi se non di essere amata?), pronunciò un ultimo addio, così flebile che a stento egli udi, e di nuovo tornò da dove era venuta.”

Concludo rivolgendo un invito agli studenti...

Riflettete sul significato della morte. La vita evolve integrando forme sempre nuove; non aggrappatevi al passato e accettate la metamorfosi necessaria all'espansione e alla crescita. La vera morte è l'arresto e la stagnazione, l'oblio della coscienza.

Superate il timore dell'ignoto. Nulla accade per caso in quanto l'universo è un perfetto organismo, in cui tutte le parti sono correlate l'una con l'altra.

Accettate ogni crisi come un'opportunità di crescita. Dietro ogni ostacolo è celato un dono e la sofferenza è il “guardiano della soglia”, pronto a rendervi la libertà. Ma prima dovrete rispondere alla faticosa domanda: "Chi sono io? ".

Non dimenticate che la metamorfosi è un sacrificio, che permette a una forma logora di dissolversi, per lasciare il posto a un'altra più idonea alla vita. Il sacrificio è un atto d'amore che consente il miracolo della guarigione. Nel momento in cui ci affidiamo completamente all'esistenza, il bozzolo si apre e le nostre potenzialità sono libere di esprimersi.

*Il Dirigente scolastico*  
PROF.SSA ANNA MARIA COPPA

## PREFAZIONE

Nell'inesausto duello tra la dea della memoria e la ninfa Lete, sovrana dell'oblio e del silenzio, abbiamo dato, nel nostro piccolo, un contributo a favore della prima, facendo riemergere in queste pagine quanto di più significativo è accaduto nelle ormai lontane giornate del 13° *Certamen Ovidianum Sulmonense* nell'aprile 2011.

*Heroides ed eroi. Tra finzione e realismo.* È stato il tema sul quale i docenti universitari, componenti il Comitato Scientifico, si sono cimentati dando vita ad amabili conversazioni che oggi rivivono nella pagina scritta in tutta la loro vivezza e profondità di pensiero.

Domenico Silvestri propone una lettura delle *Heroides* da cui fa emergere, attraverso la declinazione dei sentimenti, o meglio dei “risentimenti” delle eroine, il fulcro tematico di ogni epistola. L'ampia messe di notazioni realistiche impedisce che ogni singolo componimento scivoli nella fredda ripetizione di scene stereotipate, animandolo con il soffio della vita vissuta: il particolare, con l'effetto di uno zoom cinematografico, fa invece della donna del mito la felice espressione della “dimensione ovidiana del femminile”. Un esempio per tutti è il commento alla lettera di Penelope a Ulisse: nell'animo della protagonista che si rivolge al marito lontano, al sentimento di “invidia per l'esclusione” dal gruppo delle fortunate spose achee, i cui mariti sono già tornati, e cantano loro le imprese compiute, subentrano “la gelosia e il complesso di inferiorità” nei confronti di un'ipotetica rivale (ma quanto reale!) molto più raffinata, a cui Ulisse potrebbe narrare della legittima moglie in termini nient'affatto lusinghieri, come di una consorte che sa sopportare tutto ma non che la lana non sia lavorata. Nei versi successivi Penelope lancia un doppio affondo polemico quando allude ai Proci che sbranano il suo cuore e dilapidano le ricchezze del re: Silvestri nota che il realismo del testo latino, con il ver-

bo *dilacerantur* e il sostantivo *viscera*, conferisce un'incomparabile efficacia espressiva e rinforza il coinvolgimento emotivo prodotto dalla scena. Infine il "timore più grande": dopo tanti anni rivelarsi agli occhi del marito ormai sfiorita, vecchia (*anus*), lei che alla sua partenza era ancora giovanissima (*puella*). Qui Ovidio, "entrando con piena immedesimazione nell'animo femminile", sa coglierne tutte le incertezze e le intime debolezze.

A proposito delle *Heroides*, Arturo De Vivo attribuisce ad Ovidio l'invenzione di un nuovo genere letterario, l'epistola elegiaca d'amore. Ovidio opera una contaminazione tra il codice epistolare della lettera privata d'amore, intima e riservata, e il codice dell'elegia, che traduce in poesia il tormento della passione amorosa.

Il poeta delle *Heroides* presta la sua voce ad eroine affrante e disperate, che scrivono ai loro rispettivi amanti, ribaltando i ruoli tipici dell'elegia: la donna si trova nella condizione di *servitium amoris* (propria del poeta elegiaco) e attraverso l'epistola attiva un'azione di corteggiamento e persuasione secondo una retorica già definita nel codice elegiaco.

Inoltre, trattandosi di una operazione letteraria, viene meno la riservatezza tipica della lettera d'amore privata, e il testo si rivolge al pubblico dell'elegia, cioè ad un lettore extradiegetico che gode di una posizione dominante essendo onnisciente. Infatti i materiali a cui attinge Ovidio sono ben noti perché appartengono al mondo dell'epica e della tragedia.

L'epistola ovidiana, fa notare De Vivo, non è destinata a produrre effetti, nonostante la sua funzione pragmatica e persuasiva. In alcuni casi persino l'eroina dubita che la lettera possa andare a finire nelle mani del suo destinatario, come accade ad Arianna, abbandonata nell'isola deserta di Dia. In questo caso il testo può essere, a ragione, definito monologo elegiaco in forma epistolare destinato, per l'appunto, al lettore extradiegetico, che finisce per essere l'unico destinatario di quella lettera.

La contaminazione di genere dell'epistola d'amore e dell'elegia che Ovidio realizza nelle *Heroides*, può contare sulla presenza di un elemento comune ad entrambi i generi, il *fletus*. L'eroina ovidiana esprime la sua sofferenza con parole e lacrime nell'estremo tentativo di riconquistare il suo amante, di contagiarlo con il pianto d'amore. Le lacrime si realizzano nelle macchie prodotte sulla carta, diventano

un potente espediente poetico-drammatico che rende fortemente realistica la scrittura che si dissolve in immagine.

Sullo sfondo di dotti riferimenti etimologici relativi a nomi propri, toponimi e teonimi, Diego Poli ripercorre la storia e la leggenda di Didone, come l'hanno trasmessa le fonti greco romane dagli "Annali di Tiro" a Timeo di Taormina ad Eustazio di Tessalonica, da Nevio e Ennio a Pompeo Trogo, Servio e Prisciano per tracciare la parabola di una regina dalla doppia personalità: *sovrana saggia e coraggiosa*, secondo la tradizione, che salda nel fuoco di una pira sacrificale il vincolo del matrimonio attraverso il congiungimento *post mortem*, ma anche donna che si *abbandona alla vendetta* perché *avvampa nella passione d'amore*. Su questa ambiguità si muovono ad esplorare il personaggio dell'eroina cartaginese due dei massimi poeti della latinità, Virgilio ed Ovidio, nell'"Eneide" e nelle "Heroides" in un rapporto cronologicamente ravvicinato. Se Virgilio colloca Didone in una dimensione epico – tragica costruita sulle tipologie della *casta* Lucrezia e della tormentata Medea, Ovidio propone un'alternativa, mediata dalle suggestioni catulliane, creando una Didone divisa e travolta da *pietas* ed *amor*, più umana, intima e fragile che si distacca dal modello ufficiale delle celebrazioni augustee tanto da svilire e sovvertire i valori del fondatore di Roma.

La ricomposizione tra le due ipotesi avverrà non senza ironia in Dante che, nel Canto V dell'*Inferno*, pur allineandosi ai contenuti del dettato testuale virgiliano, elaborerà però il materiale linguistico di Ovidio.

"Eroine mitiche rinate donne in una sorta di tiaso", rivivono nel saggio di Umberto Todini, che le schiera in un'ideale galleria e le riesamina nei tratti salienti evidenziandone la modernità rispetto ai modelli. Ci è piaciuto stralciare questa immagine perché nella sua ica-sticità può essere sigillo del modo nuovo e particolarissimo col quale il poeta sulmonese guarda al mondo femminile. Dall'eroismo ritualizzato, esaltato fin dai poemi omerici, si ripercorre l'intero arco della letteratura greca per constatare l'esistenza di "questa regola che salda machismo, potere e scrittura". In Roma, nonostante siano trascorsi ormai molti secoli, il femminile si manifesta principalmente "attraverso la fenomenologia dell'eros e delle sue pulsioni" e parla sempre per interposizione dell'interprete maschile. È merito di Ovidio, prima, e poi di Seneca, aver spostato l'asse in avanti e aver adombrato dietro "il

femminile fantasma” il femminile concreto storico.

Jacqueline Risset, nel ripercorrere i momenti più significativi della fortuna di Ovidio in Francia, ne evidenzia una presenza più accentuata di quella di Virgilio nella funzione ispiratrice di letterati e artisti nelle diverse epoche.

Tra tutte le opere ovidiane le *Eroidi* vivono una lunghissima stagione fortunata con nuove edizioni, traduzione e illustrazioni a partire dal Rinascimento fino al Settecento quando favoriscono addirittura lo sviluppo del romanzo epistolare.

Ma inoltre è qui che si annuncia una scoperta emblematica per gli studi della storia dell'iconografia ovidiana e per questo nostro *Certamen*: dalle miniature create su diversi manoscritti, ispirate a figure di eroine ovidiane, prende spunto nel 1564 un famoso smaltatore, Léonard Limosin, e ne riproduce le immagini su formelle che ebbero rapidissima e apprezzata diffusione specialmente negli ambienti di corte. Agli smalti di Léonard Limosin il Musée de la Renaissance di Ecoen, nel 2010, ha dedicato una mostra corredata da un catalogo dal quale sono state tratte alcune immagini che impreziosiscono la nostra pubblicazione.

Le eroine ovidiane sono state altresì protagoniste delle giornate dedicate al *Certamen Ovidianum* attraverso le voci di interpreti, giovanissimi (il coro del Liceo Classico “Ovidio”) o professionisti (l'attore Pasquale Di Giannantonio, il soprano Emanuela Marulli e la pianista Sabrina Cardone), che hanno dato vita ai languidi lamenti di Arianna, ai tormenti di Saffo ed ai terribili propositi di vendetta di Medea attraverso letture e recitazioni, sulle note di Debussy e Ginastera, e sulle arie di Händel, Haydn e Dvorák che hanno sottolineato ed esaltato quel gioco tra l'irrealità del mito e l'attualità della sofferenza femminile.

Concludiamo la presente prefazione pubblicando in appendice l'intervento della prof.ssa Ada D'Alessandro, referente regionale del “Comitato Olimpico di Cultura classica” dell'Ufficio Scolastico regionale, dal titolo *Certamen ed Olimpiadi Nazionali di cultura classica, il contributo alla classicità nell'educazione*.

Sulmona, ottobre 2012

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

## Donne mitiche e realismo femminile. Elogio del particolare

### PROLOGO A UNA “RILETTURA”

Nell'occasione del *Certamen* dell'anno scolastico 2004-2005, per l'esattezza il 17 aprile del 2005, le *Heroides* furono argomento di traduzione (ep. XIX, vv.1-33, *Ero a Leandro*) e oggetto delle nostre conversazioni ovidiane. In quell'occasione mi lasciai intrigare dal tema della “contrastività femminile”, cioè dalla capacità delle eroine di convertire la loro condizione di vittime della controparte maschile (almeno nella quasi totalità dei casi) in protagoniste di ben mirate (anche se mai ostentate) reazioni polemiche. Volevo rendere, in questo modo, omaggio all'eros intelligente di Ovidio, un uomo che sapeva amare a tal punto le donne da riuscire ad immedesimarsi in loro, dunque non un Don Giovanni o un Casanova che, nel loro comportamento erotico, sono semmai autoreferenziali ed egocentrici. Oggi ritorno su questa prima prova ovidiana del genere epistolare (ben altrimenti poi esplorato nelle dolenti note dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*), per dedicarmi ad una sorta di “elogio del particolare” in omaggio al tema odierno delle nostre “Conversazioni” che ha quattro polarizzazioni (eroine, eroi, finzione e realismo) di cui, in modo particolare, mi intriga l'ultima.

Senza entrare nel merito dell'autenticità dell'intera raccolta, in parte negata e poi riaffermata con buoni argomenti, faccio notare che le ventuno lettere (sei delle quali prevedono quello che potremmo chiamare “botta e risposta”) offrono un'ampia messe di annotazioni

realistiche, che convertono giochi di ruolo e stereotipi di genere in quinte e sfondi per “primi piani” di straordinaria efficacia e che diventano picchi emergenti di una “umana, troppo umana” (per usare l’espressione famosa di Nietzsche) dimensione ovidiana del femminile a cui dovrebbe tornare a guardare con consapevole condivisione la “disumana, troppo disumana” dimensione di certi maschietti ormai solo disperatamente androcentrici.

Ma proviamo a (ri)leggere insieme indicando per ciascun testo il *focus* tematico generale, che si potrebbe proporre come una sorta di “catalogo dei (ri)sentimenti”, a sua volta distinto di caso in caso e, se del caso, in paragrafi tematici più specifici. Per la traduzione mi avvalgo di quella in prosa di Adriana Della Casa (cfr. Ovidio, *Opere*, vol. I *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia Amoris*, Torino 1982, UTET), cercando di facilitare il confronto con il testo latino mediante una corrispondenza grafica tra brano tradotto e verso originale, che in alcuni casi può comportare leggeri spostamenti. Si intende che il mio commento è ridotto all’essenziale in coerenza con la natura di “conversazione” che ho sempre inteso dare ai miei interventi. È appena il caso di dire che la mia lettura sarà di necessità cursoria e desultoria.

(Ri)LETTURA CON COMMENTI BREVI (ANCHE BREVISSIMI)

### I. Penelope ad Ulisse (= dimenticanza)

*Il racconto dei reduci da Troia (= invidia per l’esclusione)*  
vv.28-30

Illi victa suis Troica fata canunt:  
mirantur iustique senes trepidaeque puellae,  
narrantis coniunx pendet ab ore viri.

*Ed essi fanno conoscere il destino di Troia vinto dal destino riservato a loro:  
li ammirano gli anziani integerrimi e le fanciulle sbigottite,  
e la sposa pende dal labbro del marito che racconta.*

Qui si noti che l’autrice della lettera è proprio colei a cui è stato negato il ritorno dell’amato marito e che il racconto dei ritornati è immaginato come un’autentica celebrazione poetica (*canunt*). La tra-

duzione “fanno conoscere” attenua in una medietà asettica ciò che sarebbe meglio reso con “celebrano” che, a sua volta, avrebbe il vantaggio di implicare un più che comprensibile invidioso sarcasmo (ciascuno dei ritornati si fa aedo di se stesso e delle sue presunte mirabili imprese). Il *mirantur* ovidiano che segue subito dopo ha l’effetto cinematografico di uno *zoom* che porta in primissimo piano in piena condivisione emotiva gli *iusti senes* e le *trepidae puellae* che costituiscono con ogni evidenza anche un principio di polarizzazione umana. Ma su tutti poi emerge, secondo uno straordinario “primo piano” di travolgente realismo, la fortunata *coniunx* che pende letteralmente dalle labbra del marito che racconta (e di Ulisse invece non si ha alcuna notizia!).

*Magari c’è un’altra donna (= gelosia e complesso di inferiorità)*  
vv.76-78

esse peregrino captus amore potes.  
Forsitan et narres quam sit tibi rustica coniunx,  
quae tantum lanas non sinat esse rudes.  
*Tu puoi esser preso dall’amore per una straniera.  
Forse le racconti anche quanto sia rozza tua moglie,  
che sa soltanto cardare la lana.*

Il sospetto è, come si usa dire, “fondato”. Uno dei vincitori di Troia, anzi un protagonista assoluto dell’evento, non è certo *...captivus* in senso bellico, ma “prigioniero” (*captus*) lo è in ogni caso e per di più per opera di una straniera di cui si è indebitamente innamorato (*peregrino amore* ha anche qualche implicazione di insensatezza!). A peggiorar le cose ecco l’immaginazione di un Ulisse impegnato in un altro genere di narrazione (non quella onesta e lieta dei...combattenti e reduci del brano precedente), bensì quella decisamente denigratoria che a orecchie disoneste e allegre di femmina di altri lidi dipinge una moglie... “burina”, per cui tutto è e può restare rozzo e non affrontato (*rudes*), tranne la lana da cardare (come dire: un’idea fissa ed esclusiva, per tutto il resto avvenga quel che avvenga!). Gelosia, frustrazione e soprattutto tanta, tanta... lana! Una migliore resa di traduzione qui dovrebbe implicare un’ammissione implicita (del tipo: “sopporta tutto, ma...”), per cui il resto suona motivatamente e ironicamente “solo questo non sopporta, che la lana non sia lavorata”.

*Il doppio danno dei Proci (= provocazione allusiva)*  
vv.88-90

turba ruunt in me luxuriosa proci  
inque tua regnant nullis prohibentibus aula:  
viscera nostra, tuae dilacerantur opes.

*I pretendenti, impudente turba, si avventano su di me  
e nella tua reggia fanno da signori, senza che alcuno li possa trattenerne:  
sbranano il mio cuore, dilapidano le tue ricchezze.*

Adesso Penelope alza decisamente il tiro: i pretendenti (i poi canonici Proci!) non sono tanto una “impudente turba” quanto piuttosto una “folla infoiata” (*turba... luxuriosa*) e si avventano (*ruunt*) sulla protagonista e -più grave!- si comportano da re (*regnant*) nella sala regale di Ulisse (*in tua... aula*). Insomma (e qui scatta con la forza sua propria il graffio realistico) viene così esercitato un doppio “strappo” (*dilacerantur*): il primo riguarda il “cuore” di Penelope (ma *viscera* è decisamente più espressivo ed assai più coinvolgente sul piano emotivo!); il secondo -più grave!- va a toccare il... portafoglio (*tuae... opes*) del vagabondante Ulisse. Siamo in presenza di due doppi affondi polemicamente paralleli, entrambi espressi con icastico realismo. In questa prospettiva sottotematizzo questo brano nei sopra richiamati termini di una “provocazione allusiva”.

*Ma è tardi, sempre più tardi (= incertezza di sè)*  
vv.115-116

Certe ego, quae fueram te discendente puella,  
protinus ut venias, facta videbor anus.  
*E io, che al tuo partire ero una giovane donna,  
per quanto presto torni, ti sembrerò divenuta una vecchia.*

Il titolo qui anteposto rinvia a Eugenio Montale, più esattamente alla sconsolata conclusione della seconda poesia dedicata a Dora Markus. Dopo le fiondate polemiche, dopo le gelosie complessate, dopo gli invidiosi vagheggiamenti, ecco il timore più grande: gli anni passano, Penelope, alla partenza di Ulisse giovanissima ancora (*puella*), al suo ritorno sarà ormai o apparirà (*videbor*) una vecchia (*anus*). Non è questo il torto più grande che un uomo può fare a una donna, quello cioè di toglierle la gioia amorosa degli anni della gio-

vinezza? Ovidio in questo caso è veramente entrato con piena immedesimazione nell’animo femminile, volutamente dimenticando il felice epilogo omerico del rientro di Ulisse ad Itaca, felice anche sul piano erotico, come certifica al riguardo il “poeta sovrano”, se ci è concesso usare il ben noto epiteto dantesco. Ma Ovidio, in questo e in altri casi, è semmai poeta “umano, troppo umano” come per altro abbiamo già detto.

## II. Fillide a Demofonte (= abbandono)

Fillide è una principessa trace ed è stata amata e poi abbandonata da Demofonte, figlio di Teseo, al ritorno dalla guerra di Troia. A Napoli si direbbe che Demofonte “ha tagliato la testa al padre”, modo gustosamente relativo per sottolineare un’estrema somiglianza fisica (in questo caso, una somiglianza... “immorale”), ma anche per fare un allusivo complimento ai buoni costumi... materni. Teseo, lo si sa, è specialista in abbandoni (in particolare Arianna, che però si consola con Bacco, come certificano i famosi versi di Lorenzo il Magnifico: “Quest’è Bacco e Arianna, / belli e l’un dell’altro ardenti: / poiché ‘l tempo fugge e inganna, / sempre insieme stan contenti”). Ma vale anche la pena di notare che compare qui nel caso di Fillide per la prima volta il motivo dell’ “alterità” etnica che coincide con un’alterità “di genere”.

*La percezione temporale da parte degli amanti (= attenzione soggettiva)*  
vv.7-8

Tempora si numeres bene quae numeramus amantes,  
non venit ante suam nostra querela diem  
*Se tu contassi bene il tempo, come lo contiamo noi amanti,  
ti renderesti conto che il mio lamento non giunge troppo presto.*

La percezione del tempo è notoriamente soggettiva: quello degli amanti prevede un computo esatto a modo suo (*bene... numeramus* dice Fillide-Ovidio in rappresentanza dell’intera categoria) che autorizza in ogni caso l’emissione non intempestiva delle rimostranze (*nostra querela* è detto sempre in rappresentanza della categoria suddetta). In questo caso mi sento di parlare di “attenzione soggettiva” a cui si accompagna, una volta constatata la non condivisione e la

non appartenenza categoriale (*tempora si numeres bene...*), il rimprovero implicito per una incomprensione inevitabile. Mi sembra un'osservazione -quella di Ovidio- di grande finezza psicologica, che coglie nel modo migliore un aspetto particolare di una delle due irrinunciabili categorie kantiane rubricate sotto il titolo dell' "estetica trascendentale"...

*La ricerca delle giustificazioni (= complicità)*  
vv.21-22

Denique fidus amor quidquid properantibus obstat  
finxit et ad causas ingeniosa fui.

*Insomma il mio amore fedele tutti gli ostacoli che si frappongono a chi si affretta  
ha immaginato e fui ingegnosa nel ricercarne le cause*

*Ingeniosa* è un'autodefinizione di Fillide ma è anche un'evidente autocertificazione ovidiana che conferma la sua pulsione ad una immedesimazione completa nella protagonista! In più mi sembra che in questo caso si possa parlare di "complicità" nei confronti della persona amata, che consiste nella ricerca ("ingegnosa" appunto) di tutte le cause di rallentamento di un ipotizzato (ma non dimostrato) affrettarsi. Il *fidus amor* costruisce il suo castello incantato di "finzioni" e in esso si rinchioda prigioniero volontario in un'attesa indefinita.

*Speranza, illusione e disperazione (= contraddizione)*  
vv.125-130

et quaecumque procul venientia lintea vidi,  
protinus illa meos auguror esse deos.  
In freta procuro, vix me retinentibus undis,  
mobile qua primas porrigit aequor aquas.  
Quo magis accedunt, minus et minus utilis adsto:  
Linqor et ancillis excipienda cado.  
E appena vedo una vela che viene da lontano,  
mi auguro subito che quelli siano per me doni divini.  
Corro verso il mare, a stento trattenuta dalle onde,  
dove l'acqua inquieta comincia a gonfiarsi.  
E quanto più si avvicina, sempre meno mi sento sicura:  
svengo e cado, sorretta dalle ancelle.

Qui non si tratta di "doni divini", come lascerebbe credere la traduzione, ma semmai dell'amato divinizzato e pluralizzato con doppio movimento enfatico che richiama la pluralità dell'epifania metonimica delle vele (*lintea*). Allo stesso modo appena un poco più avanti la traduzione "giusta" dovrebbe essere: "per dove il mobile mare solleva le acque antistanti" (*mobile qua primas porrigit aequor aquas*). Il carattere realistico della scena sta tutto in questo succedersi (tutto interiore) di speranza, illusione e disperazione, sta appunto nel proporsi angoscioso della contraddizione. Quando le vele si avvicinano, anche la realtà diventa incombente e il suo peso (ri)diventa insopportabile.

III. Briseide ad Achille (= dimenticanza)

*Non so scrivere, ma so descrivere (= sincerità)*  
vv.1-4

Quam legis, a rapta Briseida littera venit,  
vix bene barbarica Graeca notata manu.  
Quascumque adspicies, lacrimae fecere lituras:  
sed tamen et lacrimae pondera vocis habent.

*La lettera che tu leggi, ti viene da Briseide, quella che ti fu sottratta;  
è scritta male in greco dalla mano di una straniera.  
Le cancellature che vedrai, le hanno fatte le mie lacrime:  
ma anche le lacrime hanno il valore di voce.*

Non ci potrebbe essere "mossa di apertura" più efficace di quella proposta in questa lettera. Si notino subito alcuni particolari: Briseide si definisce *rapta* e in questo modo mette in evidenza un torto subito proprio da Achille. Quanto alla grafia la lettera è definita come redatta *vix bene*, che è espressione latina che può essere resa con l'avverbio "male", ma andrebbe resa meglio con "bene, ma con fatica o stento" in omaggio all'impegno a tal fine profuso. Per quanto riguarda la *barbarica...manus* vale la già richiamata "alterità" etnica e di genere, che si configura come un'aggravante se l'estraneità è declinata al femminile. Un vero e proprio *coup de théâtre* è infine costituito dal riferimento conclusivo alle "cancellature" (*lituras*): non sono correzioni dovute a... dubbi linguistici, ma a lacrime che la protagonista non è stata in grado di trattenere! Si noti, in tal senso, la finez-

za dell'implicazione del non detto e l'eloquenza dell'esplicitazione del detto: anche le lacrime sanno parlare, sono pesanti come le parole che ci può capitare di dire.

*Scuse e accuse (= risentimento)*

vv.7-12

Non ego poscenti quod sum cito tradita regi  
Culpa tua est, - quamvis haec quoque culpa tua est.-  
Nam simul Eurybates me Talhybiusque vocarunt,  
Eurybati data sum Talhybioque comes;  
Alter in alterius iactantes lumina vultum  
Quaerebant taciti, noster ubi esset amor.  
*Se io sono stata affidata, d'un tratto, al re che mi chiedeva  
non è colpa tua -per quanto anche questa sia colpa tua.-  
Infatti non appena Euribate e Taltibio mi reclamarono,  
ad Euribate e Taltibio venni data come compagna di viaggio;  
ed essi lanciandosi sguardi l'uno nel volto dell'altro,  
si chiedevano in silenzio dove fosse finito il nostro amore.*

v.25

Non repetisse parum: pugnans ne reddar, Achille.

*Che tu non mi abbia richiesta è dir poco: tu combatti affinché non ti sia resa, Achille.*

Si noti l'accusa, proprio nel momento in cui formalmente Achille viene scusato, tutta contenuta nel particolare dell'avverbio *cito* "in gran fretta". Come dire: ma che fretta c'era? Come mai Achille è così sollecito e in modo così sospetto? Quanto ai due messaggeri Euribate e Taltibio mi sembra efficacissimo il particolare di questo loro ossimorico dialogo muto! Quello che ci si dice con gli sguardi e che l'intuito femminile immediatamente coglie è spesso molto più eloquente di quanto viene sommariamente e limitatamente espresso con le parole. In questo episodio mi colpisce un evidente intreccio di silenzi: quello di Achille, sintomo di imbarazzo, quello di Briseide, sintomo di impotenza, quello di Euribate e Taltibio, sintomo di disimpegno. La negatività qui regna sovrana. Ma poi l'accusa da parte femminile giunge ed è circostanziata ed inequivocabile: "Che tu non mi abbia richiesta è dir poco: tu combatti affinché io non ti sia resa, Achille". Insomma: più che non belligerante Achille è per Briseide belligerante a modo suo (ed è un modo sospetto).

*Insinuazioni vere e proprie a proposito di doni ad Achille (= vendetta)*

vv.35-38

quodque supervacuum est, forma praestante puellae  
Lesbides, eversa corpora capta domo;  
cumque tot his - sed non opus est tibi coniuge - coniunx  
ex Agamemnoniis una puella tribus.  
*cosa del tutto inutile, fanciulle di superiore bellezza,  
di Lesbo, corpi rapiti quando ne fu rovesciata la patria;  
e insieme a tutti questi, come sposa -ma tu non hai bisogno di una sposa-  
una fanciulla delle tre che son figlie di Agamemnone.*

Ora Briseide rincara la dose e mette in dubbio certe prerogative maschili di Achille. Innanzi tutto *supervacuum* è un aggettivo negativo con funzione di "superlativo" pur nella sua condizione non casuale di composto e viene apposto come chiosa proprio al dono di "fanciulle di superiore bellezza". A proposito dell'apposizione *corpora* si noti il duro (e autoreferenziale: anche Briseide è un "corpo" rapito!) riferimento alla corporeità, alla condizione insomma di donne-oggetto di queste fanciulle. Ma è quando Briseide dice ad Achille *sed non opus est tibi coniuge* che l'insinuazione da pesante illazione si converte in un'accusa esplicita circa le reali tendenze sessuali di Achille! Anche in questo caso Ovidio è, come ormai sappiamo, fondamentalmente eversivo e, in ogni caso, assai poco... "augusteo".

*Le giuste precedenze (= seduzione)*

vv.87

Arma cape, Aeacide, sed me tamen ante recepta  
*Prendi le armi, o Eacide, ma tuttavia dopo che prima hai ripreso me.*

In questo caso, che è anche un tentativo di conciliazione, Briseide invita Achille alla guerra, a "prendere le armi" insomma, *sed me tamen ante recepta*. La traduttrice dà per scontato che di quest'ultima operazione sia protagonista Achille, ma nella nozione di *receptum* o "ricevuto" la dimensione attiva del destinatario non è scontata. Briseide potrebbe anche voler dire che Achille tornerà alle sue... mansioni solo dopo che qualcuno si farà carico della restituzione di una sottrazione indebita... *In cauda venenum*, tanto per capirci.

#### IV. Fedra a Ippolito (= abbandono)

*Nessuna lettura frettolosa o incompleta (= sfiducia)*

v. 3

Perlege, quodcumque est: quid epistula lecta nocebit?

*Leggi questa lettera fino in fondo, qualunque cosa valga: in cosa ti potrebbe nuocere?*

Che Fedra non si fidi di Ippolito è più che comprensibile: sintomatico è l'invito a leggere "fino in fondo" (*perlege*), ad "attraversare" con la lettura tutto il testo, che in nessun modo potrebbe essere nocivo ad un lettore presumibilmente poco interessato o distratto. Qui è la nota realistica del passo: il fondato sospetto che Teseo, destinatario della lettera, non si comporti in realtà come tale, insomma che non la legga nemmeno nella sua interezza.

*La costanza della ragione come garanzia dei sentimenti (= consapevolezza)*

vv.51-52

Namque mihi referunt, cum se furor ille remisit,  
omnia; me tacitam conscius urit amor.

*E infatti a me ritornano, una volta che si è placato quel furore,  
tutte le cose perdute; e me silenziosa consuma un amore cosciente.*

Questa è una meravigliosa descrizione non solo del *furor* amoroso ma anche di tutto ciò che "ritorna" quando c'è un momento di tregua. Di nuovo si propone l'eloquenza del silenzio: un amore consapevole consuma la protagonista che rinuncia alle parole, perché tutto è stato già detto. La dantesca "costanza della ragione" è qui ovidiana consapevolezza di un' *ars poetica* che molto ha già detto.

*Precedenti di famiglia, ma con una debita distinzione (= individualità)*

vv.63-64

Hoc quoque fatale est: placuit domus una duabus;  
me tua forma capit, capta parente soror.

*Anche questo è fatale: una sola casata piacque a due donne;  
me prende la tua bellezza, mia sorella se l'è presa tuo padre.*

Nell'espressione *domus una* è contenuta un'allusione piuttosto maliziosa a comportamenti analoghi di padre (Teseo) e figlio (Ippolito) nei confronti di due sorelle; ma si noti soprattutto il particolare prezioso della malignità di questa distinzione: Fedra sceglie in nome della bellezza di Ippolito, la sorella non ha nemmeno questa opportunità, è insomma oggetto di scelta di Teseo. Ovidio sa perfettamente che le donne non fanno sconti alle... donne. L'individualità di Fedra emerge in questo modo con lampante evidenza.

*Quando l'amore non si cura delle convenienze (= spudoratezza)*

vv.153-154

Victa precor genibusque tuis regalia tendo

Bracchia: quid deceat, non videt ullus amans.

*Ora vinta ti prego e tendo le regali braccia alle tue ginocchia:  
dove stia la convenienza, non lo vede nessun amante.*

Qui si può scorgere di nuovo un'implicazione tipicamente ovidiana, che è poi alla base o, comunque sia, è premessa del suo *error*. È proprio vero: *quid deceat, non videt ullus amans* o il vero amore non si fonda sulle convenienze...

#### V. Enone a Paride (= abbandono e tradimento)

Enone, già amata da Apollo, fu moglie di Paride quando questi viveva ancora sull'Ida e faceva il pastore, non essendo ancora stato riconosciuto come legittimo figlio di Priamo.

*Invito alla lettura e timori di ostacoli al riguardo (= dubbio)*

vv.3-4

Perlegis? An coniunx prohibet nova? Perlege: non est  
ista Mycenaea littera facta manu.

*Mi leggerai fino in fondo? O la nuova sposa te lo proibisce? Leggimi fino in fondo:  
non è scrittura tracciata da una mano micenea.*

Ancora una volta un dubbio tutto femminile circa la lettura integrale del testo; ancora una volta, attraverso la figura dell'autoironia, è riproposto il motivo della alterità in quanto marginalità. Piuttosto intrigante è in questo caso il riferimento alla *littera* (da intendersi

come unità di scrittura alfabetica) addirittura in quanto tracciata da “mano micenea”...

*Un ricordo indelebile sulla corteccia dei faggi (= condivisione)*  
vv.23 e 25

Incisae servant a te mea nomina fagi  
*I faggi incisi da te conservano il mio nome*

...

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt:  
*e quanto crescono i tronchi, altrettanto il mio nome.*

Piuttosto originale è l'idea che un ricordo possa materialmente ingigantire nel tempo, se il nome amato e inciso sulla corteccia del faggio è destinato a crescere insieme al tronco di questo. Il concetto è espresso in forma quasi enigmatica, soprattutto se ci atteniamo al verso conclusivo e lo assumiamo come asserto autonomo.

*Un pianto comune e lontano, troppo lontano nel tempo (= condivisione)*  
v.47

Et flesti et nostros vidisti flentis ocellos  
*Piangesti e vedesti i miei occhi piangenti*

Piangere e veder piangere: un'amara e insieme bellissima condivisione. Le lacrime, in questo caso, non fanno velo eccessivo, forse perché si vuole scorgere quello che è il nostro rispecchiamento nell'altro. Lontani (ma non troppo) restano i catulliani *ocelli* di Lesbia, che sono gonfi e arrossati dal troppo piangere per la morte del *passer*.

*Dubbi velenosi a proposito di Elena “consenziente” (= gelosia)*  
v.134

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.  
*una che tante volte è stata rapita, è stata lei a offrirsi per essere rapita.*

Sopra abbiamo detto che le donne non fanno sconti alle donne. Qui possiamo aggiungere che questo vale ancora di più per le amanti deluse. Più avanti vedremo che nel caso di Elena non si tratta di maldicenza, ma di ipotesi fondate su una ponderata valutazione dei fatti.

## VI. Ipsipile a Giasone (= abbandono e tradimento)

*Le scuse non reggono, almeno un saluto era possibile! (= rimprovero)*  
vv.9-10

Quamlibet adverso signetur epistola vento:  
Hypsipyle missa digna salute fui!  
*Ma anche con i venti contrari, una lettera si può scrivere:  
Io, Ipsipile, ero degna di un saluto!*

Come è tenero e bello questo contentarsi di poco di fronte al gelido ergersi del niente! Le lettere possono essere scritte (e sottoscritte!) anche se il vento è contrario e la loro trasmissione è differita, Ipsipile si meritava almeno l'invio di un saluto! Si noti che l'infelice regina di Lemno parla di sé nominandosi e compiangendo se stessa, come si fa quando nessuno si occupa di noi e noi siamo ricondotti necessariamente a noi stessi.

*La partenza di Giasone e i due diversi sguardi convergenti (= solidarietà)*  
v.70

terra tibi, nobis aspiciuntur aquae.  
*tu guardi la terra, io guardo il mare.*

Trovo straordinaria questa diversa, anzi opposta (e alla resa dei conti complementare) impostazione degli sguardi: Giasone guarda dove è rimasta Medea, Medea guarda dove è andato Giasone. I due guardano oggetti opposti e contrapposti: non hanno un orizzonte comune, ma li accomuna un dissidio. Anche questo è un rapporto di coppia con la sua sofferenza infinita, anche di questo si fa interprete una donna attraverso un'immagine di fulminante efficacia. In ultimo si noti la singolarità residuale di *terra* e la pluralità esponenziale di *aquae*, quasi emblemi della diversa condizione esistenziale di Medea e Giasone.

*Medea domina su Giasone come lui dominò sui tori (= polemica)*  
v.99

Scilicet ut tauros, ita te iuga ferre coegit.  
*Certo, come i tori, così costrinse te a sopportare il giogo.*

La frecciata polemica va dritta al segno: il famoso domatore di tori (per altro molto particolari) è a sua volta aggiogato (in modo del tutto particolare). Chi è causa del suo mal pianga se stesso, si potrebbe dire se fosse oggi ancora lecito parlare per proverbi (ma noi lo diciamo e basta).

*A proposito dei figli gemelli di Giasone nati a Ipsipile (= allusione)*  
v.125-126

Si quaeris cui sint similes, cognosceris illis;  
fallere non norunt: cetera patris habent.  
*Se chiedi a chi assomiglino, ti conoscerai in essi:  
non sanno ingannare: hanno tutto del padre.*

Un asserto banale (e ipersentimentale) prende inopinatamente una piega ambigua, sapientemente allusiva, che la traduzione non sa cogliere: infatti *cetera* qui deve essere inteso non come “tutto” ma come “tutto il resto” volendosi, con riferimento a Giasone, intendere che i gemelli sono in tutto e per tutto come il padre tranne che per la loro incapacità di ingannare. Un paragone affettuoso e “rad-doppiato” si converte in un rinfaccio esplicito, in una condanna senza appello. Ancora una volta la forza del particolare celebra il suo trionfo poetico.

## VII. Didone ad Enea (= abbandono)

*Parole ultime, in tutto e per tutto definitive anche se sprecate (= ineluttabilità)*  
vv.2 e 7-8

quae legis, a nobis ultima verba legis  
*le parole che leggi, sono le ultime da parte mia*

...

Sed meriti famam corpusque animumque pudicum  
cum male perdiderim, perdere verba leve est.

*Ma dal momento che la fama dei miei meriti e il corpo e l'anima pura  
ho sventuratamente perduto, sprecare le parole è cosa da poco.*

L'abbandono di Enea (che Metastasio canonizza in una sua indimenticabile operetta) si converte in perdita secca e irreversibile per Didone: dopo aver perso il buon nome (*meriti famam*), la bellezza fisi-

ca (*corpus*) e quella morale (*animum pudicum*) si può dissipare anche un tesoro di parole ed è perdita lieve al confronto. Didone sa che le sue parole saranno vane: un futuro impossibile, un passato peduto si fondono in questi *ultima verba* di cui non è nemmeno più richiesta la lettura integrale (c'è un *legis* blandamente assertivo rispetto al *perlege* imperativo e implorativo di altre lettere!).

*Disponibilità ad immedesimarsi anche con una futura avversaria*  
(= complicità di genere)  
vv.19-20

Alter amor tibi extat habendus et altera Dido;  
quamque iterum fallas, altera danda fides.

*Un altro amore ti si riserva, devi avere un'altra Didone:  
ti sarà offerta l'occasione di un'altra fedeltà, perché tu la tradisca.*

La possibilità di una *altera Dido* e di un *alter amor* è una provocazione estrema sotto la veste apparente di una sottomessa rinuncia. Segue infatti, in forma di chiosa inattesa, un'ipotesi di fedeltà ad altra donna, che sarà puntualmente disattesa. Didone-Ovidio coglie con intelligenza estrema l'ipotesi di un'alterità femminile solo in quanto replica fatale dell'Abbandonata prototipica. In questo caso parlo di “complicità di genere” perché non di solidarietà positiva qui si tratta, ma solo e soltanto di coinvolgimento negativo.

*Sentimenti contraddittori e pienamente comprensibili (= contraddizione)*  
v.63

Perdita ne perdam, timeo, noceamve nocenti  
*Rovinata, temo di rovinare o di nuocere a chi mi nuoce*

La solidarietà, manco a dirlo, è invece riservata proprio ad Enea: sotto l'onda agitata della contraddizione si muove tuttavia la corrente immutabile della coerenza di un sentimento che domina sovrano. Didone è “rovinata” ma teme la rovina di Enea, non vuole arrecare danno a chi l'ha danneggiata. Ovidio ha compreso perfettamente l'animo femminile: il sentimento autentico è sempre più forte del risentimento occasionale.

### VIII. Ermione ad Oreste (= delusione)

*Problemi di parentela e di terminologia conseguente (= precisazione)*

vv.1-2 e 29-30

Alloquor Hermione nuper fratremque virumque

Nunc fratrem. Nomen coniugis alter habet.

*Io, Ermione, rivolgo la parola a colui che poco fa era cugino e marito, ora è soltanto cugino. Un altro ha il nome di marito.*

...

Vir, precor, uxori, frater succurre sorori:

instant officio nomina bina tuo.

*Ti prego, marito, provvedi alla moglie, cugino al cugino:*

*due titoli ti costringono a compiere il tuo dovere.*

A questo proposito si potrebbe osservare che i rapporti di parentela sono sempre complicati e qualche volta lo sono un po' troppo, sia quando si raddoppiano sia quando si...dimezzano. La percezione di questi rapporti è in ogni caso particolarmente acuta dalla parte femminile (non tradurrei pertanto "cugino al cugino" ma "cugino a chi ti è cugina" secondo l'evidente e voluto parallelismo *vir...uxori e frater...sorori*).

*L'agnizione della madre Elena, tuttavia a senso unico (= inferiorità)*

vv.97-100

Obvia prodieram reduci tibi - vera fatebor, -

Nec facies nobis nota parentis erat:

te tamen esse Helenen, quod eras pulcherrima, sensi;

ipsa requirebas quae tua nata foret.

*Quando tu ritornasti ti venni incontro, sì -dico la verità-*

*ma non conoscevo il volto di mia madre.*

*Compresi tuttavia che eri Elena perché eri bellissima;*

*e tu stessa cercavi chi mai fosse tua figlia.*

La scena di questa particolare agnizione è veramente stupenda nei suoi particolari. La madre notoriamente "bellissima" (*pulcherrima*) cerca tra la pluralità dei volti anonimi la figlia ma non la riconosce perché questa non è altrettanto "bellissima"; la figlia invece "comprende" (ma *sensi* è più intimo e più intenso) immediatamente che la donna che le sta davanti è ancor più che sua madre, è Elena. Esiste un *gap* tra due femminilità diversamente intese di cui possono essere

consapevoli solo le donne (e Ovidio, naturalmente, con la sua intelligenza affettuosa). Avere una mamma bellissima è in ogni caso un pesante *handicap* per qualsiasi figlia, figuriamoci poi se la mamma è proprio la "bellissima" Elena!

*Un sintomatico scambio di nomi (= pensiero dominante)*

vv.115-116

Saepe Neoptolemi pro nomine nomen Orestis

exit, et errorem vocis ut omen amo.

*Spesso anziché il nome di Neottolemo mi esce il nome di Oreste*

*e amo lo scambio del nome come un presagio.*

Di grande realismo e di altrettanto grande finezza psicologica è il racconto di questo *lapsus* "freudiano" che consiste nel non casuale scambio di due nomi. Del resto mi sembra molto ovidiana questa dichiarazione d'amore per un *error vocis*, dal momento che l'*error* è componente esistenziale imprescindibile nel caso del Poeta di Sulmona...

### IX. Deianira ad Ercole (= abbandono e tradimento)

*Pari opportunità e pari dignità (= buon senso)*

vv.31-32 e 34

quam male inaequales veniunt ad aratra iuveni,

tam premitur magno coniuge nupta minor.

*come male si adattano all'aratro giovenchi disuguali,*

*altrettanto è disprezzata una moglie inferiore a un grande marito*

...

si qua voles apte nubere, nube pari.

*se una donna vuole sposarsi bene, si sposi con uno simile a lei.*

In questo ormai esplorato festival ovidiano del realismo e del particolare non poteva mancare il tema della disparità della coppia (del resto Ercole è un marito in tutti i sensi ingombrante e in conseguenza imbarazzante). Deianira però non è molto credibile nella sua raccomandazione conclusiva: si ha l'impressione che lei si rivolga a se stessa e nemmeno con troppa convinzione. Con Ercole insomma sarebbe pronta a sposarsi ancora in un irrinunciabile... *foedus iniquum*.

X. Arianna a Teseo (= abbandono)

*Il momento della scoperta* (= negatività)

vv.11-14

incertum vigilans, a somno languida, movi

Thesea prensuras semisupina manus:

nullus erat. Referoque manus iterumque retempto

perque torum moveo bracchia: nullus erat.

*sveglia, ma non del tutto, rilassata dal sonno, io mossi  
le mie mani per abbracciare Teseo, ancora mezzo distesa.*

*Ma non c'era nessuno. Ritraggo le mani e di nuovo ritento  
e lungo tutto il letto distendo le braccia: non c'era nessuno.*

L'amaro risveglio di Arianna (in cui è breve la sospensione dell'incertezza per un momentaneo effetto di un sonno che lei forse vorrebbe prolungare) è caratterizzato dall'iterazione della sconsolata constatazione finale (*nullus erat*). Ovidio in questo caso ha fornito il primo modello di forte impronta realistica a Manzoni (nei *Promessi sposi* Don Abbondio che s'imbatte nei Bravi volge lo sguardo in giro e ripetutamente non vede "nessuno" in suo soccorso). Manzoni a sua volta è stato modello per Collodi (in *Pinocchio* Maestro Ciliegia è messo in crisi dal "pezzo di legno" parlante, gira intorno lo sguardo smarrito e con ripetizione ancora più prolungata non vede "nessuno" come autore del misfatto). Anche in questo Ovidio è stato Maestro...

*La sabbia ostile e l'eco solidale* (= contrasto)

vv.22-26

alta puellares tardat harena pedes.

Interea toto clamanti litora "Theseu"

rendeabat nomen concava saxa tuum;

et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat:

ipse locus miserae ferre volebat opem.

*la molta sabbia ritarda i miei passi di fanciulla.*

*Intanto a me che chiamavo "Teseo" per tutta la spiaggia,*

*le rupi concave riportavano il tuo nome;*

*quante volte ti chiamavo, altrettante ti chiamava il luogo:*

*anche quel luogo avrebbe voluto portare aiuto a me infelice.*

Qui non si tratta di "molta sabbia" ma di "sabbia in cui si affonda" (*alta...harena*) e questo aspetto particolare del luogo diventa un

ulteriore ostacolo nella vana ricerca di Teseo. Ma è soprattutto un banale fenomeno di eco che qui si converte in una straordinaria condivisione delle invocazioni di Arianna da parte di una natura che solidarizza di fatto con la fanciulla disperata. Ovidio, di fronte all'atteggiamento disumano di Teseo, riesce con un colpo di ingegno ad umanizzare la natura.

XI. Canace a Macareo (= disperazione)

*La topicalizzazione onomastica* (= ammissione)

vv.1-2

Aeolis Aeolidae quam non habet ipsa salutem

mittit et armata verba notata manu.

*La figlia di Eolo al figlio di Eolo augura quella salvezza*

*che lei non ha e invia con mano provvista di un'arma.*

In questo caso si gioca non soltanto sulle congruenze onomastiche ma anche sulle divergenze esistenziali (la *salus* non è bilaterale). Inquietante è il riferimento all'*armata manus*, che sembra precludere difinitivamente ogni possibilità di "salvezza" per la protagonista.

*Il ricordo, il rimpianto e altro ancora* (= confessione)

vv.25-26

Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti,

et tibi, non debet quod soror esse, fui?

*Perché mai, fratello, mi hai amata più di un fratello  
e per te non sono stata quello che deve essere una sorella?*

L'ammissione di una colpa inconfessabile diventa domanda angosciosa che non prevede risposta.

XII. Medea a Giasone (= abbandono e minaccia)

*Tra ricordo e compiaciuto rimpianto* (= seduzione)

vv.13-14

Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli

et decor et linguae gratia ficta tuae?

*Perché i biondi capelli mi piacquero più del giusto  
e mi piacquero la bellezza e la grazia ingannatrice della tua lingua?*

Anche questa è una domanda, ma essa contiene in sé, nei suoi dettagli e nei suoi particolari, una risposta eloquente: come si fa a resistere a *flavi capilli*, a *decor* e, soprattutto, a un linguaggio tutto fatto di grazia ingannevole? Come si fa ad evitare di cambiare in illusione la seduzione? Anche in questo caso le risposte sono scontate.

*La forza del sentimento e del risentimento (= ricordo)*  
vv.137-138 e 159-160

Iussa domo cessi natis comitata duobus  
et, qui me sequitur sempre, amore tui.  
*E per ordine tuo uscii da quella casa accompagnata dai due figli  
e dall'amore per te, che sempre mi segue*

.....  
vix me continui, quin sic laniata capillos  
clamarem "meus est" iniceremque manus.  
*a stento mi trattenni, spettinata com'ero,  
dal gridare: "Lui è mio!" e dal gettargli addosso le mani, come padrona.*

Ancora particolari di straordinaria forza espressiva: Medea esce di casa per ordine di Giasone, l'accompagnano i figli ma -e qui sta l'effetto efficace- c'è un altro "personaggio" che sempre la segue ed è il suo amore per Giasone. Un amore possessivo che più avanti è espresso da un *inicare manus* che indica un dominio irrinunciabile e che Medea eserciterà con atroce vendetta.

*L'eloquenza della rivendicazione (= orgoglio)*  
v.205

Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus  
*La mia dote è che tu sei stato salvato da me, è mia dote la gioventù dei  
Greci.*

Medea si accomiata con questa rivendicazione orgogliosa che converte Giasone e gli Argonauti in entità subalterne e dipendenti dalla sua personalità superiore.

### XIII. Laodamia a Protesilao (= innamoramento e solitudine)

*La notte e il giorno ma più la notte che il giorno (= dolore)*  
vv.103-106

Sive latet Phoebus seu terris altior exstat,  
tu mihi luce dolor, tu mihi nocte venis,  
nocte tamen quam luce magis; nox grata puellis,  
quorum suppositus colla lacertus habet.  
*Sia che Febo stia nascosto, sia che si alzi più alto sulla terra,  
tu sei per me motivo di dolore giorno e notte;  
di notte tuttavia più di giorno; la notte è gradita alle giovani donne  
le cui spalle sono circondate da un braccio che le protegge.*

Vorrei sottolineare l'annotazione psicologicamente sottile del diverso atteggiarsi sentimentale di giorno e di notte di fronte al *dolor* di un'assenza. La solitudine notturna, quando manca un braccio protettivo che circonda, è più difficile da sopportare...

*Il desiderio e la vana domanda (= amore vano)*  
vv.115-120

Quando ego, te reducem cupidis amplexa lacertis,  
languida laetitia solvar ipsa mea?  
Quando erit ut lecto mecum bene iunctus in uno  
Militia te referas splendida facta tuae?  
Quae mihi dum referes, quamvis audire iuvabit,  
multa tamen rapies oscula, multa dabis  
*Quando sarà che, stringendo te, di ritorno con avide braccia,  
mi sentirò mancare, senza forze per la mia gioia?  
Quando accadrà che, unito a me in un solo letto,  
potrai narrare le splendide imprese della tua vita militare?  
Mentre me le narrerai, anche se mi piacerà ascoltare,  
prenderai anche molti baci e molti ne darai*

In questo passo bellissimo diventa evidente la forza dell'immaginazione amorosa, tanto più forte quanto è più vana: come non restare incantati di fronte al languore tutto femminile per la gioia vagheggiata e come dimenticare le "avide braccia" (*cupida lacerta*) a cui tuttavia l'abbraccio è negato? La traduttrice rende con "unito a me in un solo letto" il riferimento all'amato, ma omette l'avverbio

*bene* che in questo caso è più che saliente. La narrazione delle imprese militari (non pubblica, come quella vagheggiata nella prima lettera) ma intima ed esclusiva sarà piacevole da ascoltare, ma altro piacere verrà dai baci prepotentemente sollecitati dal narratore (*rapies*) e da lui ricambiati (*dabis*).

*Una clausola perfetta per una lettera bellissima* (= affetto coniugale e solidale)  
vv.165-166

Ultima mandato claudetur epistula parvo:  
si tibi cura mei, sit tibi cura tui!  
*La fine della lettera si chiuderà con un modesto consiglio:  
se tu hai pensiero di me, abbi pensiero di te!*

Un tocco conclusivo delicatissimo, un'immedesimazione perfetta (si noti che il *si* della protasi è ripreso ed ampliato nel *sit* augurale dell'apodosi all'interno di un vistoso parallelismo).

#### XIV. Ipermestra a Linceo (= fedeltà e...protervia coniugale)

*Una rivendicazione fatta con apprensione* (= senso del limite)  
vv.19-20

quam tu caede putes fungi potuisse mariti,  
scribere de facta non sibi caede timet.  
*Quella che tu crederesti aver potuto compiere l'uccisione del marito,  
ha timore nel descrivere la strage da lei non perpetrata.*

L'incolpevole Ipermestra (non ha ucciso il marito disubbidendo agli ordini del padre Danao) è colpevole di questa disubbidienza: una condizione femminile caratterizzata sapientemente sotto il segno dell'apprensione e del limite.

#### XV. Saffo a Faone (= piccola ma sincera!)

*Un'ammissione e una rivendicazione* (= limiti e meriti)  
vv.33-34

Sum brevis, at nomen quod terras impleat omnes  
est mihi...  
*Sono piccola di statura, ma ho un nome che riempie tutte le terre*

L'esiguità fisica è ampiamente compensata dall'indiscussa eccellenza poetica... (Ma è come se si sentisse il rimpianto per qualche...centimetro in più!).

*Un cambio di...cittadinanza più che comprensibile* (= sincerità)  
vv.51-52

Nunc tibi Sicelides veniunt nova praeda puellae;  
quid mihi cum Lesbo? Sicelis esse volo.  
*Ora vengono a te, novella preda, fanciulle siciliane:  
che cosa mi interessa di Lesbo? Voglio essere siciliana.*

Lontane restano le *Sicelides Musae* di Virgilio: qui l'appartenenza territoriale è appartenenza all'amante. Per questo -sempre in nome del realismo ovidiano- parlo di "un cambio di... cittadinanza più che comprensibile".

*Persino preoccupazioni materne* (= vita di tutti i giorni)  
v.70

accumulat curas filia parva meas  
*una figlia piccina mi accresce l'apprensione*

Si tratta dell'amatissima figlia Cleide paragonata da Saffo ai "fiori d'oro". Ma questo non toglie che da lei vengano molti pensieri, che fanno "mucchio" sempre crescente, un "accumulo" insomma come avviene per tutte le mamme del mondo (e Saffo non fa eccezione).

*Ma anche esperienza in pratiche erotiche* (= sensualità)  
vv.129-130

oscula conosco, quae tu commettere lingua  
aptaque consueras accipere, apta dare.  
*Riconosco i baci, che eri solito darmi con la lingua:  
esperto ne ricevevi ed esperto ne davi.*

Ma Saffo sa anche il fatto suo e non è seconda a nessuno in tecniche amatorie e nella loro imprescindibile reciprocità. Qui non è soltanto in gioco il realismo: qui -per dirla con Carlo Betocchi- la "realtà vince il sogno"...

XVI. Paride ad Elena (= la passione amorosa)  
vv.221-236

Paenitet hospitii, cum me spectante lacertos  
imponit collo rusticus iste tuo.

Rumpor et invideo -quidni tamen omnia narrem?-  
membra superiecta cum tua veste fovet.

Oscula cum vero coram non dura daretis,  
ante oculos posui pocula sumpta meos;  
lumina demitto, cum te tenet artius ille,  
crescit et invito lentus in ore cibus.

Saepe dedi gemitus et te, lasciva, notavi

In gemitu risum non tenuisse meo;

saepe mero volui flammam compescere, at illa  
crevit, et ebrietas ignis in igne fuit,

multaque ne videam, versa cervice recumbo,  
sed revocas oculos protinus ipsa meos.

Quid faciam, dubito: dolor est meus illa videre,  
sed dolor a facie maior avesse tua.

*Mi pento di essere ospite quando, sotto i miei occhi,  
codesto zoticone getta le braccia intorno al tuo collo.*

*Mi sento trafitto e sono geloso -perché insomma non dovrei dir tutto?-  
quando, gettandoti sopra una coperta, accarezza le tue membra.*

*Quando poi, alla mia presenza, vi date teneri baci,  
prendo un bicchiere e lo pongo davanti ai miei occhi;  
abbasso lo sguardo, quando egli ti tiene più stretta*

*e i bocconi si accumulano lentamente nella bocca che li respinge.*

*Spesso ho emesso sospiri e ti ho osservata, provocante,  
che non trattenevi il sorriso davanti ai miei sospiri;*

*spesso ho cercato di soffocare l'ardore col vino, ma l'ardore  
è cresciuto e l'ebbrezza è diventata fuoco nel fuoco*

*e, per non vedere troppo, riposo col capo riverso,  
ma tu subito richiami il mio sguardo.*

*Non so che fare: è un dolore per me assistere a quello spettacolo,  
ma più grande dolore è stare lontano dal tuo sguardo.*

L'innamoramento, anzi l'infatuazione di Paride per Elena la rende, attraverso le sue appassionate parole, assoluta protagonista. Enone (v. sopra) è surclassata come rivale possibile, Ermione (v. sopra) è annichilita come plausibile figlia ...d'arte. Menelao (lo "zoti-

cone"! e Paride più che sedotto sono due strumenti complementari del gioco di Elena. Che Paride prenda un bicchiere quando le effusioni tra i coniugi crescono pericolosamente di tono non è per non vedere ma è per vedere senza esser visto e anche se abbassa (ma fino a che punto?) lo sguardo, sono i bocconi che non vanno giù rispetto al "boccone" della provocazione erotica, il più duro da inghiottire. Se Paride cerca di guardare in alto, Elena richiama scientemente il suo sguardo, proprio perché per lui ormai il dolore più grande è star lontano dagli occhi della seduttrice. In questa lettera parla con straordinaria efficacia Paride, ma il muto "discorso" che conta è quello di Elena.

XVII. Elena a Paride (= l'attenzione omertosa)  
vv.77-92

Illa quoque, adposita quae nunc facis, improbe, mensa,  
quamvis experiar dissimulare, noto;

cum modo me spectas oculis, lascive, protervis,  
quos vix instantes lumina nostra ferunt,

et modo suspiras, modo pocula proxima nobis  
sumis, quaque bibi, tu quoque parte bibis.

A! Quotiens digitis, quotiens ego tecta notavi  
signa supercilio paene loquenti dari!

Et saepe extimui, ne vir meus illa videret,  
non satis occultis erubique notis.

Saepe vel exiguo vel nullo murmure dixi:

"Nil pudet hunc", nec vox haec mea falsa fuit.  
Orbe quoque in mensae legi sub nomine nostro,  
quod deduca mero lettera fecit, AMO.

Crede me tamen hoc oculo rendente negavi;  
ei mihi! iam didici sic ego posse loqui.

*Anche quello che fai ora, temerario, quando la mensa è apparecchiata,  
lo avverto, anche se tento di dissimularlo.*

*Quando mi osservi, lascivo, con lo sguardo ardito,  
e tanto insistente che i miei occhi lo sopportano a stento,*

*ora sospiri, ora prendi il bicchiere vicino a me  
e bevi dalla parte dove ho bevuto io.*

*Ah, quante volte ho notato segni furtivi che mi erano mostrati con le dita,  
con gli occhi che quasi parlavano!*

*Spesso ho temuto che mio marito vedesse quei segni  
e sono arrossita per i segni non abbastanza segreti.*

*Spesso ho detto a voce bassa e quasi incomprensibile:  
 “Costui non si vergogna di nulla” e queste mie parole non erano false.  
 Ho anche letto sull’asse tondo della tavola, sotto il mio nome,  
 quello che dicevano le lettere tracciate col vino: AMO.  
 Dicevo, con cenno negativo degli occhi, di non credervi:  
 ma, ahimé!, ormai ho imparato che si può parlare così.*

La risposta di Elena è un vero e proprio raddoppio espressivo. Lei ha promosso tutto, si è accorta di tutto, sia pure con consumata arte di dissimulazione. Paride prende il bicchiere dove lei ha bevuto e beve proprio dalla parte dove si è poggiata la sua bocca: un dettaglio, un particolare –per restare al tema che abbiamo proposto– è allo stesso tempo un fatto essenziale, che parla come parlano le mani e gli occhi in un discorso di muta e travolgente eloquenza. La dichiarazione d’amore, fatta con il vino, è letta immediatamente. Il diniego espresso con gli occhi è l’ultimo capitolo di una battaglia di sguardi, che Ovidio descrive con la competenza unica di chi ariostescamente “ne ha fatto esperimento”. Quanto a Menelao, lo “zoticone”, c’è proprio da credere che non si sia accorto di niente...

vv.199–200

.....et nobis omnia de te  
 quaerere, si nescis, maxima cura fuit.  
 .....io ho avuto grandissima cura  
 di informarmi di tutto su di te, se non lo sai.

Notevolissima mi sembra questa puntualizzazione, che fa di Elena non una “rapita” canonica, ma una protagonista del suo destino.

vv.255–256

Apta magis Veneri, quam sunt tua corpora Marti;  
 bella gerant fortes: tu, Pari, semper ama.  
 Il tuo corpo è più adatto a Venere che non a Marte;  
 facciano la guerra gli eroi; tu Paride fa’ sempre l’amore.

Anche in questo Elena, nel suo rivolgersi a Paride, appare consapevole (e competente!) protagonista.

## XVIII. Leandro ad Ero (= l’ansia dell’impresa)

*I vantaggi di essere una lettera...*  
 vv.17–20

Protinus haec scribens “Felix, i, littera!” dixi,  
 “Iam tibi formosam porriget illa manum.  
 Forsitan admotis etiam tangere labellis,  
 rompere dum niveo vincula dente volet”.  
 Subito, appena scritte queste parole, dissi: “O fortunata lettera, va’!  
 Fra poco ella ti ti tenderà la sua graziosa mano.  
 Forse anche sarai sfiorata dalle labbra che ella avvicinerà  
 mentre con i denti bianchi come la neve vorrà rompere i suggelli”.

Se ci immedesimiamo in Leandro come lui si immedesima nella lettera possiamo comprendere appieno questo momento metaepistolare: in primissimo piano vediamo (ed è un fascinoso incanto!) la bocca amata e i dentini bianchissimi che in qualche modo baciano la lettera e Leandro con lei. Ancora una volta la vittoriosa forza del particolare si manifesta pienamente.

“Gli astri dintorno alla leggiadra luna...” (S. Quasimodo, tr. di Saffo)  
 vv.73–75

Quantum, cum fulges radiis argentea puris,  
 concedunt flammis siderea cuncta tuis,  
 tanto formosis formosior omnibus illa est.  
 Come quando tu splendi argentea coi puri raggi,  
 tutte le stelle cedono al tuo splendore,  
 altrettanto lei è più bella di tutte le belle.

Qui è evidente la ripresa di Ovidio di un famoso frammento di Saffo in cui la donna amata è assimilata alla luna e le altre fanciulle alle stelle, che cedono davanti al suo splendore.

*Ci sono due modi di stare in acqua!*  
 vv.121–124

Si qua fides vero est, veniens huc, esse natator,  
 cum redeo, videor naufragus esse mihi.  
 Hoc quoque, si credis: ad te via prona videtur;  
 a te cum redeo, clivus inertis aquae.

*Venendo qui - se tu credi alla mia veridicità - mi pare di essere un nuotatore;  
quando ritorno, mi pare d'essere un naufrago.  
Anche questo accade, se mi credi: quando vengo verso di te la via mi pare in declivio:  
quando torno via da te, un monte d'acqua insormontabile.*

È proprio vero: l'amore sfida tutte le leggi della fisica e l'acqua del mare una volta è in discesa un'altra in salita perché tutto avviene nell'interiorità dell'amante!

XIX. Ero a Leandro (= l'ansia dell'attesa)

*Veniamo subito al..."dunque"  
vv.1-4*

*Quam mihi misisti verbis, Leandre, salutem  
Ut passim missam rebus habere, veni.  
Longa mora est nobis omnis, quae gaudia differt;  
da veniam fassae: non patienter amo.  
Perché io possa avere in realtà il saluto che mi hai mandato a voce,  
o Leandro, vieni di persona.  
Ogni indugio che ritardi i piaceri d'amore è lungo per noi:  
perdona la mia confessione: amo senza ritegno.*

Qui emerge una concretezza tutta femminile: il saluto di Leandro diventa efficace, arriva insomma a destinazione, se si converte nella presenza fisica di Leandro. Questa è l'esplicita dichiarazione di Ero ed è bella la chiosa ardita ed intensa (*non patienter amo*).

*A proposito di...non pari opportunità  
vv.15-18*

*His mihi summotae, vel si minus acriter urar,  
quod faciam, superest praeter amare nihil.  
Quod superest facio, teque, o mea sola voluptas,  
plus quoque, quam reddi quod mihi possit, amo.  
Per me invece, tenuta in clausura, anche se ardessi d'amore con minore violenza,  
non resta nulla da fare se non amare.  
Faccio dunque quello che mi resta e amo te, o mio unico piacere,  
anche più di quanto non mi possa essere ricambiato.*

Ero si conferma nella sua determinazione amorosa che diventa assoluta e onnicomprensiva.

*Le confidenze notturne con la vecchia nutrice  
vv.45-46*

*Adnuit illa fere, non nostra quod oscula curet,  
sed movet obrepens somnus anile caput  
Ella par dire di sì; ma non perché si preoccupa dei nostri baci:  
è il sonno che, cogliendola, fa muovere il suo capo alla vecchia*

Mi sembra una notazione di un gustoso realismo in cui è reso *unicuique suum*: alla vecchia il sonno, ad Ero il suo amore assoluto.

*L'ansia amorosa, il rimprovero, il dubbio  
vv.71-74*

*Est mare, confiteor, nondum tractabile nanti;  
nocte sed esterne senior aura fuit.  
Cur ea praeterita est? Cur non ventura timebas?  
Tam bona cur periit, nec tibi rapta via est?  
Il mare, lo ammetto, non è ancora praticabile per chi deve nuotare,  
ma la notte passata il vento era più debole.  
Perché è passata inutilmente? Perché temevi quello che non sarebbe avvenuto?  
Perché un viaggio così tranquillo è stato evitato e non è stato intrapreso da te?*

Ero ha appena finito di ammettere che il mare non è praticabile, quando il dubbio l'assale e con esso il rimprovero per una... nuotata mancata. L'amore è capace anche di questo: trasformare un mare appena un poco meno mosso in una desiderata ..."calma piatta"!

XX. Aconzio a Cidippe (= le astuzie dell'amore)

*Ma poi geloso persino del medico  
vv.141-144*

*dumque suo temptat salientem pollice venam,  
candida per causam brachia saepe tenet  
contractatque sinus et forsitan oscula iungit:  
officio merces plenior ista suo est.  
Mentre con il pollice tocca il battito della vena del polso,  
con questo pretesto spesso stringe le bianche braccia,  
tocca il seno e forse scambia baci;  
tale ricompensa vale più del suo servizio.*

La gelosia fa scorgere un medico con scarsa deontologia professionale impegnato in una visita talmente scrupolosa da coinvolgere parti non... sofferenti. Certo Ovidio sa bene che noi, quando siamo innamorati, vediamo ciò che vogliamo vedere e immaginiamo ciò che vogliamo immaginare...

XXI. Cidippe ad Aconzio (=rimproveri per l'astuzia del pomo)  
vv.247-250

Iam satis invalidos calamo lassavimus artus,  
et manus officium longius aegra negat.  
Quid, nisi quod cupio me iam coniungere tecum,  
restat? Ut adscribat littera nostra "vale".  
*Ormai ho stancato a sufficienza le membra senza forza con la penna,  
e la mia mano malata rifiuta una fatica ulteriore.  
Che mi resta da dirti, se non che desidero unirmi ormai con te?  
Resta solo che la mia lettera aggiunga la parola "addio!".*

Aconzio è responsabile della malattia di Cidippe ed ella non manca di farglielo notare. Anche la lettera di risposta è stata causa di estrema stanchezza. Le donne, si sa, sanno rimproverare. Un bel *vale* sembrerebbe essere la conclusione, ma la vera conclusione è che Aconzio si deve dare una mossa. Non è più tempo di lettere e questa è appunto l'ultima lettera della raccolta.

(QUASI) UN COMMiato

La topografia delle *Heroides* è uno straordinario arcipelago sentimentale, che abbiamo visitato di lettera in lettera seguendo il fascino dell'animo femminile attraverso il realismo dei particolari. In fin dei conti questo è stato anche il mio rapporto con l'intera opera ovidiana nel corso di queste nostre pluriennali "conversazioni". Un rapporto non confessionale o "filologico", ma "linguistico" semmai, e da intendersi in senso stretto, dal momento che ha sempre puntato all'eccellenza delle parole di cui Ovidio è signore indiscusso, e chi scrive un cultore non del tutto occasionale.

DOMENICO SILVESTRI  
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

ARTURO DE VIVO

## L'eroina elegiaca: lettere e lacrime

La testimonianza letteraria più antica di una epistola privata è nell'*Iliade* (VI 166-170): la invia il re argivo Preto al suocero, il re di Licia, per chiedergli di uccidere il latore della missiva, il giovane eroe Bellerofonte, che la regina Antea - da lui respinta - aveva ingiustamente denunciato al marito come colpevole di tentata violenza sessuale nei propri confronti. Il messaggio di morte è scritto su una tavoletta piegata, perché nessun altro potesse leggerlo se non il destinatario<sup>1</sup>.

La qualità della lettera privata è evidentemente la riservatezza, essa è un dialogo a distanza con un interlocutore lontano e esclude ogni altro lettore<sup>2</sup>. In questa tipologia si iscrive la lettera d'amore,

<sup>1</sup> Cfr. HOM. *Il.* VI 166-170 "Così disse e udendola il re fu preso dall'ira; tuttavia non uccise l'eroe, ne ebbe timore in cuor suo, lo mandò invece in Licia e gli affidò messaggi di morte, funesti messaggi scritti su una tavoletta piegata, ordinando che li mostrasse al suocero, per sua rovina" (trad. di MARIA GRAZIA CIANI, in Omero, *Iliade*, a cura di MARIA GRAZIA CIANI. Commento di ELISA AVEZZÙ, Venezia 1990).

<sup>2</sup> Utili notizie sull'argomento nelle ottime sintesi di G. SCARPAT, *L'epistolografia*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, vol. I (Letteratura), Milano 1987, pp. 473-512, e di P. CUGUSI, *L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione*, in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II (La circolazione del testo), Roma 1989, pp. 379-419.

che l'innamorato invia alla persona amata; nella tradizione antica a noi nota, solitamente è una lettera che, pur nella varietà dei contenuti, gronda di lacrime e vuole anche strappare lacrime. È questo il caso della prima epistola d'amore della letteratura latina che leggiamo nello *Pseudolus* di Plauto<sup>3</sup> (commedia rappresentata nel 191 a.C.); è la richiesta d'aiuto che una fanciulla, la *meretrix* Fenicio, rivolge al giovane Calidoro dopo che ha appreso di essere stata ceduta dal lenone Ballione a un soldato che ha già anticipato la cifra di quindici mine: se l'amante non porterà la stessa somma di denaro al lenone, Fenicio partirà con il nuovo padrone. Calidoro chiede aiuto al servo Pseudolo, al quale fa leggere le tavolette. La lettera, recitata ad alta voce dal servo e interrotta da una serie di battute a commento, così inizia: "*Phoenicium Calidoro amatori suo / per ceram et lignum litterasque interpretes / salutem impertit et salutem ex te expetit, / lacrumans titubanti animo, corde et pectore*" (vv. 41-44)<sup>4</sup>. Dopo aver spiegato l'accaduto, Fenicio, ricordando con dovizia di immagini il loro amore<sup>5</sup>, conclude che in questa occasione si vedrà se veramente Calidoro la ama o non ha fatto altro che fingere: "*harunc voluptatum mihi omnium atque itidem tibi / distractio, discidium, vastities venit, / nisi quae mihi in test aut tibist in me salus. / Haec quae ego scivi ut scires curavi omnia; / nunc ego te experiar quid ames, quid simules. Vale*" (vv. 69-73)<sup>6</sup>.

Nel momento in cui la lettera d'amore di Fenicio entra sulla scena della commedia si infrange il suo statuto, la finzione fa sì che la comunicazione a due conosca un lettore altro, il servo Pseudolo, e

<sup>3</sup> Cfr. SCARPAT, *op. cit.*, pp. 506-507.

<sup>4</sup> "Fenicio a Calidoro, il suo amante, attraverso la voce di questa cera, di questo filo e di questi caratteri invia un saluto e implora un saluto, mentre versa lacrime, e vacilla il suo spirito, il suo cuore e la sua anima" (PLAUTO, *Le commedie*, a cura di C. CARENA, Torino 1975)

<sup>5</sup> Plaut. *Pseud.* 64-68 "*Nunc nostri amores, mores, consuetudines, / iocus, ludus, sermo, suavisaviatio, / compressiones artae amantum corporum, / teneris labellis molles morsiunculae, / nostrorum orgiorum osculatiunculae, / papillarum horridularum oppressiunculae*".

<sup>6</sup> "Tutti i piaceri che abbiamo condiviso ci sono tolti, disgiunti, annientati, e non troviamo io in te e tu in me uno scampo. Tutto ciò che sapevo mi sono preoccupata di farti sapere. Ora la prova dei fatti mi dirà quanto mi ami e quanto fingi. Addio" (trad. CARENA).

grazie a questi sia ascoltata dal pubblico del teatro e sia per sempre letta da tutti i fruitori del testo plautino. La rivelazione dei contenuti riservati agli amanti non ne comporta, tuttavia, la condivisione con altri; le lacrime, in particolare, si muovono sul primitivo asse mittente-destinatario con funzione di atto pragmatico<sup>7</sup>, laddove per il lettore terzo si riducono a semplice notizia. Dopo che Pseudolo ha recitato la lettera di Fenicio, Calidoro infatti gli chiede come mai nel leggere quel testo disperato non pianga; il servo se la cava con una battuta, dichiarando che i suoi occhi sono fatti di pietra pomice e neanche a supplicarli riesce a far loro sputare anche una sola lacrima, egli appartiene infatti alla razza degli occhiscocchi (vv. 74-77 Cal. "*Est misere scriptum, Pseudole*". Pse. "*O miserrume*". / Cal. "*Quin fles!*". Pse. "*Pumiceos oculos habeo, non queo / lacrumam exorare ut expuant unam modo*" / Cal. "*Quid ita?*". Pse. "*Genus nostrum semper sicco oculum fuit*")<sup>8</sup>. Le lacrime d'amore in Plauto diventano oggetto comico di riso.

Scritta con il pianto è un'altra lettera d'amore che ci porta al mondo dell'elegia. Propertio (IV 3) immagina che una donna, una sposa, di nome Aretusa, da lungo tempo sola per l'assenza del marito Licota, in Oriente per combattere i Parti, scriva al suo uomo per comunicare la sua condizione di desolata tristezza e il desiderio di poterlo riavere, ma non può tacere i dubbi che la tormentano al pensiero che Licota la possa tradire con altre donne. Le lacrime non sono solo riferite, ma sono per così dire inviate perché i loro segni sono evidenti nelle cancellature prodotte sull'epistola, incerta nella scrittura anche per la mano esitante, ormai morente, della sposa: *Haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae, / cum totiens absis, si potes esse meus. / Si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit, / haec erit e lacrimis facta litu-*

<sup>7</sup> Della funzione pragmatica delle lacrime e della interscambiabilità tra lacrime e parole, discute esemplarmente, a proposito dell'*Eneide*, LICINIA RICOTTILLI, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000, pp. 182 ss. (cap. 5 "Il coinvolgimento emotivo e la gestualità delle lacrime"), alla quale rinvio anche per la documentazione bibliografica.

<sup>8</sup> "Cal. "Uno scritto pietoso, Pseudolo!". Pse. "Oh, pietosissimo!". Cal. "Come non piangi?". Pse. "Ho gli occhi di pomice: non riesco, per quanto implori, a spremere una sola lacrima". Cal. "Come mai?". Pse. "La nostra è sempre stata una razza d'Occhiscocchi"" (trad. CARENA).

ra meis: / aut si qua incerto fallet te littera tractu, / signa meae dextrae iam morientis erunt (IV 3,1-6)<sup>9</sup>.

La composizione del IV libro di Properzio si colloca tra il 26 e il 21 a.C., anche se la pubblicazione avverrà solo nel 15 a.C. Siamo alle soglie delle *Heroides* di Ovidio, che dopo aver pubblicato nel 15 a.C. la prima edizione degli *Amores* in cinque libri, attende alle sue epistole di eroine (le prime quindici, alle quali solo più tardi, forse tra 4-5 e 8 d.C., aggiunge le altre sei), e queste epistole egli pubblicherà alla fine del secolo insieme con la seconda edizione in tre libri degli *Amores*.

Le *Heroides*, ma forse il titolo originale era *Epistulae heroidum*, segnano la fine dell'esperienza soggettiva e autobiografica del poeta elegiaco e, giustamente, Ovidio può rivendicare l'originalità di questa operazione e l'invenzione di un nuovo genere letterario, l'epistola elegiaca d'amore<sup>10</sup>. Infatti, quando nel terzo libro dell'*Ars amatoria* compone il canone dei poeti che una fanciulla dovrà conoscere, tra i latini, insieme con Properzio, Gallo, Tibullo, Varrone Atacino e Virgilio<sup>11</sup>, egli ritiene che possa essere inserito anche il suo nome e compila così il catalogo delle proprie opere<sup>12</sup>: *Forsitan et nostrum nomen miscbitur istis, / nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis, / atque aliquis dicet: "Nostrum lege culta magistri / carmina, quis partes instruit ille duas, /*

<sup>9</sup> "Queste raccomandazioni Aretusa le manda al suo Licota, se puoi essere mio, tu che sei tanto spesso lontano. Se tuttavia, quando leggerai questa epistola, qualche parte sbiadita ti mancherà, la cancellatura sarà stata prodotta dalle mie lacrime; o se qualche lettera coi suoi tratti incerti t'ingannerà, questi saranno i segni della mia destra ormai morente" (PROPERZIO, *Elegie*, a cura di P. Fedeli, Firenze 1988).

<sup>10</sup> Sulla novità dello statuto letterario delle *Heroides*, cfr. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di G. ROSATI, Milano 1989, pp. 5-46 (*Epistola elegiaca e lamento femminile*).

<sup>11</sup> OV. *Ars III 333-338 et teneri possis carmen legisse Properti / sive aliquid Galli sive, Tibulle, tuum / dictaque Varroni fulvis insignia villis / velleri germanae, Phrixie, querenda tuae / et profugum Aenean, altae primordia Romae, / quo nullum Latio clarius extat opus*.

<sup>12</sup> Cfr., al riguardo, OVIDIO, *L'arte di amare*, a cura di E. PIANEZZOLA. Commento di G. BALDO, L. CRISTANTE, E. PIANEZZOLA, Milano 1991, pp. 386-387.

deve tener libris titulus quos signat Amorum / elige quod docili molliter ore legas, / vel tibi composita cantetur Epistula voce; / ignotum hoc aliis ille novavit opus" (*Ars III 339-346*)<sup>13</sup>.

Ovidio si è cimentato con un materiale che aveva una tradizione letteraria consolidata soprattutto nella poesia epica e nella tragedia, dove in particolare la forma del monologo offriva un modello importante per un'opera di natura epistolare; il poeta costruisce un nuovo testo che dialoga costantemente con il modello, ma che riesce a riformulare il patrimonio letterario del mito (unica eccezione per Saffo) perché situazioni e personaggi sono come ricreati in chiave elegiaca. Ovidio recupera, perciò, la dimensione originaria dell'elegia come spazio del lamento, trasformando le eroine in amanti abbandonate che vivono la condizione del *servitium amoris*, tipica del poeta elegiaco<sup>14</sup>; rovescia così i ruoli restituendo all'uomo il ruolo forte di *dominus* e alla donna quello di vittima della passione d'amore, ma la rende così protagonista e le conferisce la parola, la parola elegiaca<sup>15</sup>. Egli assume il punto di vista delle donne tradite e disperate, delle quali riesce a cogliere tutta la complessità psicologica, e utilizza il mezzo epistolare in chiave di corteggiamento e di persuasione, secondo una retorica che è quella già definita nel codice elegiaco<sup>16</sup> e in

<sup>13</sup> "Forse anche il nostro nome sarà unito al loro, / e non saranno i versi miei dati all'acqua del Lete / ma qualcuno dirà: "Leggi, del nostro maestro, gli eleganti carmi / con cui istruisce le due parti in lotta; / oppure da quei libri che hanno il tenero titolo di *Amori* / scegli qualcosa da leggere con voce morbida e aggraziata; / o recita, se vuoi, con voce modulata, una sua Epistola: / era un genere ignoto e l'ha creato lui" (trad. PIANEZZOLA).

<sup>14</sup> Sul *servitium amoris*, vera discriminante dell'elegia erotica latina, cfr. F. O. COPLEY, *Servitium amoris in the Roman Elegist*, "TAPhA" 78, 1947, pp. 285-300; R. O. A. M. LYNE, *Servitium amoris*, "CQ" n. s. 39, 1979, pp. 117-130; M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984, pp. 212 ss.

<sup>15</sup> Cfr. G. ROSATI, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, "MD" 29, 1992, pp. 92-93.

<sup>16</sup> Su questo motivo del codice elegiaco, cfr. in particolare W. STROH, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, e poi dello stesso STROH, *Tröstende Musen: zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten*, in *ANRW II* 31,4, Berlin-New York 1981, pp. 2638-2684.

qualche modo contaminata dalla tecnica della suasoria, che Ovidio aveva appreso nelle scuole di declamazione. Talora, proprio nel marcare la natura retorica del discorso persuasivo delle eroine, il poeta manifesta il suo ironico distacco.

Le *Heroides* sono quindi un nuovo genere letterario, *ignotum opus*, il cui statuto si fonda sulla contaminazione e sulla intertestualità. E proprio in questa ottica vorrei approfondire, in particolare, alcuni aspetti del corto circuito che si determina tra il codice epistolare della lettera privata d'amore (ovviamente nella sua dimensione letteraria, testimoniata da Plauto e da Properzio) e il codice dell'elegia<sup>17</sup>. Un punto di partenza è la complessità dei livelli di comunicazione che si realizzano nel momento in cui Ovidio opera una transcodificazione dell'elegia in forma di epistola di eroine del mito, epico-tragiche: abbiamo già notato che la lettera d'amore presuppone una comunicazione riservata tra mittente (nei nostri casi la donna-sposa-amante) e destinatario (l'uomo-sposo-amante); la traduzione in chiave di letteratura infrange la riservatezza e prevede un lettore duplice (il destinatario atteso e il fruitore del testo letterario), ovviamente coinvolto a diversi livelli. Le *Heroides* presuppongono la donna-eroina che indirizza la lettera al suo amante (il lettore intradiegetico), e nello stesso tempo l'*auctor* che presta la sua voce e il suo status degradato di poeta elegiaco alla donna e che scrive per il suo pubblico (il lettore extradiegetico). Proprio il lettore esterno gode, tuttavia, di una posizione dominante, giacché (a differenza di quanto avveniva in Plauto e in Properzio) egli è onnisciente. Ovidio, infatti, ha utilizzato materiali del mito già noti, e quindi il lettore sa già che l'epistola, nonostante la sua forma pragmatica, è destinata a non produrre alcun effetto, si tratta di un testo che si incunea in altri testi già codificati nelle forme

<sup>17</sup> Per le relazioni di Ovidio con le regole del genere dell'elegia eroica, cfr. G. B. CONTE, *L'amore senza elegia: i "Remedia amoris" e la logica di un genere*, saggio introduttivo a Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di CATERINA LAZZARINI, Venezia 1986, pp. 9-53, poi in G. B. CONTE, *Generi e lettori*, Milano 1991, pp. 53-94. Sugli sviluppi della poesia erotica latina e la formazione di un codice, si veda l'utile sintesi di P. FEDELI, *La poesia d'amore*, in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I ('La produzione del testo'), pp. 143-176.

dell'epica e della tragedia: dialoga con essi, apre imprevedibili spazi elegiaci, produce effetti in qualche modo letterariamente degradati (per lo statuto stesso dell'elegia rispetto ai generi sublimi dell'epica e della tragedia), ma confinati in una dimensione che non può avere sviluppi né spaziali, né temporali, anzi risulta in certo modo al di fuori dello spazio e del tempo<sup>18</sup>. Non a caso, in alcune epistole l'eroina non ha certezza che la lettera possa mai raggiungere il suo destinatario (o dispera di avere mai una risposta): l'esempio più evidente è certamente quello di Arianna, la quale fuggita da Creta insieme con Teseo, che senza il suo aiuto mai avrebbe ucciso il Minotauro né sarebbe uscito dal Labirinto, viene abbandonata dall'uomo amato, durante una sosta sull'isola Dia. L'epistola è quindi innanzitutto uno sfogo dell'amante *relicta* contro il perfido traditore<sup>19</sup>, che la ha ingannata approfittando di quel sonno al quale incauta aveva ceduto: *Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto, / unde tuam sine me vela tulere ratem, / in quo me somnusque meus male prodidit et tu, / per facinus somnis insidiate meis* (*Her.* 10,3-6)<sup>20</sup>. Il lettore esterno conosce la storia di Arianna dal carme 64 di Catullo, l'intertesto ovidiano<sup>21</sup>, e sa bene che sull'isola giungerà Bacco con il suo corteo: il dio farà di Arianna la sua sposa e la porterà con sé in cielo, trasformandola in costellazione. La

<sup>18</sup> Per questo aspetto delle *Heroides* si veda, in particolare, A. BARCHIESI, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, "MD" 19, 1987, pp. 63-90 (poi in P. OVIDII NASONIS *Epistulae heroidum* 1-3, a cura di A. BARCHIESI, Firenze 1992, pp. 15-41), e anche, dello stesso autore, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione di testi*, "MD" 18, 1986, pp. 77-107.

<sup>19</sup> Interessanti osservazioni sulla centralità della figura di Arianna nel progetto delle *Heroides* in LAUREL FULKERSON, *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge University Press 2005, pp. 122 ss.

<sup>20</sup> "Quello che leggi, o Teseo, te lo mando da quella spiaggia da dove le vele portarono via, senza me, la tua nave, dove il mio sonno malamente mi tradì, e tu con esso, tu che con l'inganno insidiasti il mio sonno" (trad. ROSATI).

<sup>21</sup> Opportune al riguardo le puntualizzazioni di H. JACOBSON, *Ovid's Heroides*, Princeton University Press 1974, pp. 213 ss.; si veda anche L. LANDOLFI, *Scriptoris imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000, pp. 83-122 [cap. III "Le molte Arianne di Ovidio. (Intertestualità e intratestualità in *Her.* 10; *Ars* 1,525-564; *Met.* 8,172-182; *Fast.* 3,459-516)"].

lettera non raggiungerà mai il suo destinatario, ma di ciò non può che essere consapevole la stessa eroina, perché come ella scrive più innanzi si trova su un'isola deserta, nella quale non c'è traccia d'uomo, nessuno quindi cui affidare l'epistola per Teseo: *Quid faciam? Quo sola ferar? Vacat insula cultu; / non hominum video, non ego facta boum. / Omne latus terrae cingit mare; navita nusquam, / nulla per ambiguas puppis itura vias* (*Her.* 10,59-62)<sup>22</sup>. La lettera d'amore è comunicazione a distanza nello spazio e nel tempo, comunicazione che intreccia parole scritte in solitudine da chi è certo di essere letto in solitudine: la lettera di Arianna è, invece, dichiaratamente un monologo elegiaco in forma epistolare destinato al lettore extradiegetico, che finisce con l'essere l'unico destinatario di quel testo; la convenzione del dialogo a distanza al di là delle intenzioni viene spesso negata anche nella finzione letteraria<sup>23</sup>.

La contaminazione di genere dell'epistola d'amore e dell'elegia che Ovidio realizza nelle *Heroides* può contare anche sulla presenza in entrambi i codici del motivo delle lacrime. Sia nella lettera plautina di Fenicio che in quella properziana di Aretusa la donna che scrive è *lacrumans* (e la lettera può recarne i segni); il pianto deve testimoniare il rapporto affettivo che lega la donna all'amante destinatario, e deve produrre anche un effetto di 'contagio' così che l'altro possa ricambiare quel pianto e confermare la reciprocità della passione d'amore. Nello *Pseudolus* di Plauto, dove abbiamo la possibilità di assistere alla reazione del destinatario, si produce questo contagio (che può funzionare, ovviamente, solo con la persona amata), come se la comunicazione sentimentale si avvalesse non solo delle parole ma anche della gestualità del pianto.

Le lacrime sono costitutive del rapporto d'amore anche nella poesia elegiaca, ma secondo quella dimensione complessa e ambigua

<sup>22</sup> “Che fare? Dove andare, da sola? L'isola è incolta: non vedo lavori di uomini, non lavori di buoi. Da ogni lato la terra è cinta dal mare; ovunque, non un marinaio, né una nave avviata a seguire le incerte rotte marine” (trad. ROSATI).

<sup>23</sup> Di 'forma e finzione epistolare' discute J.-C. JOLIVET, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroides. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, École Française de Rome 2001, pp. 231-257.

che è propria della relazione amorosa in questo genere letterario. Properzio, nel descrivere una rissa furiosa eppure *dulcis* avvenuta con Cinzia<sup>24</sup>, esalta questo legame violento e sofferto: *Non est certa fides, quam non in iurgia vertas: / hostibus eveniat lenta puella meis! / In morso aequales videant mea vulnera collo: / me doceat livor mecum habuisse meam. / Aut in amore dolere volo aut audire dolentem, / sive meas lacrimas sive videre tuas, / tecta superciliis si quando verba remittis, / aut tua cum digitis scripta silenda notas. / Odi ego quos numquam pungunt suspiria somnos: / semper in irata pallidus esse velim* (*III* 8,19-28)<sup>25</sup>. L'amore elegiaco è una relazione al di fuori degli schemi convenzionali, socialmente penalizzante; il poeta è in una situazione di schiavitù (il *servitium amoris*) rispetto al potere crudele della *puella*, la *domina*. Egli accetta la sofferenza che gli viene imposta, si autocommisera e cerca commiserazione, tenta anche di ribellarsi, di reagire al tradimento con il tradimento, ma di quella sofferenza non può fare a meno e cerca, perciò, continuamente di riconquistare la sua donna e usa per questo la poesia come forma di corteggiamento. Il pianto come esibizione di sofferenza ha perciò funzione pragmatica e persuasiva, è argomento di pressione sulla *puella* perché possa corrispondere all'amore del poeta e alleviarne il tormento.

La nuova retorica delle *Heroides* recupera perciò la semantica delle lacrime dell'epistola d'amore traducendola nel codice dell'elegia, nella sua chiave degradata e autolesionistica di *servitium amoris*, e insieme nella sua funzione pragmatica di “werbende Dichtung”, di

<sup>24</sup> PROP. III 8,1-4 *Dulcis ad hesternas fuerat mihi rixa lucernas, / vocis et insanae tot maledicta tuae, / cum furibunda mero mensam propellis et in me / proicis insana cymbia plena manu* (“Fu dolce, ieri, per me la rissa al lume della lucerna e i tanti insulti della tua voce da pazza, quando furente pel troppo vino afferlasti la mensa e mi lanciasti coppe ricolme con mano folle”, trad. FEDELI).

<sup>25</sup> “Non è sicuro l'amore che non si muta in contesa: ai miei nemici tocchi un'amante insensibile! I coetanei mi vedano le ferite dei morsi sul collo: dimostrino i lividi che ho avuto con me la mia donna! In amore voglio soffrire o sentirti soffrire, vedere le lacrime mie e le tue, se talora muovendo le sopracciglia mandi parole segrete o con le dita tracci tacite lettere. Detesto i sonni che dai sospiri non sono mai tormentati: vorrei sempre essere pallido perché la mia donna è adirata” (trad. FEDELI).

poesia di corteggiamento. Le *Heroides* sono perciò esibizione del *fletus*<sup>26</sup>; l'eroina abbandonata, che è stata privata della *vox*, cerca perciò il dialogo a distanza della forma epistolare, per trasferire non solo le parole ma le stesse lacrime che più efficacemente anche delle parole sono l'estremo (inutile) tentativo di riconquistare il perfido amante, di contagiarlo con il pianto d'amore. Quando Ovidio negli *Amores* (II 18) dichiara che è lo stesso dio Amore, con la complicità della sua

<sup>26</sup> Esemplare è la dichiarazione di poetica di Saffo che nell'incipit della XV epistola spiega i motivi che la hanno indotta ad abbandonare la lirica per l'elegia: *Ecquid, ut aspecta est studiosae littera dextrae, / protinus est oculis cognita nostra tuis - / An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus, / hoc breve nescires unde movetur opus? / Forsitan et quare mea sint alterna requiras / carmina, cum lyricis sim magis apta modis. / Flendus amor meus est; elegi quoque flebile carmen; / non facit ad lacrimas barbitos ulla meas* (*Her.* 15,1-8 "Dimmi, quando hai visto la lettera scritta da una mano dotta, i tuoi occhi l'hanno subito riconosciuta come mia, oppure, se non avessi letto il nome dell'autore, Saffo, non sapresti da chi ti viene questo breve scritto? Forse vuoi anche sapere perché i miei versi sono alterni, mentre io sono più adatta ai metri lirici. Devo piangere sul mio amore, e l'elegia è un canto lacrimoso; nessuna lira è adatta al mio pianto", trad. ROSATI). E, infatti, se l'assenza di Faone le ha immediatamente strappato ogni sentimento e la stessa possibilità di piangere (*Her.* 15,111-112 *Et lacrimae deerrant oculis et verba palato; / adstrictum gelido frigore pectus erat*: "Agli occhi veniva meno il pianto, alla bocca le parole; il petto era stretto in una morsa di ghiaccio", trad. ROSATI), quando ormai non le resta che ritornare sui luoghi del loro amore, può finalmente trovare sfogo in quelle lacrime che contagiano anche la natura: *Cognovi pressas noti mihi caespitis herbas: / de nostro curvum pondere gramen erat. / Incubui tetigique locum qua parte fuisti: / grata prius lacrimas combibit herba meas. / Quin etiam rami positos lugere videntur / frondibus, et nullae dulce queruntur aves* (*Her.* 15,147-152 "Ho riconosciuto l'erba schiacciata della zolla a me nota: l'erba era ancora piegata dal nostro peso. Mi sono chinata e ho toccato il suolo dalla parte che tu occupavi: l'erba, un tempo a me cara, s'imbevve del mio pianto. Anzi, anche i rami, deposte le foglie, sembrano piangere, e nessun uccello fa sentire il suo dolce lamento", trad. ROSATI). L'epistola di Saffo, il testo delle *Heroides* in cui Ovidio accosta la lirica della poetessa di Lesbo all'elegia erotica, è oggetto di due utili studi di FEDERICA BESSONE: *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heroides 15*, "MD" 51, 2003, pp. 209-243; *Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle Heroides*, in L. CRISTANTE E A. TESSIER (a cura di), *Incontri triestini di filologia classica*, II. 2002-2003, Trieste 2003, pp. 115-143.

*puella*, a impedirgli di dedicarsi all'epica e alla tragedia e a imporgli di scrivere elegie<sup>27</sup>, ricorda che gli è permesso solo di insegnare l'arte e i precetti d'amore o di scrivere le lettere che le eroine inviavano ai loro amanti: *Quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris, / (ei mihi! Praeceptis urgeor ipse meis) / aut quod Penelopes verbis reddatur Ulixi / scribimus et lacrimas, Phylli relicta, tuas, / quod Paris et Macareus et quod male gratus Iaso / Hippolytique parens Hippolytusque legant, / quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem / dicat et Aoniam Lesbis amata lyram* (*Am.* II 18, 19-26)<sup>28</sup>. Il poeta, nel comporre le *Heroides*, nell'inaugurare il nuovo genere letterario dell'epistola elegiaca, dà voce alle eroine abbandonate e la sua sfida, come egli dice in *Amores* II

<sup>27</sup> Ovidio riprende in *Am.* II 18 il tema della elegia proemiale del primo libro (nuovamente trattato anche in *Am.* II 1), dove modifica profondamente il topos della iniziazione poetica ad opera di una divinità, cfr. ROSALBA DIMUNDO, *Da Apollo a Cupido. Ov. Am. 1,1 e la scelta obbligata della poesia elegiaca*, "Orpheus" 6, 1985, pp. 1-24.

<sup>28</sup> "Mi è lecito insegnare del tenero amore sì, le arti / (ahimé, come mi stringono quei miei stessi precetti) / e scrivo le parole che inviava Penelope a Ulisse / e le lacrime tue, Fillide abbandonata, / le missive che avrebbero e Paride e Macareo e l'ingrato / Giasone avute e Ippolito e di Ippolito il padre, / e ciò che disse l'infelice Didone, con la spada già sguainata / e la Lesbide amata per l'aonia sua lira" (OVIDIO, *Opere*, I. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio, edizione con testo a fronte a cura di P. FEDELI, Torino 1999). OVIDIO in *Am.* II 18,19-26 ricorda alcune delle eroine e degli amanti protagonisti delle epistole elegiache; ai temi della raccolta allude anche più avanti quando riferisce, non senza fastidio, che il poeta Sabino si era affrettato a scrivere le lettere di risposta degli amanti lontani: *Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus / scriptaque diversis rettulit ipse locis! / Candida Penelope signum cognovit Ulixis; / legit ab Hippolyto scripta noverca suo; / iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae, / quodque legat Phyllis, si modo vivit, adest; / tristis ad Hypsipyllen ab Iasone littera venit, / det votam Phoebos Lesbis amata lyram* (*Am.* II 18,27-34 "Quanto presto è tornato, percorso il mondo intero, il mio Sabino, / lettere riportando da paesi diversi! / La virtuosa Penelope riconobbe il sigillo di Ulisse, / del suo Ippolito lesse la matrigna lo scritto, / all'infelice Elissa il pio Enea rispose e c'è anche quanto / Fillide possa leggere, seppure è ancora viva. / A Ipsipile da Giasone venne una triste lettera e la Lesbide, / amata infine, a Febo consacrò la sua lira", trad. FEDELI).

18, è quella di scrivere non solo le parole ma anche le lacrime (*scribimus et lacrimas*)<sup>29</sup>.

Ovidio assume un punto di vista distante e trasferisce ora il suo status di poeta elegiaco alle donne del mito, ciò gli consente di uscire dalla patologia di un amore che è fatto di tormento e di offrire alle sue eroine la potenza di una scrittura capace di scrivere, senza mediazioni, parole e insieme lacrime, che restano impresse sulla pagina e hanno lo stesso peso delle parole. L'incipit della lettera di Briseide ad Achille può valere come una dichiarazione programmatica di poetica: *Quam legis, a rapta Briseide littera venit, / vix bene barbarica Graeca notata manu. / Quascumque aspicias, lacrimae fecere lituras; / sed tamen et lacrimae pondera vocis habent* (*Her.* 3,1-4)<sup>30</sup>.

Le lacrime, materialmente presenti nelle macchie prodotte sulla pagina, sono un espediente patetico-drammatico, che attraverso la figura retorica della *evidentia* (enargeia) tende a realizzare una scrittura mimetica capace di tradurre in immagini, quasi di porre davanti agli occhi del lettore, l'oggetto della comunicazione. È l'artificio invocato nel congedo dell'epistola a Ippolito di Fedra che aggiunge le lacrime alle preghiere, così che nel leggere le parole imploranti il giovane possa immaginare di vedere anche le lacrime: *Addimus his precibus lacrimas quoque; verba precantis / qui legis, et lacrimas finge videre meas* (*Her.* 4,175-176)<sup>31</sup>; anche Saffo, che invita Faone a lasciarsi amare<sup>32</sup>,

<sup>29</sup> Proprio da questa affermazione (*scribimus et lacrimas*) muove il denso saggio sulle *Eroidi* di PIERPAOLO FORNARO (*Lacrime nella busta*, pp. 5-55), premesso a Publio Ovidio Nasone, *Heroides*, a cura di P. FORNARO, Alessandria 1999, volume al quale rinvio anche per l'ampia e utile discussione sulla bibliografia relativa alle *Heroides* (pp. 78-95).

<sup>30</sup> "La lettera che leggi ti giunge da Briseide rapita: la mia mano di barbara l'ha scritta in greco a stento. Le macchie che vedrai, le hanno tutte fatte le mie lacrime; anche le lacrime, peraltro, pesano come parole" (trad. ROSATI).

<sup>31</sup> "A queste preghiere aggiungo anche le lacrime. Tu che leggi le mie parole imploranti, immagina di vedere anche le mie lacrime" (trad. ROSATI).

<sup>32</sup> *Ov. Her.* 15,93-96 *O nec adhuc iuvenis, nec iam puer, utilis aetas, / o decus atque aevi gloria magna tui, / huc ades, inque sinus, formose, relabere nostros! / Non ut ames, oro, verum ut amere sinas* ("O tu che non sei ancora uomo ma non sei più un fanciullo, età propizia, ornamento e grande gloria del tuo tempo, vieni da me e ritorna, tu così bello, fra le mie braccia! Non ti chiedo di amarmi, ma di lasciarti amare", trad. ROSATI).

dichiara di scrivere e piangere insieme, come rivelano le macchie che compaiono in quel punto della lettera: *Scribimus, et lacrimis oculi rorantur obortis: / aspice, quam sit in hoc multa litura loco!* (*Her.* 15,97-98)<sup>33</sup>. Lo stesso meccanismo retorico Ovidio utilizza per Arianna, che si autorappresenta come una donna su uno scoglio percosso dai flutti, con i capelli sciolti propri di una persona che piange e le vesti bagnate di lacrime, e fa appello alla fantasia di Teseo perché possa vederla: *Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente / haerentem scopulo, quem vaga pulsat aqua. / Aspice demissos lugentis more capillos, / et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis* (*Her.* 10,135-138)<sup>34</sup>. In nome di quelle lacrime ella rivolge l'ultimo accorato appello all'eroe ingrato, perché inverta il corso della nave e rivolga le vele per fare ritorno da lei, almeno per raccoglierne le ossa se sarà intanto morta: *Per lacrimas oro, quas tua facta movent: / flecte ratem, Theseu, versoque relabere velo! / Si prius occidero, tu tamen ossa feres* (*Her.* 10,148-150)<sup>35</sup>. Anche in una lettera disperata come quella di Arianna, che non ha alcuna possibilità di essere inviata, le lacrime hanno una funzione pragmatica, non cercano la semplice compassione, ma sono forma di corteggiamento e hanno l'obiettivo di richiamare l'amante traditore.

Ancora, per concludere con un esempio di autorappresentazione, Didone alla fine della sua lettera a Enea ritrae l'immagine di sé nell'atto di scrivere (*scribentis imago*: immagine che usa anche Canace nell'epistola a Macareo, *Her.* 11,5)<sup>36</sup>: *Si minus, est animus nobis effunde-*

<sup>33</sup> "Io scrivo, e gli occhi si bagnano del pianto che ne sgorga; guarda quante macchie ci sono in questo punto" (trad. ROSATI).

<sup>34</sup> "E anche adesso, non più cogli occhi ma con la mente (con cui puoi) guardami seduta sopra uno scoglio che l'onda incostante percuote. Guarda i capelli sciolti, come li ha una persona che piange, e le mie vesti impregnate di pianto come sotto la pioggia!" (trad. ROSATI). Anche l'incertezza della scrittura può essere prova dello stato in cui Arianna si descrive: *Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret, / litteraque articulo pressa tremante labat* (*Her.* 10,139-140 "Il mio corpo trema come le spighe battute dall'aquilone e le lettere che traccio vacillano al tremito delle mie dita", trad. ROSATI).

<sup>35</sup> "Per le mie lacrime, che la tua azione mi ha fatto versare, ti prego, piega la nave, o Teseo, volgi le vele e ritorna! Se sarò morta prima, raccoglierai almeno le mie ossa" (trad. ROSATI).

<sup>36</sup> *Ov. Her.* 11,3-8 *Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum, / et iacet in gremio charta soluta meo. / Haec est Aeolidos fratri scribentis imago; / sic videor*

*re vitam: / in me crudelis non potes esse diu. / Aspicias utinam, quae sit scribentis imago! / Scribimus, et gremio Troicus ensis adest, / perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem, / qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit (Her. 7,180-186)*<sup>37</sup>. È questa la forma quasi istantanea di fissare, di scrivere le lacrime nella lettera. Didone diventa icona dell'eroina *lacrimans* intenta alla scrittura, che non rinuncia a un altro topos della semantica pragmatica dell'elegia, la visualizzazione della propria morte<sup>38</sup> così che quelle lacrime (in enfatica ripetizione: *lacrimae... pro lacrimis*) quasi si trasformano in gocce di sangue. Ovidio, con sapienza di poeta-amante elegiaco, assume su di sé l'esperienza della donna abbandonata e declina con maestria tutti gli argomenti persuasivi della retorica del corteggiamento (innanzitutto le lacrime), ma il lettore onnisciente e competente sa bene che quel testo epistolare si iscrive in una storia già scritta, è quasi una forma di retrodizione che non guarda al futuro<sup>39</sup>. Questa complicità di Ovidio con il suo pubblico collide con la solidarietà del poeta con l'eroina e determina quell'effetto di straniamento ironico, che rinchiude l'epistola nello spazio convenzionale di un'elegia innovativa ma narrativamente senza respiro e senza prospettive.

ARTURO DE VIVO  
Università "Federico II" - Napoli

---

*duro posse placere patri. / Ipse necis cuperem nostrae spectator adesset / auctorisque oculis exigeretur opus* ("La destra tiene la penna, l'altra mano impugna un'arma e la carta, srotolata, cade giù sul mio grembo: questa è l'immagine della figlia di Eolo che scrive al fratello, così credo di poter piacere al padre crudele. Vorrei che fosse presente lui stesso, spettatore della mia morte, e l'azione fosse compiuta sotto gli occhi di lui che l'ha voluta", trad. Rosati).

<sup>37</sup> "Altrimenti, io intendo metter fine alla vita: non puoi essere a lungo crudele con me. Vorrei che vedessi l'immagine di me mentre ti scrivo: scrivo, e ho qui sul grembo la spada troiana, e lungo le guance le lacrime cadono giù sulla spada impugnata, che presto sarà il mio sangue, non il mio pianto, a bagnare" (trad. Rosati).

<sup>38</sup> Cfr. Rosati, *L'elegia al femminile...*, cit., pp. 75 ss.

<sup>39</sup> Dell'epistola di Didone mi sono interessato in A. De Vivo, *Frammenti di discorsi ovidiani*, Napoli 2011, pp. 21-30.

DIEGO POLI

### A proposito della Didone di Ovidio: il mito fra storia e letteratura

mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Prologo.

Roma e Cartagine: lo spazio del Mediterraneo si dimostrò troppo limitato per contenere il loro desiderio di potenza. Se la prima era venuta nel tempo costruendosi l'ideologia della propria missione storica, i ricordi sopravvissuti alla rovina della città avversaria rivelano che la seconda non era stata certamente da meno.

Cartagine, in latino *Carthago* e in greco Καρχηδών / <Karkhēdōn>, è il toponimo fenicio ipotizzabile come \*קרתגו / <krtgw>, un nome giunto per una trafila mediata probabilmente dall'arameo di un originario קרת חדשת / *Qart-hadašt* 'Città-nuova', in quanto la città era 'nuova' rispetto alla madrepatria Tiro di Fenicia. Le denominazioni del latino e del greco derivano per dissimilazione da una forma \**Karthādōn* che è ancora riflessa dal dorico di Sicilia, nel quale era presente Καρθᾶδω <Karthādō>, e apparentemente dal latino, se è consentito retrodatare il *Carthada* documentato da Isidoro di Siviglia nelle "Etymologiae": "ex his profecta et Dido in litus Africae urbem condidit, et *Carthadam* nominavit; quod Phoenica lingua exprimit civitatem novam; mox sermone verso *Carthago* est dicta: hanc Scipio dele-

vit. Quae autem nunc est, postea a Romanis condita est. Carthago autem antea Byrsa, post Tyrus dicta est, deinde Carthago” (XV, I, 30 – cf. anche il Forcellini, *Onomasticon*, p. 337).

Cartagine ha goduto per tutto l’evo antico di un lungo periodo di fioritura, raggiungendo una tale potenza mercantile e coloniale da competere e quindi da scontrarsi, dapprima, con la talassocrazia di Siracusa e, poi, con l’espansionismo di Roma la cui sopravvivenza fu, durante la seconda guerra punica, messa in serio pericolo da Annibale Barca. Con la terza guerra punica, Cartagine venne, nel 146, rasa al suolo da Scipione anche se già in età cesariana iniziò la riedificazione che la riportò in vita come capoluogo dell’*Africa proconsularis* per affermarsi, con la cristianizzazione, uno fra i centri di maggiore vivacità teologica.

Conquistata dai Vandali nel 439, nel 533 rientrerà nell’impero romano di Oriente, per essere definitivamente distrutta nel 689 durante la avanzata araba. Nelle sue vicinanze sorgerà Tunisi come capitale dell’*Ifriqiya* islamica all’epoca del califfato degli Hafsidi (1229-1574).

La cronaca degli avvenimenti legati alla città era contenuta negli “Annali di Tiro” in cui era presumibilmente riportata la saga mitica della sua fondazione. Le notizie storiche e le narrazioni letterarie a noi pervengono essenzialmente attraverso le fonti greco-romane, secondo le quali Cartagine sarebbe sorta nell’814, così per Timeo di Taormina (ca. 350-260 a.C.), per il quale il Fato avrebbe fissato i suoi inizi in contemporanea con quelli di Roma, o nell’826, secondo Giuseppe Flavio (ca. 37-100 d. C.), oppure attorno al 920, nella epitome da Pompeo Trogo di Marco G. Giustino (sec. II-III).

Cartagine sarebbe stata edificata a opera di coloni fenici provenienti da Tiro sotto la guida di Elissa figlia di Belos – cf. *Ba’al* ‘Signore’. Elissa è una formazione antroponomica ispirata a un teonimo, come traspare dall’indubbio collegamento con ‘el ‘dio’ che Timeo grecizza in *Theiosso* ‘Consacrata al dio’. Se *-issa* non è un suffisso, resta da considerarlo come il secondo elemento di un composto nominale che potrebbe essere ricondotto a ‘*issa* ‘femmina’.

Il personaggio sarà tuttavia comunemente conosciuto con il nome latinizzato di *Dido* con cui gli stessi Cartaginesi, secondo Servio, avrebbero rinominato la rimpianta regina dopo la morte (*in Aen.* I, 340 “Dido vero nomine Elissa ante dicta est, sed post interi-

tum a Poenis Dido appellata”), collegandola al significato di *virago* (cf. sempre I, 340 e IV, 36 – e cf. anche 335, 674 – “quae virile aliquid fecit” e infatti “se in ignem praecipitavit”).

Tale nome sembra essere suscettibile a uno spettro piuttosto ampio di interpretazioni: da ‘Errante’ per Timeo (dalla base semitica *ndd* per ‘fuggire, vagare’), a ‘Responsabile della morte (del marito)’ per Eustazio di Tessalonica (ca. 1110-1198). A queste si aggiunge la ipotesi più recentemente affermata che ne fa un derivato al femminile dalla base *dwd* per ‘comandare’ – la stessa da cui proviene il nome del re David – e quindi con il significato di ‘Principessa’.

La migrazione sarebbe avvenuta dopo che Pygmalion (\**Pumayyaton*, menzionato in Giuseppe Flavio che ne viene a conoscenza dagli “Annali di Tiro”), re di Tiro, uccise segretamente Sicheo, zio e sposo della sorella Elissa, al fine di impossessarsi delle ingenti ricchezze a lui appartenenti. Sicheo, in latino *Sychaeus* che sta per un originario presunto \**Sicharbas* menzionato anche nella variante *Acerbas*, era il gran sacerdote del dio Melqart. Quest’ultimo è un teonimo derivato da *Milk-qart* ‘Re della città’ – cf. l’accadico *Milqarte* – già *Signore (Ba’al) di Tiro*, conosciuto dai Greci sotto l’interpretazione di *Eracle di Tiro* – cf. Erodoto 2,44.

Dopo la morte, Sicheo comparve in sogno a Elissa, per segnalargli l’identità dell’assassino che lo aveva colpito mentre lui era in procinto di compiere un sacrificio al dio. L’episodio è riferito da Ovidio (*Heroides* VII, 113-14): “occidit internas coniunx mactatus ad aras, / et sceleris tanti praemia frater habet”. Sicheo le svelò quindi il luogo dove giaceva nascosto il tesoro e la mise in guardia dal pericolo che anche su di lei incombeva.

Accompagnata da un nutrito séguito di sudditi leali, Elissa abbandonò la patria e trovò, dopo lunghe peregrinazioni, un luogo sulle coste della Numidia dove poter impiantarsi e iniziare una nuova esistenza civile sotto la benevola protezione di Melqart. E’ questo il popolo ed è questa l’ingente fortuna che Didone offrirà a Enea purché egli si trattenga sulle coste africane (149-50: “hos potius populos in dotem, ambage remissa, / accipe et advectas Pygmalionis opes”)

Le tradizioni recepite dal mondo greco-romano vogliono che Didone ottenesse dal re Iarba l’autorizzazione a risiedere in una quantità di terra che fosse pari alla superficie delimitata da una pelle di bue. Ma Elissa, avendola tagliata in tante corregge estremamente

sottili che ricompone in una lunga striscia, riuscì, giocando d'astuzia, a circoscrivere uno spazio estesissimo entro cui innalzò l'acropoli (119-20: "urbem constitui lateque patentia fixi / moenia finitimis invidiosa locis") cui una narrazione eziologica vuole fosse dato il nome di *Byrsa* che in greco significa 'cuoio di bue' (Servio I, 367). Questo particolare ritornerà nella parafrasi di Dionigi il Periegeta compilata da Prisciano il quale, anzi, in polemica con Virgilio, definisce la regina "felix Dido".

Richiesta insistentemente in moglie da Iarba (123-25: "mille proci placui ... quid dubitas vinctam Gaetulo tradere Iarbae?"), l'epitome alle "Historiae Philippicae" di Pompeo Trogo pervenutaci attraverso Giustino narra che, fingendo, per guadagnar tempo, di accondiscendere alle nozze per il timore di una presumibile ritorsione, Didone prepara la sua tragica uscita di scena e cerca la morte rituale nel fuoco di una pira sacrificale invocando il nome del marito Sicharba (l. XVIII).

In tal modo viene a essere saldato il vincolo di un matrimonio endogamico – si ricordi che lo sposo è suo zio – anche attraverso il congiungimento *post mortem* con il consanguineo ed è esclusa l'alternativa esogamica *in vita*. Dopo la sua scomparsa, Didone fu adorata come la figura umana della dea Tanit e divenne l'ipostasi di Astarte che i Greci facevano equivalere alla triade Afrodite, Artemide, Demetra.

Attorno alle vicende di Didone viene a conformarsi una doppia personalità; da una lato si ha una sovrana saggia e coraggiosa, legata alla tradizione, la quale, tuttavia, appare altrove abbandonarsi alla vendetta perché avvampa nella passione d'amore. Situazione che viene descritta da Virgilio con i celebri versi "... varium et mutabile semper / femina ..." (*Aen.* IV, 569-70) che daranno la stura al topos sulla incostanza femminile e culmineranno nella celeberrima aria del *Rigoletto* "La donna è mobile / qual piuma al vento, / muta d'accento e di pensiero" del librettista Francesco M. Piave.

Nella cultura romana, l'utilizzazione della storia di Didone è precoce e si ritrova nell'epica mito-storica delle origini, nel "Bellum Poenicum" di Nevio e negli "Annali" di Ennio, opere in cui serve a motivare la giustificazione del mortale antagonismo fra i popoli di Roma e di Cartagine.

La versione virgiliana (nei ll. I-IV dell'"Eneide") riprende il

medesimo punto per approfondirlo negli aspetti psicologici della relazione e per rapportarlo al progetto di un'epica nazionale. Per ottemperare a questo, Enea deve seguire il modello offerto dalle peregrinazioni di Ulisse e subire la "distrazione" da parte dell'eterno femminile, che nell'"Odissea" è rappresentato da Calipso, Circe e Nausicaa, così come deve piegarsi alla volontà della Storia.

Didone, dimentica di Sicheo, che il piccolo Ascanio, posseduto da Cupido, le cancella dal cuore (I, 683-88, 712-22), spinta dal consiglio della sorella Anna (IV, 31-53), e sotto l'influenza esercitata dall'azione congiunta di Venere e di Giunone, trovasi, sia pure per ragioni diverse, in accordo, non può non innamorarsi follemente di Enea giunto esule a Cartagine con alcuni dei Troiani sopravvissuti. Iarba, venuto a conoscenza della loro passione, invoca suo padre Giove Ammone perché impedisca a Enea di restare accanto alla regina.

Giove infatti interviene, ed Enea, prima di abbandonare Didone, ha con lei un fatale incontro, durante il quale la regina lo maledice e la bruciante delusione dell'inganno la spinge a predire la mortale inimicizia tra i discendenti dei loro due popoli.

Mentre Enea leva gli ormeggi, Didone, convincendo la sorella e la nutrice Barce – il cui nome avrà sicuramente portato alla memoria dei Romani il nefasto cognome Barca dei condottieri Amilcare e Annibale – dell'intento di bruciare gli ultimi ricordi lasciati da Enea, che qui è definito "impius" (IV, 496), si priva della vita salendo sul rogo e trafiggendosi con la spada donatale dall'eroe troiano.

I due si incontreranno di nuovo nel bosco del pianto dell'Ade, dove dimorano i suicidi per amore. Qui, nonostante l'evidenza del rammarico di Enea, l'ombra di Didone non si mostra affatto toccata e, manifestando assoluta indifferenza, si ricongiunge con il legittimo sposo (VI, 469-74).

Virgilio modifica sostanzialmente la immagine di Didone quale la storiografia greco-romana era andato costruendo, raffigurandola come sposa *digna* nel comportamento (*pudor*) che la conserva fedele al voto di castità al marito del quale era stata immaturamente privata e delineandola come soggetto politico coerente con il debito verso il popolo che in lei confidando l'aveva seguita. Fino al gesto estremo di preferire il martirio alla proposta del re africano.

Didone è quindi una donna che viene collocata nella medesima



Mostratasi invano supplice, Didone diviene preda dello sdegno e infine lancia le sue maledizioni, passando dalla dignitosa maestà della sovrana alla disperata umiliazione della rinuncia da parte di una fragile donna.

Ovidio scruta l'animo dell'innamorata e dipinge la figura universale del personaggio travolto dal sentimento. I vv. 29-30 (di *Heroides* VII), che riprendono *odi et amo* di Catullo, collocano questa espressione antitetica nel momento in cui la regina sta ancora illudendosi di riuscire nel tentativo di recupero di Enea e di conseguenza nega la condizione dell'odio per convincersi della persistenza dell'amore: "non tamen Aenean, quamvis male cogitat, odi, / sed queror infidum questaque peius amo".

Quando l'ininterrotta fortuna del personaggio arriva a Dante, si ritrova Didone nella "Commedia", al Canto V dell'*Inferno*, dove, insieme a Paolo e Francesca e agli altri spiriti lussuriosi, è condannata fra "... i peccator' carnali, / che la ragion sommettono al talento" (*Inf.* V, 38-9). La regina, notata subito dopo Semiramide all'interno della tormenta composta da innumerevoli ombre, non viene rammentata per nome, bensì è indicata con una perifrasi che, nel giudicare secondo la morale cristiana, sostanzia le mancanze commesse: "l'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo" (*Inf.* V, 61-2). Soltanto poco più avanti l'anonimato viene rotto, allorché Paolo e Francesca sono fatti "... uscir de la schiera ove è Dido" (85).

Didone, infatti, congiungendosi con Enea, si è resa colpevole del tradimento della memoria del marito ed è arrivata a privarsi della vita quando le è venuta meno la certezza riposta sul legame amoroso con Enea il quale, dal canto suo, è costretto ad abbandonarla per riprendere il viaggio destinato a proseguire nel percorso di fondazione della città eterna. Il Fato di Virgilio cede il passo in Dante alla Provvidenza, come è messo in evidenza nella "Monarchia" dove, per sanzionare la missione universalistica di Enea, Dante forza la testimonianza di Virgilio e accoglie Didone nel novero delle legittime mogli dell'eroe troiano, in modo da rendere questi giuridicamente padrone dell'Asia, attraverso Creusa, dell'Africa, per mezzo di Didone, e dell'Europa, con Lavinia (II, III, 14-6).

Dante realizza i vv. 61-2 elaborando il materiale linguistico di Ovidio presente nei vv. 190-196 con cui si chiude la lettera di Didone. In *s'ancise amorosa* vengono a confluire il verso finale 196

"ipsa sua Dido concidit usa manu" 'Didone cadde servendosi della sua stessa mano' che per anagramma riduce "sua concidit usa" in *s'ancise* e il v. 190 "vulnus amoris" per produrre *amorosa*.

Dietro a *ruppe fede* si intravedono "fallas ... fides ... violasse fidem" dei vv. 18 e 57 che tuttavia, nella prospettiva dantesca del recupero della figura di Enea e di condanna delle azioni di Didone, vengono trasposti, come avviene in Virgilio, sulla regina. Infatti, così come Ovidio si riallaccia alle espressioni di Virgilio "non servata fides cineri promissa Sychaeo" (*Aen.* IV, 552), anche Dante si accosta al testo dell'"Eneide" per riallinearsi sui contenuti e per riappropriarsi del dettato testuale.

Il riferimento al *cener di Sicheo* riporta a *cineres ... Sychaei* dei vv. 192-3 "iam dabis in cineres ultima dona meos. / nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei" che ha già un'anticipazione in *cineresque viri* del v. 115 "exul agor cineresque viri patriamque relinquo".

Contro Dante, Petrarca continua nella scia di coloro che ritengono inviolato il patto da Didone contratto con lo sposo. Al contrario, Dante segue pedissequamente le tracce di Virgilio. In *Paradiso* IX, 97-8, "la figlia di Belo" è immaginata ardere di una passione di tale intensità da rendere torto alla memoria di Sicheo e di Creusa e, poco prima, in VIII, 8-9, si ha "ma Didone onoravano e Cupido, / quella per madre sua, questo per figlio, / e dicean ch'el sedette in grembo a Dido" con una evidente ripresa di *Aen.* I, 683-88, 712-22 e, in particolare, ai vv. 714-20 "... puero ... / ... et interdum gremio ... Dido, / insidat ... / matris ...".

Ancora in "Rime" CIII, 36, Dante ricorda "quella spada od'elli [Amore] ancise Dido" e ribadisce in "Convivio" (IV, XXVI, 8-15) la struttura allegorica sottostante alle vicende di Enea raffigurante l'allontanamento dai legami della lussuria (Cartagine) nella prospettiva di pervenire alla virtù (Lazio) "per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa".

DIEGO POLI  
Università di Macerata

## Bibliografia

BONO P., TESSITORE M.V., *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998.

BRUGNOLI G., *Forme ovidiane in Dante*, in I. Gallo, L. Nicastri, a cura di, *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, pp. 239-256.

HINTERMEYER C.M., *Die Briefpaare in Ovids Heroides. Tradition und Innovation*, Stuttgart 1993.

MOSCATI S., *Chi furono i Fenici. Identità storica e culturale di un popolo protagonista dell'antico mondo mediterraneo*, Torino 1992.

PIAZZI L., *Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze 2007.

SANTUCCI F., *Didone: donna e regina*, in Ead., *Saggio sul passato e sul concetto di antichità*, Patti /ME, 2005.

SEGERT S., *Contributions philologiques à l'histoire carthaginoise*, in *Mnema Vladimír Groh*, Praha 1964, pp. 7-12.

UMBERTO TODINI

## Ovidio, le Eroidi, le donne

Puo' un uomo essere considerato femminista? E che Ovidio possa essere considerato un femminista seppure *ante litteram*, non è un'ipotesi paradossale specie in un mondo come quello antico e romano dove, come ho già avuto occasione di illustrare, le donne, almeno dal punto di vista letterario, le donne che scrivono, sono un puro fantasma, una proiezione senza deroghe, o quasi, dell'uomo che scrive.<sup>1</sup>

E in proposito non mi pare fuor di luogo di tornare qui a ricordare in via preliminare (gli studi in argomento non abbondano) che per parlare del femminile nel mondo di Roma, nella cui letteratura esso si manifesta soltanto per interposta persona, occorre forse avvicinarlo alla fenomenologia dell'eros e delle sue pulsioni quali si configurano nella creazione dei testi di quella cultura, tutti rigorosamente di uomini.

In effetti, al di là della sua significazione banale, e ormai anche per le correnti più avanzate della psicologia, Eros è «il simbolo della passione creativa cui l'*es* fornisce le sollecitazioni del suo magma, il supporto cosciente dell'organizzazione e della struttura, il *super-ego*, il giudizio critico, autocritico, e talora la repressione giudicante» (Freud). Se per individuare il movimento interno, la pulsione geneti-

<sup>1</sup> U. TODINI, *Eros mundi. Note sparse sugli scrittori di Roma, su Ovidio e sul femminile*, in AA.VV. *L'universo femminile in Ovidio*, La Moderna, Sulmona 2006, pagg. 27-37. (Anche per la bibliografia di riferimento).

ca degli autori latini, provassimo a tenere in qualche conto questa assiale scoperta del secolo scorso, la nostra visione letteraria di Roma potrebbe non essere più quella di una foto ricordo nella quale paludati signori posano solenni sullo sfondo di stragi e carneficine cantando sospirati amori, ma piuttosto quella di una scrittura cui evento e storia, per attrazione o per repulsione, si annodano intrinsecamente alla passione che la crea e la dirige verso i propri fantasmi, siano essi uomini oppure donne oppure quant'altro.

E le pulsioni degli scrittori di Roma, si celino esse sotto un disimpegno di superficie (come in Catullo, in Lucrezio, in Petronio), oppure restino assopite in un conformismo di autodifesa (strisciante in Orazio, sofferente in Virgilio e Properzio, signorile in Tibullo, di consenso in Livio), oppure si drappeggino di moralismo (in Persio, in Giovenale, in Marziale), o si travestano di protagonismo (in Cicerone, in Cesare, in Augusto), le pulsioni degli scrittori di Roma mostrano tutte le ambiguità di una cultura istituita sull'equazione tra schiavo-libero con servo-padrone.

Sotto il segno di una lettura dell'istinto di aggressività che di eros è 'figlio' e 'padre', vivono in effetti Parche comuni, antiche e moderne, familiari. Oscure pulsioni che da sempre celano i 'luoghi bui' di un universo nel quale il femminile non riesce ad emergere, se non facendosi strada per interposto scrittore, come bene mostra la storia dei *topoi* dell'elegia. In questo senso il 'progredire' di queste donne fantasma troverà una propria *acmé* soltanto con Ovidio e nelle tragedie di Seneca perché in entrambi questi autori la rappresentazione del femminile, pur sempre inautentica (mai per voce propria), di fatto adombra il femminile concreto, storico... Caia, Titia, Iulia, Sempronia, Livia, Messalina, Agrippina...

Certamente, che Ovidio guardi alle donne e che soprattutto ne abbia scritto come mai nessuno prima di lui e forse neanche dopo, è una verità sotto gli occhi di tutti. Una verità che, esclusi *Fasti* e poesia dell'esilio, emerge da ogni sua opera precedente e che peraltro ha suscitato questa edizione del Certamen sotto il segno delle *Heroides*.

In effetti in tutta la storia della letteratura, moderna e antica, dalla tragedia al genere erotico, dal genere elegiaco-epistolare a quello epico, il femminile non è mai stato altrettanto presente e *triumphans* quanto in Ovidio e nella gran parte delle sue opere: *Amores*, *Ars*, *Medea*, *Medicamina*, *Remedia*, *Metamorfosi*. Non è stato così nell'*epos* di

Omero, neanche nella Commedia nuova. E nella tragedia, in Eschilo, in Sofocle, perlomeno fino a Euripide, le donne restano prese in ruoli che le sovrastano e le ritualizzano come uniche e inimitabili forze del destino, un destino che le relega ad un eroismo imposto e loro malgrado. Saffo è appunto l'eccezione che (con scarsissime altre) conferma questa regola antica che salda machismo, potere e scrittura.

Ovidio queste donne raccontate, senza voce e senza *calamo*, eroine mitiche, nel bene e nel male, le conosce tutte - dai tempi di Omero ad Apollonio Rodio a Callimaco; quelle di Euripide le predilige perché più moderne; ma ama anche quelle di Ennio, di Pacuvio, di Accio, di Catullo, di Properzio, fino ai suoi tempi. Grazie ai suoi distici epistolari, queste icone vengono sottratte ai loro habitat multietnici, mediterranei e medio orientali per essere immesse in un mondo globalmente visibile, di confronto. Soggetti a se stanti e plurali, si mostrano tutte insieme, si parlano ed esistono a tutto tondo, ciascuna per sé, ciascuna in rapporto alle altre. Un poeta le osserva, le scruta, le riscrive dando loro, a ciascuna e a tutte, una lingua comune, una visibilità condivisa. Come in un *tiaso* a sorpresa donne fino ad allora note e isolate, 'scrivono', prendono ad esprimersi assieme, eroiche o meno, schiave e padrone, fragili e potenti, complesse e semplici, tra finzione letteraria e realtà storiche, in una attualizzazione vertiginosa di cui soltanto la grande cultura e l'estro poetico di Ovidio sono capaci. L'altra metà del cielo finalmente esiste e la si vede per intero.

Si emozionano, soffrono, piangono, raccontano le loro vicende, escono dallo stereotipo che le imprigionava, si parlano, ci parlano. La fissità dei modelli della cultura greca e latina subisce il vaglio di un'esperienza che li rilegge nella passione e nell'eros di un tempo e di uno spazio mutati, interagenti, verticali e orizzontali, e per la prima volta, che ne mostra la complessità e la ricchezza nuove sotto il segno di amore.

Certo, un Ovidio femminista è inconcepibile. Ma la sua idea, di far scrivere, lui assente, di far parlare tutte insieme donne tanto diverse, modelli di vita così diversamente emblematici, rappresenta una pietra miliare già sul suo cammino di poeta "tra due mondi", tra antico e moderno, ma ancora di più - oggi lo percepiamo pienamente - nella storia del femminile e - si potrebbe osare - in quella della cultura antropologica. Di entrambe fonda una storia e le premesse, come Nepote coi suoi ritratti comparati (e che non vi possa essere un pia-

no di ricezione alessandrina in comune con questo autore è ancora da studiare), come Cesare coi Druidi, come Tacito coi Germani. E comunque certo che con Ovidio e con le sue *Heroides*, la nozione di femminile acquista forza e dignità speciali, una evidenza riflessiva e cruciale che si imporrà da protagonista già nel linguaggio epico delle *Metamorfosi* determinandone la novità assoluta, narrativa e antropologica.

Mai prima di allora il femminile era stato posto al centro della poesia storica determinandone una svolta irreversibile. Le ricadute sono molteplici, nella letteratura successiva a breve e a lungo termine. Dal *Satyricon* di Petronio, all'*aetas Ovidiana*, ma anche oltre, in un'Europa a venire. Basti pensare alla letteratura, alla musica e alla pittura barocche. Frutti di lunga gestazione ma impensabili, improbabili senza il gesto di Ovidio. Quel gesto precoce verso il futuro, che assembla il femminile e che, attraverso un meccanismo di scambio allusivo, ne porta alla luce, per quanto tramite l'invenzione di un falso epistolare, la visibilità totale, di compagne eroine accanto a uomini assenti, muti, impliciti, esterni, eroi quasi sfumati, in penombra. Quella scena che da sempre era stata la loro funge da antefatto, fa da spalla a una storia osservata e raccontata dal suo rovescio; raccontata, tranne che per le tre epistole doppie, soltanto dal suo versante nascosto. Così gli amori di un gruppo di eroine del mito, di donne, *laesae* o *relictae* che siano, e che adombrano anche il mondo storico di Ovidio, smettono di essere luoghi comuni, divengono cultura viva, quella di ogni giorno dove pur erano nati e dove continueranno a inseminare a nutrire l'immaginario a venire. Germe sempre in crescita di un dibattito che divamperà soltanto qualche millennio dopo, nei nostri secoli.

Osservate in questa luce, le *Heroides* di colpo fanno apparire i pur grandi Catullo e Propertio, meno appartati nella loro grandezza e perfino un po' monocordi ... e l'elegia post *Heroides* non troverà altri degni cantori ma neanche del resto l'epica, dopo che Ovidio, in procinto di esilio, avrà scritto le *Metamorfosi*.

Ma queste eroine che rinascono donne, squarciando i veli di una condizione di origine grazie a un'*ars* che mesce topoi e distici, finzione e realismo, leggenda e realtà, proviamo ad avvicinarle per qualche tratto saliente.

Ecco Penelope (a Ulisse): emblema stesso della fedeltà di ogni

tempo, che si tormenta tra dubbi e ansie di un amore che ormai crede *relictus*, mentre, lei ignara, Ulisse già si aggira a Itaca.

Ecco una fanciulla ingenua, Fillide, di nome e di fatto, che come una foglia (a Demoofonte che la dimentica) vibra vittima di un ospite traditore, e che come Didone (la *variatio* ovidiana è senza confronti) vibrerà nei meandri del disincanto.

E Briseide (a Achille che l'ha regalata a Agamennone): che spiega cosa si provi ad essere schiava due volte, di un mondo dove la schiavitù era norma e dove per le donne poteva esserlo due volte, schiava *tout court* e in un *servitium amoris* a rovescio, per un eroe che, pur amandola, l'ha ceduta in dono.

E Fedra (a Ippolito): donna liberata? o vittima del suo istinto? Donna non più del tempo di Euripide, ma di un'*urbs*, Roma, dove trionfa il relativismo? donna che esprime un'arte della seduzione senza ritegno e una consapevolezza spregiudicata di sé e del suo inganno.

E Enone (a Paride): *puella laesa* dall'infedeltà di lui traviato da una *turpis amica*, Elena. *Puella* che, per tentare di riguadagnare il compagno perduto, si consola coi ricordi bucolici (echi da Callimaco e poi in Ariosto) di una gioventù ormai stata.

E Ipsipile dalla saga degli Argonauti (a Giasone fuggito con Medea): nodo questo di molteplici nessi e che, tramite Ovidio, vanno da Omero a Dante. In lei, di fronte alle nozze tradite (Giasone le preferisce Medea, *barbara venefica*), l'amore trabocca con l'ira, "*ira mixtus abundat amor*". Una verità che muove il mondo dei sentimenti.

E Didone: nel suo suicidio annunciato, tentativo estremo di riconquistare Enea, si avverte, magistralmente evocata con una geniale istantanea, un'*imago scribendi* di Didone con la spada in grembo che Enea le ha data: duplice e letale ragione di stato: di Roma e di Cartagine. Ma anche premessa dell'ironia che Ovidio, nell'*Ars amatoria*, esprimerà su Enea fautore – noi diremmo responsabile – di tanto suicidio.

E il tormento di Ermione, fedelmente omerica, figlia di Elena e Menelao. Viene promessa a Pirro Innamorata del *lentus* Oreste.

E poi Deianira (a Ercole), simbolo di una gelosia e di una disperazione che, dopo aver approntato filtri e incantesimi per riconquistare Ercole (che ne resterà ucciso), e, dopo l'avvento della rivale, Iole, affida all'epistola i propositi di morte.

E Arianna (a Teseo): abbandonata da Teseo, rivive e descrive la sua

condizione di *relicta*, e la sua condescendenza al tradimento di cui è stata vittima (allineamento ai dolenti amori)

Ma Cànace (al fratello Macareo): che esprime per l'amato fratello e per il proprio nato, un amore che va oltre la morte e l'incesto.

Mentre in Medea (a Giasone): dopo Ipsipile abbandonata dal *perfidus* Giasone e che, supplice ai suoi piedi, tenta di riconquistarlo. In lei grandeggiano l'orgoglio di una donna che da *puella simplex* è divenuta *foemina nocens*, e la dismisura di una vendetta che non creduta, sta per compiersi

Con Laodàmia (a Protesilao), Ovidio ci porta tra le pieghe e gli effetti di un dolore di una separazione prematura, quasi premonizione della morte imminente dell'amato.

Mentre *vincit omnia amor* con Ipermestra (a Linceo). Altra vittima di una condizione non solo antica. Già come Cànace, vittima di un padre padrone Danao che riesce a salvare l'amato Linceo, ma per questo è condannata a morire.

E Saffo (a Faone). Saffo (unico personaggio storico) che non corrisposta si uccide. Ovidio ne accoglie la finzione storica del suicidio.

Ma con Elena (a Paride), Ovidio non commenta - e come si sarebbe potuto dopo Euripide? - ma traccia con distacco e non senza ironia l'evoluzione di una scelta che cambia una *matrona* da *pudica* in *adultera* e che sconvolgerà la storia del mondo.

E infine Ero (a Leandro): il cui grande amore e' vittima di una differenza di classe,

E infine Cidippe (a Aconzio): cui la mela stregata di Aconzio, porta mali fisici e gravi turbamenti d'amore. Una sorta di storia di Adamo ed Eva a rovescio

Quanto soffrono e pensano, finalmente visibili, tutte queste donne *laesae* o *relictae* e quanto fedelmente echeggiano il disagio di una condizione di mondi precedenti a quello delle *Heroides*! Ma è grazie al fantasma della loro scrittura che Ovidio comincia a squarciarne il velo e una storia nuova. E da esse che, nelle *Metamorfosi*, scaturiranno tipologie ulteriori e un vero e proprio epos del femminile: dell'amore, Dafne, Venere; della trasgressione, Pasifae, Medea, Scilla, e Biblide e Mirra; della maternità, Proserpina, Cèrere, Driope; della vendetta Aracne, Clizia, Giunone.

Donne vissute e sparsamente cantate in secoli di poesia e che, in quanto *heroides*, vestono finalmente i panni di un sociale che agisce e progredisce e riverbera, grazie a Ovidio, i cambiamenti del mondo di allora.

Ovviamente e fortunatamente nulla 'di politicamente corretto' - e come avrebbe mai potuto essere?! E per quanto sia impossibile considerare Ovidio femminista è grazie a lui che una storia del femminile, per quanto in senso lato, ha preso ed esistere.

UMBERTO TODINI  
Università degli Studi di Salerno

JACQUELINE RISSET

## DALLE LETTERE AGLI SMALTI

A proposito della riscoperta in Francia delle icone  
rinascimentali delle *Eroidi*<sup>1</sup>

Mentre la fortuna di Virgilio in Francia appare continua attraverso i secoli, quella ovidiana sembra piuttosto legata all'itinerario che poeti e artisti determinano eleggendone, volta per volta, quella parte che per la loro cultura è fonte di ispirazione. Si potrebbe affermare che attraverso traduzioni, imitazioni, illustrazioni, la fortuna del poeta di Sulmona, più ancora di quella di Virgilio, nutra in maniera varia e alterna tutta la letteratura francese - ma anche la pittura, a seconda delle epoche.

Così, nel Medioevo l'*Ars amandi* è il primo testo ovidiano che ispira i poeti, e non soltanto i *troubadours*; viene definita "arte di tutte le arti", ed è considerata momento di riflessione indispensabile sulle varie specie d'amore, ivi compreso l'amore per Dio. Nell'undicesimo secolo, poi giustamente detto *Ovidianum* (e al termine della lunga censura quintiliana) le *Metamorfosi* vengono lette nelle scuole come fonte indispensabile per la conoscenza della mitologia antica. I miti ivi narrati, come noto, vengono moralizzati, trascritti cioè in allegorie cristiane.

---

<sup>1</sup> JH. CRÉPIN - LEBLOND, St. Deprouw, *De la lettre à l'émail, Leonard Limosin interprète d'Ovide*, ed. Chirat, Saint-Just-la-pendue, 2010.

Nel Cinquecento la presenza delle *Metamorfosi* si estende ulteriormente (se ne contano, durante il secolo, 300 edizioni mentre quelle dell'*Eneide* sono un centinaio). Contemporaneamente si leggono anche le opere dell'esilio. Come nel caso di Joachim Du Bellay, il famoso poeta della Pléiade, che nei suoi *Regrets*, si identifica con l'autore dei *Tristia* esiliato nel Ponto. Una identificazione curiosa - come ho già avuto modo di osservare in un numero precedente degli *Atti del Certamen* - che dà luogo a una delle più belle raccolte di poesia francese del Rinascimento<sup>2</sup>: Du Bellay, che passa alcuni anni alla corte pontificia al seguito di suo zio il cardinale Jean Du Bellay, descrive nei suoi sonetti un esilio in paesi lontanissimi

*sur le bord inconnu d'un étrange rivage*  
sul bordo ignoto d'una riva estranea  
(*Regrets*, 9)

E il clima mite di Roma si trasforma per lui nel gelo del paese dei Geti.

*Je sens venir l'hiver, de qui la froide haleine*  
*D'une tremblante horreur fait hérissier ma peau.*

Sento venir l'inverno, il cui freddo alito  
di un tremante orrore mi fa fremere la pelle.  
(*Ibidem*)

Ma il Rinascimento è anche - ma è meno noto - il momento della rivalutazione in Francia delle *Eroidi*. Già a partire dalla fine del Quattrocento di queste lettere si irradia la diffusione in latino e in traduzioni, illustrazioni, tutte legate agli ambienti delle Corti, specialmente alle grandi dame dell'epoca, Anne de Bretagne, Louise de Savoie, madre di Francesco I, Caterina dei Medici. Ed è proprio a uno di questi ambienti di corte che sono stati ricondotti gli smalti di Léonard Limosin al quale, l'anno scorso, è stata dedicata una mostra dal Musée de la Renaissance, nello Chateau di Equoa, sulla quale torneremo tra breve.

<sup>2</sup> J. RISSET, *Loci ovidiani in Du Bellay*, in AA.VV., *Ovidio a Roma*, La Moderna, Sulmona 2005, pp. 77-83.

Ancora, per quanto riguarda *le Metamorfosi*, è qui necessario ricordare che la loro influenza si estende a tutto lo spazio creativo del Seicento francese. La grande pittura barocca ne è talmente impregnata che senza averne una adeguata consapevolezza, potrebbe risultare difficile comprenderne la chiave di volta. Basti richiamare qui, tra le numerose formule ispirate dalla lettura delle *Metamorfosi* e in specie del libro XV, e che corrispondono in maniera impressionante all'estetica barocca, quel famoso assunto

*Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago.*

Tutto scorre, e ogni immagine si forma vagando  
(*Met.* 15, 178)

Valga per tutti ricordare Nicolas Poussin, il più grande pittore francese del Seicento, che lesse e rilesse per tutta la vita le *Metamorfosi*. E in alcuni casi, come per l'episodio di Polifemo e Galatea, tornò, a distanza di anni, a illustrarlo una seconda volta enfatizzandone l'alea tragica incombente sui personaggi, mentre nel primo dipinto ne aveva accentuato l'armonia della scena ovidiana.

Ma è nel Settecento, e anche sulle scorta di tanta pervasività ovidiana, che finalmente, la presenza delle *Eroidi* diviene dominante fino ad affiancare addirittura lo sviluppo di un nuovo genere, il romanzo epistolare della letteratura dell'Illuminismo. Un genere letterario nato nel secolo precedente e che produce capolavori quali le *Lettres persanes* di Montesquieu, *Les Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos, *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau. E in effetti in questo secolo le *Eroidi* non vengono soltanto pubblicate, ritradotte, imitate, ma anche reinventate e affidate a nuove autrici (e anche autori): Eloïsa scrive ad Abelardo, Maria Mancini a Luigi XIV, una giovane schiava di Costantinopoli ad un ufficiale francese, ecc. ecc. Addirittura Montezuma scrive a Cortez, e Socrate agli ateniesi...

Ma se torniamo ai secoli precedenti potremo subito constatare che le *Eroidi* si affermano già autorevolmente negli ultimi anni del Quattrocento, e contemporaneamente attraverso edizioni, traduzioni e illustrazioni. Tra il 1490 e 1540 si contano pure ben quindici preziosi manoscritti che testimoniano la grande voga dell'opera, soprattutto in seguito alla prima traduzione francese, firmata da Octavien de Saint

Gelais, illustre umanista e poeta, pubblicata tra il 1490 e i 1493 e dedicata al re Carlo VIII.

E non dovremo sorprenderci di constatare che nella prima metà del Cinquecento le edizioni delle *Eroidi* in Francia sono perfino più numerose di quelle delle *Metamorfosi*. Addirittura, malgrado il sospetto di immoralità che le accompagna - ci fu nel 1509 un'interdizione di "*Ovide en lettres*" - conoscono un grande successo pure scolastico. Ed Erasmo, dall'alto del suo magistero, raccomanda la lettura di quelle più caste: Penelope a Ulisse e Cidippe ad Aconzio.

Nel 1552, poi, venne pubblicata una seconda traduzione delle sole prime dieci epistole ad opera di Charles Fontaine e seguita, nel 1556, da un'edizione completa dove le undici successive vengono riprese dalla traduzione di Saint-Gelais. Intanto cresce ancora l'interesse di poeti e letterati per questi testi di genere poetico ed epistolare. Da Jean Lemaire des Belges, *grand rhétoriqueur*, a Clément Marot che li ricorda nella sua *Adolence clémentine*, fino a Louise Labé, grande poetessa lionese, che nella sua seconda elegia, riprende la lettera ovidiana da Saffo a Faone.

Ma le *Eroidi* si fanno conoscere anche attraverso le rappresentazioni artistiche. Tra il 1502 e il 1529, la scuola di Rouen, diretta dal miniaturista Jean Pichore, orna diversi manoscritti sul tema delle *Eroidi*, dei quali due sono conservati alla Bibliothèque Nationale de France. Il primo si compone di 21 miniature - una per epistola -, il secondo, più narrativo e dettagliato, mostra 46 illustrazioni, due o tre per epistola. Le eroine, in preda alle pene d'amore vi vengono rappresentate mentre si strappano i capelli, versano lacrime... Riccamente vestite secondo la moda del tempo, sono spesso rappresentate mentre scrivono, all'interno di palazzi ornati all'italiana. Vediamo Déianira (Fig. 1) che pensa, disperata, alla morte di Ercole, della quale è responsabile, e nello sfondo vediamo Ercole bruciato nella sua tunica, come dentro un rogo.

Nel 1564, il più famoso smaltatore di Limoges, Leonard Limosin, illustra il testo di Ovidio con formelle che rappresentano ritratti di dame e personaggi antichi, di stessa dimensione e certamente destinate, come le opere di questo tipo, ad ornare stanze preziose, studi o biblioteche. È noto che Caterina de Medici possedeva molti smalti - si parla di 140 pezzi - e proprio il suo interesse per quel tipo di manufatto potrebbe averla indotta ad una sua richiesta concernente le *Eroidi* ovidiane.



Fig. 1



Fig.2



Fig.3

Dalla serie di Limosin le due sole formelle mancanti, nella serie rispetto ai protagonisti delle *Eroidi*, sono quelle dei due unici personaggi “storici”, Saffo e Faone. Gli altri sono rappresentati come ritratti a mezzo busto, su fondo azzuro, il loro nome iscritto verticalmente accanto alle figure; visti di fronte o di tre quarti, questi amanti separati non sono carichi come in Jean Pichore, il primo illustratore, da emozioni travolgenti. Ercole, avvolto nel trofeo mitico, espressione mesta, sconsolata, pensa forse, Deianira; mentre Teseo appare eroe inquieto, perplesso, colpevole dell’abbandono di Arianna (Fig.2), principessa elegante, dolce, innocente, rassegnata; e Enea sembra guardare per l’ultima volta Didone, regina ferma, irremovibile (Fig.3). Tutti volti, icone che evidentemente, nella cultura del Cinquecento francese, dovevano essere ed erano, per chi li osservava e li aveva voluti nelle proprie stanze d’apparato, personaggi noti, consuetudinari, familiari.

Per concludere andrà osservato che questa serie ad opera di Léonard Limosin, costituisce la sola traccia di illustrazione artistica esistente delle *Eroidi* nella seconda metà del Cinquecento, e che documenta quanto queste epistole ovidiane appartengano, nel torno di secolo degli ultimi Valois, alle scelte di vita, anche quotidiana, più raffinate.

E anche in ciò, oltre che nel fascino che queste immagini evocano, si precisa l’interesse e rilevanza di questo catalogo<sup>3</sup> che raccoglie e pubblica un inedito prezioso e illuminante per la conoscenza della storia dell’iconografia letteraria e della *fortuna* di Ovidio.

JACQUELINE RISSET  
*Università degli Studi Roma 3*

<sup>3</sup> Ai cui curatori e a Michaël Caucat si è riconoscenti per la pubblicazione delle immagini qui riportate.

## APPENDICE

### **Certamen ed Olimpiadi Nazionali di cultura classica, il contributo della classicità nell’educazione.**

Ada d’Alessandro\*

Il “*Certamen Ovidianum sulmonese*” rappresenta per l’Ufficio Scolastico Regionale un esempio significativo di azione educativa volta alla formazione integrale ed integrata della persona ma anche alla valorizzazione delle sinergie territoriali. Questa edizione vede infatti coinvolti rappresentanti del mondo accademico<sup>1</sup>, degli enti locali<sup>2</sup>, delle istituzioni scolastiche<sup>3</sup> italiane e straniere, delle associazioni culturali impegnate nel territorio<sup>4</sup>.

Il concorso internazionale di latino, che si svolge ogni anno a Sulmona e che quest’anno è giunto alla tredicesima edizione, rappresenta un’esperienza significativa della cultura liceale. “Le indicazioni nazionali dei nuovi licei”<sup>5</sup> prevedono infatti, per la lingua e la cultura latina, “linee generali e competenze che vedono lo studente impe-

\* Docente referente per l’Ufficio Scolastico Regionale del “Comitato Olimpico Regionale di Cultura Classica”.

<sup>1</sup> Università “Federico II” di Napoli, “L’Orientale” di Napoli, l’Università di Macerata, Università di Salerno, Università Roma Tre.

<sup>2</sup> Comune di Sulmona, Provincia dell’Aquila, Comunità Montana.

<sup>3</sup> Un vivo ringraziamento al dirigente scolastico dell’Istituto d’Istruzione Superiore “Ovidio” di Sulmona prof.ssa Anna Maria Coppa che con impegno sostiene il concorso “Certamen Ovidianum Sulmonense” avente lo scopo di avvicinare le giovani generazioni alla figura e all’opera del poeta Ovidio.

<sup>4</sup> “Rotary club”, “Associazione Amici del Certamen”.

<sup>5</sup> DPR 15 marzo 2010, n. 89.

gnato nella lettura e comprensione di testi d'autore attraverso la pratica della traduzione" la quale diviene la chiave di volta per la conoscenza del patrimonio letterario classico e per la comprensione del valore fondante della classicità. Una classicità straordinariamente moderna ed attuale come le opere del poeta Ovidio.

Un segno eloquente della modernità artistica del poeta sulmonino è dato dalla constatazione che un lettore appassionato di classici, Italo Calvino, nelle sue *Lezioni americane*<sup>6</sup>, partì proprio dalla lettura delle *Metamorfosi* per definire i valori e le specificità della letteratura.

Vi è poi la forte permanenza nell'immaginario del mondo classico, per cui determinati elementi formulati nel mondo antico restano per secoli come patrimonio culturale a cui si attinge. È questo il caso delle *Heroides*, opera costituita da ventuno lettere scritte da donne famose della mitologia antica ai loro amanti, nella quale troviamo declinate in maniera ancora attuale gli stati d'animo che accompagnano il nascere o il cessare di un amore<sup>7</sup>.

La pratica della traduzione di un passo tratto dall'opera elegiaca ovidiana, rappresenta pertanto per gli alunni che si cimentano nel XIII Certamen non "un mero meccanismo di applicazione delle regole ma lo strumento di conoscenza di un testo di un autore che gli consente di immedesimarsi in un mondo diverso dal proprio e di sentire la sfida del tentativo di riproporlo in lingua italiana"<sup>8</sup>.

Il XIII Certamen ovidiano e il convegno *Heroides ed eroi; tra finzione e realismo* costituiscono dunque un'iniziativa volta a stimolare l'interpretazione del patrimonio culturale classico ma anche un'occasione formativa utile ad individuare e premiare gli alunni meritevoli.

Il Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, con

<sup>6</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2000.

<sup>7</sup> Si segnala una breve bibliografia delle *Heroides* rimandando ai contributi della giornata di studi l'analisi approfondita dell'opera: P. OVIDIO, *Heroides*, a cura di G. ROSATI, Milano, Rizzoli, 1989, F. BESSONE, 1997, "Sapere, non sapere, dire, non dire. Ignoranza, reticenza ed ironia nelle *Heroides*", in: Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica, Torino, pp. 207-223, E. MERONE, *Studi sulle Eroidi di Ovidio*, Napoli, 1964, E. PARATORE, *Bibliografia ovidiana*, Sulmona, 1958.

<sup>8</sup> *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento per il Liceo Classico* (lingua e cultura latina) DPR 15 marzo 2010, n. 89.

legge 11 gennaio 2007 (Valorizzazione delle eccellenze), ha infatti inteso riconoscere e premiare la cultura del merito e della qualità degli apprendimenti nel sistema scolastico. La normativa riconosce incentivi agli studenti che hanno conseguito la votazione di 100 e lode nell'esame di Stato conclusivo del corso di studi e agli studenti vincitori nelle competizioni legate alle discipline di studio (olimpiadi, certami, competizioni nazionali e internazionali)<sup>9</sup>. Gli studenti premiati sono inoltre inseriti nell'*Albo Nazionale delle Eccellenze*, pubblicato sul sito dell'Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell'Autonomia Scolastica (<http://www.indire.it/eccellenze/>).

La legge legata alla valorizzazione delle eccellenze affonda le sue radici nel D. lgs. n. 262 del 29 dicembre 2007 il quale, oltre a definire le finalità del riconoscimento dell'eccellenze (incentivare la prosecuzione del percorso nei licei, negli istituti tecnico - professionali e nella formazione tecnico professionale, rinsaldare i rapporti tra il mondo della scuola e le comunità scientifiche ed accademiche), stabiliva che i soggetti accreditati comunicassero il riconoscimento alle scuole frequentate dagli studenti.

La C.M. 86/200 (che ha trasmesso il D.M. 28 luglio 2008) ha stabilito poi sia criteri per concorrere all'individuazione delle iniziative di valorizzazione delle eccellenze conseguite dagli studenti delle scuole secondarie superiori sia le modalità attraverso le quali i soggetti pubblici e privati potevano essere soggetti accreditati per la promozione delle eccellenze.

Il D.D.G. 2 marzo 2009 ha emanato il primo elenco dei "soggetti esterni accreditati a collaborare con l'Amministrazione scolastica al fine di promuovere e realizzare gare e competizioni nazionali e internazionali, nonché olimpiadi e certami, concernenti la valorizzazione delle eccellenze degli studenti delle istituzioni scolastiche di istruzione secondaria superiore, statali e paritarie"<sup>10</sup>.

Con Decreto Ministeriale n. 6268 del 27 luglio 2010 il "Certamen Ovidianum Sulmonense" veniva inserito nel "programma nazionale di promozione delle eccellenze degli studenti delle scuole di istruzione secondaria superiore statali e paritarie per l'anno scolastico 2010-

<sup>9</sup> Decreto legislativo 29 dicembre 2007, n. 262, Risoluzione n. 280/E del 25 novembre 2009 dell'Agenzia delle Entrate, Direttiva 65/2007.

<sup>10</sup> Ad esso seguì un elenco emanato con Decreto direttoriale 24 luglio 2009.

2011” (atto successivamente confermato dal Decreto Ministeriale n. 211 del 18 gennaio 2012).

L'impulso dato dalla normativa legata alla valorizzazione delle eccellenze è infine confluito nella recente istituzione del “Comitato Istituzionale dei Garanti della cultura classica”<sup>11</sup>. Il comitato ha il com-

---

11 Con D.D.G. 29 luglio 2011 prot. n. 5373 è stato istituito, presso la Direzione Generale per gli Ordinamenti Scolastici e per l'Autonomia scolastica, il Comitato Istituzionale dei Garanti per la Cultura Classica, che “avrà il compito di:

- Definire le linee generali d'azione per la promozione e lo sviluppo della cultura classica nella scuola italiana;
- Sviluppare e diffondere l'analisi e la riflessione sulle Indicazioni Nazionali per i Nuovi Licei in relazione all'insegnamento della lingue e delle civiltà classiche;
- Valorizzare e curare la diffusione tra gli studenti e i docenti di iniziative finalizzate a potenziare le eccellenze nell'ambito dell'insegnamento delle lingue e delle civiltà classiche;
- Formulare proposte per l'attività di formazione e aggiornamento in servizio destinate ai docenti di Lettere, in particolare del settore classico;
- Elaborare proposte in relazione alla formazione iniziale e al TFA dei docenti di Lettere, in particolare del settore classico;
- Favorire il nuovo instaurarsi di un proficuo rapporto organico fra le Istituzioni Scolastiche e le Università, ed eventuali altri soggetti, pubblici e privati, impegnati in attività di studio, ricerca e sostegno allo studio delle lingue e civiltà classiche, anche in un'ottica di orientamento universitario;
- Promuovere e sostenere la creazione di reti territoriali fra i Licei che prevedono lo studio delle lingue e civiltà classiche, anche in raccordo con le Associazioni disciplinari e di settore;
- Sostenere i Certamina di carattere linguistico e culturale in ambito classico, favorendone l'integrazione mediante la partecipazione alle Olimpiadi delle lingue e civiltà classiche, come di seguito specificate;
- Offrire al Comitato Tecnico Operativo precise indicazioni per l'attuazione delle Olimpiadi delle lingue e civiltà classiche in merito ai seguenti aspetti:
  - Scelta dei generi, degli autori, delle caratteristiche generali e delle specificità linguistiche delle prove;
  - Definizione dei criteri generali di valutazione e delle linee guida alle quali dovranno attenersi nella selezione degli elaborati migliori i nuclei di correzione dei Comitati Olimpici Regionali e il Comitato Tecnico Operativo;
  - Individuazione dei vincitori delle singole sezioni, entro le rose proposte dal Comitato Tecnico Operativo;
  - Deliberazione dei vincitori assoluti per il Latino e per il Greco.

pito di promozione e sviluppo della cultura classica nei percorsi di istruzione della scuola secondaria di secondo grado e di valorizzazione sul territorio nazionale dei certamina realizzati da istituzioni scolastiche, enti ed associazioni.

L'azione successiva del comitato è stata l'istituzione di una competizione tra studenti vincitori di certamina, denominata “Olimpiadi di lingua e civiltà classica”, volta al potenziamento di percorsi di eccellenza nell'ambito della lingua e della civiltà classica<sup>12</sup>.

Presso ciascun Ufficio scolastico regionale è stato inoltre creato un “Comitato Olimpico Regionale di cultura classica”<sup>13</sup> il quale ha il

---

<sup>12</sup> Nota MIUR 28 settembre 2011 prot. DGOS 6488 “Il Comitato Istituzionale dei Garanti per la Cultura Classica, il quale avrà il compito di promuovere e sviluppare la Cultura Classica nei percorsi di istruzione della Scuola secondaria di secondo grado, è composto da insigni studiosi provenienti dal mondo accademico e da istituzioni culturali di alto prestigio scientifico che, con azioni rivolte a docenti e studenti, daranno un nuovo impulso allo studio del “Mondo Classico” promuovendo tutte le possibili iniziative per favorire la progettazione di percorsi formativi finalizzati all'innalzamento della qualità dello studio della cultura classica nei nuovi Licei, consentendo in tal modo una proficua interazione con il mondo scientifico e accademico. Il Comitato di nuova istituzione, nell'intento di perseguire le finalità anzidette, intende promuovere già a partire da quest'anno scolastico, una competizione tra gli studenti dei Licei, denominata: “Olimpiadi di lingua e Civiltà Classica” volta al potenziamento di percorsi di eccellenza nell'ambito dell'insegnamento della lingua e della civiltà classica. Le “Olimpiadi di lingua e Civiltà Classica” costituiranno certamente un'occasione di confronto, ampio e di alto livello scientifico, tra gli studenti già premiati nei numerosi Certamina di Latino e Greco, promossi ogni anno da istituzioni scolastiche, enti e associazioni culturali.”

<sup>13</sup> La nota MIUR del 28 settembre 2011 prot. n. 6494 precisa che “Il Comitato, che si avvale del contributo di insigni studiosi di discipline classiche delle Università italiane, ha deliberato di promuovere, fra l'altro, l'istituzione delle Olimpiadi Nazionali di cultura classica. Si intende così dare concreta risposta all'esigenza di valorizzare, in una prospettiva unitaria e sinergica, le esperienze realizzate sul territorio nazionale dai Certamina promossi e realizzati, con encomiabile impegno e notevole successo, da Istituzioni scolastiche, Enti ed Associazioni. Pertanto, le Olimpiadi Nazionali, già a partire dall'anno scolastico in corso, nell'ottica del programma per la valorizzazione delle eccellenze, consentiranno ai vincitori dei Certamina, che riterranno di aderire all'iniziativa, di gareggiare fra di loro, facendo valere le competenze

compito di censire i certamina conosciuti sul territorio abruzzese<sup>14</sup> al fine di favorirne il dialogo e la partecipazione. Il comitato regionale redige inoltre gli elenchi dei vincitori di certamina regionali utili alla partecipazione dei vincitori degli stessi alle successive edizioni delle “Olimpiadi Nazionali di Cultura Classica”.

La Direzione Generale per gli Ordinamenti e l’Autonomia Scolastica bandirà infatti a partire da quest’anno le “Olimpiadi Nazionali delle Lingue e Civiltà Classiche”<sup>15</sup> (suddivise in tre sezioni: Lingua Greca, Lingua Latina, Civiltà Classiche), cui potranno iscriversi gli studenti delle scuole italiane e delle scuole italiane all’estero, migliori classificati nei certamina, censiti e selezionati dai Comitati Olimpici costituiti presso gli Uffici Scolastici Regionali.

L’iniziativa<sup>16</sup> di quest’anno sarà un’importante occasione di incontro di esperienze formative improntate allo studio del mondo classico e, se “i classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che ci hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura e nelle culture che hanno attraversato”<sup>17</sup>, lo studio della letteratura latina e greca diviene di fondamentale importanza per comprendere la cultura moderna e la sua matrice interculturale<sup>18</sup>.

---

maturate nello studio delle lingue e delle culture classiche. Al riguardo, si precisa che possono aderire all’iniziativa anche i Certamina non riconosciuti a livello nazionale nell’ambito del programma per la valorizzazione delle eccellenze.”

<sup>14</sup> Per l’Abruzzo due i certamina rappresentativi; il certamen ovidiano e quello sallustiano.

<sup>15</sup> Prot. n. 8532 R.U. / U 22 dicembre 2011. *Regolamento Olimpiadi Nazionali delle Lingue e Civiltà Classiche*.

<sup>16</sup> Nota MIUR prot. n. 276 del 20 gennaio 2012.

<sup>17</sup> I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991, p. 13.

<sup>18</sup> A. GNISCI, *Per un superamento dello studio morto del classico*, “Aufidus” 9, 1987, p. 195.

## I PARTECIPANTI AL XIII CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

MATTUCCI Nazarina  
DI ROMUALDO Fabrizio  
*Liceo Classico “A. Zoli” - Atri*

DI TERLIZZI Angela  
RUBINI Nicola  
*Liceo Classico “Margherita” (Paritario) - Bari*

FERRARI Manuela  
REGHENZI Anna  
*Liceo Classico “Arnaldo” - Brescia*

RODIGLIANO Francesca  
FALCO Antonio  
*Liceo Classico “Casarano” - Casarano*

ROSSETTI Francesco  
ADORNATO Giuseppe  
*Liceo Classico “Gerace” - Cittanova*

ALYARI Soraya  
MANNELLI Giada  
*Liceo Classico “Stelluti” - Fabriano*

DI MILLO Luca  
VINCIGUERRA Ines  
*Liceo Classico “V. Lanza” - Foggia*

GIULIANI Alessio  
AURELI Giulia  
*Liceo Classico “Cicerone” - Frascati*

RESTELLI Cecilia  
RECHICHI Mirella  
*Liceo Classico "Carducci - Ricasoli" - Grosseto*

MALVENTANO Alessandro  
FIORILLO Federica  
*Liceo Classico "D. Alighieri" - Latina*

BORGIA Federico Maria  
META Marco  
*Liceo Classico "Anco Marzio" - Lido d'Ostia*  
CIPELLETTI Silvia  
MELLUSO Ilaria  
*Liceo Classico "Beccaria" - Milano*

GUARINO Flavia  
*Liceo Classico "Carducci" - Nola*

ORSINO Sofia  
PINI Erika  
*Liceo Classico "Forteguerra" - Pistoia*

PALMA Cristina  
MASI Francesca  
*Liceo Classico e Linguistico "Aristofane" - Roma*

NIEDDA Iacopo  
*Liceo Classico "Plauto" - Roma*

CARZONI PROVENZANI Viola  
*Liceo Classico "Gesù Maria" - Roma*

CREMA Eleonora  
MAROLLA Maristella  
*Liceo Classico "Perrotta" - Termoli*

TIONE Riccardo  
MAZZOLI Marina  
*Convitto Nazionale "Umberto I" - Torino*

CAMPANOZZI Elena  
SCARANO Maria  
*Liceo Classico "N. Fiani" - Torremaggiore*

FURIOSI Elisa  
RADICI Sara  
*Liceo Classico "Raffaello" - Urbino*

MARIANI Gioia Maria  
TARQUINI Chiara  
*Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona*

WINHOFER KLAUS  
*Gymnasium "Albertus Magnus" - Vienna - Austria*

WOLFGANG WEIS Paul  
*"Sir Karl Popper" Schule - Vienna - Austria*

HASS Dominique  
CHMIELOWSKI Andreas  
*Bundesgymnasium Wirtschaftskundliches - Vienna - Austria*

TROGER Felizitas  
SCHÖNHART Noah  
*Bundesgymnasium Wien 8 - Vienna - Austria*

KROIS Cristina  
LOESCHNAUER Simon  
*Schottengymnasium der Benediktiner - Vienna - Austria*

BARTL Thomas  
SCHOFFBERGER Gregor  
*Bundesgymnasium Wien 9 - Vienna - Austria*

OYKA Stella  
WETZLINGER Mark  
*Akademisches Gymnasium - Salisburgo - Austria*

SCHAUER Lisa Maria  
TISCHLINGER Raphael  
KOEGLER Sabine  
REIDER Daniela  
*Stifts Gymnasium - Kremsmunster - Austria*

VON HOYNINGER HUENE Morien  
WARNECKE Hauke  
*Landschulheim Groversmuhle - Veckenstedt - Germania*

CERANIC Jelena  
TODOROVIC Milica  
*Gimnazija Karlovacka - Sremski Karlovci- Serbia*

TENTER Oana  
*Liceul Teoretic - Carei - Romania*

MIHAÍ Marius Constantin  
*Colegiul National "Octav Onicescu" - Botosani - Romania*

STANOI Ovidia Andreea  
*Colegiul National "Gheorge Vranceanu" - Bacau - Romania*

NAE Ionela Cristina  
*Colegiul National "Sfantul Sava" - Bucarest - Romania*

BESLEAGA Iolanda  
*Colegiul National "Spiritu Haret" - Bucarest - Romania*

ANIKO Viola  
NAGY Dora  
*Ciszterci Rend Nagy Lajos Gimnaziuma - Pecs - Ungheria*

IL TEMA DEL XIII CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

*Quos ego servavi, pelex amplectitur artus  
et nostri fructus illa laboris habet.  
Forsitan et stultae dum te iactare maritae  
quaeris et iniustis auribus apta loqui,  
in faciem moresque meos nova crimina fingas,  
rideat et vitiis laeta sit illa meis;  
rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro:  
flebit et ardores vincet adusta meos.  
Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,  
hostis Medae nullus inultus erit.  
Quodsi forte preces praecordia ferrea tangunt,  
nunc animis audi verba minora meis.  
Tam tibi sum supplex, quam tu mihi saepe fuisti,  
nec moror ante tuos procubuisse pedes.  
Si tibi sum vilis, communes respice natos:  
saeviet in partus dira noverca meos.  
Et nimium similes tibi sunt et imagine tangor,  
et quotiens video lumina nostra madent.  
Per superos oro, per avitae lumina flammae,  
per meritum et natos, pignora nostra, duos,  
redde torum, pro quo tot res insana reliqui;  
adde fidem dictis auxiliumque refer.*

GIOIA MARIA MARIANI  
LICEO CLASSICO "OVIDIO" - SULMONA

Vincitore del 1° premio

*Non ego te imploro contra taurosque virosque,  
utque tua serpens victa quiescat ope;  
te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti,  
cum quo sum pariter facta parente parens.  
Dos ubi sit, quaeris? Campo numeravimus illo,  
qui tibi laturo vellus arandus erat;  
aureus ille aries villo spectabilis alto  
dos mea, quam, dicam si tibi «redde», neges.  
Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus:  
i nunc, Sisyphias, improbe, confer opes.  
Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentes,  
hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est.*

*Heroides, Medea Iasoni, vv. 173-206*

Quel corpo che io ho salvato, lo stringe la mia rivale e sono suoi i frutti del mio sforzo. Forse, mentre cerchi di vantarti agli occhi della tua sciocca moglie e dire le parole giuste ad orecchie nemiche, inventerai nuovi difetti nel mio aspetto e nei miei modi, lei riderà e sarà compiaciuta delle mie mancanze; riderà e giacerà splendida sulla porpora Tiria; ti compiangerà e, infiammata, supererà la mia passione.

Finché saranno miei alleati le armi, il fuoco e i veleni, nessun nemico di Medea resterà impunito. Per questo, se mai le preghiere muovono gli animi insensibili, ora ascolta le mie parole, per quanto meno forti dei miei sentimenti. Ti supplico come tu spesso hai supplicato me e non mi importa di essermi gettata ai tuoi piedi.

Se ai tuoi occhi non ho alcun valore, almeno abbi cura dei nostri figli: la crudele matrigna si accanirà contro la mia prole. E sono troppo simili a te e sono commossa dal loro aspetto e ogni volta, nel guardarli, i miei occhi sono bagnati dal pianto.

Per gli dei celesti, ti prego, per lo splendore della fiamma avita, per i miei meriti e per quei due figli, pegni del nostro amore, rendimi il nostro talamo, per il quale, folle, ho rinunciato a così grandi cose; aggiungi alle parole il mantenimento della promessa e ricambia il mio aiuto. Non ti invoco contro tori e guerrieri e perché grazie al tuo soccorso un drago giaccia sconfitto; voglio te, te che ho meritato, te che mi ti sei dato, te, genitore, con cui anche io lo sono diventata. Chiedi dove sia la mia dote? L'ho pagata in quel campo che tu, per conquistare il vello, dovevi arare; quell'ariete dorato, mirabile per il folto pelo, è la mia dote, che negheresti, se ti dicessi «rendimela». La mia dote è

la tua salvezza, la mia dote sono i giovani greci; vai pure, malvagio, dedicati alle ricchezze di Corinto. Che tu viva, che tu abbia una sposa e un suocero dal grande potere, il fatto stesso che tu possa essere ingrato, lo devi a me.

## COMMENTO

Medea è uno dei personaggi più noti del patrimonio mitologico classico; le sue vicende furono rese illustri, nel mondo greco, dall'omonima tragedia euripidea e dalla lunga digressione che, in età ellenistica, Apollonio Rodio le dedica nella stesura delle *Argonautiche*.

Ovidio doveva apprezzare molto questa figura femminile, dal momento che sulla sua storia basò l'unica tragedia che compose, chiamata appunto *Medea*, per noi perduta, una delle epistole della raccolta *Heroides* e un'ampia sezione del poema epico *Le Metamorfosi*. La tradizione letteraria ci presenta due varianti del personaggio di Medea; Euripide la descrive come una donna volitiva, in preda a passioni totalizzanti come un amore assoluto per Giasone, che la spingerà a tradire la sua patria perché lui sopravviva alle prove per conquistare il vello d'oro e la possa portare con sé in Grecia, ma anche ad un odio spietato che si abatterà con un'orrenda vendetta sull'uomo traditore. Una donna impetuosa, dunque, dalla coscienza scissa tra la razionalità, di cui vorrebbe servirsi per riprendere controllo di sé, e il *furor*, il desiderio spasmodico di vendetta che finirà per prevalere. Ovidio sceglierà questo modello quando, nel VII libro delle *Metamorfosi*, rappresenterà Medea con i caratteri tipici della maga, intenta in oscuri e funesti riti; la chiara allusione all'opera euripidea è data dalla tradizione quasi letterale che l'autore fa di due versi della tragedia (*Video meliora proboque, deteriora sequor*), che esemplificano magistralmente il contrasto insanabile tra le passioni ed il razionalità (θυμός/βουλεύματα nel testo greco). Diversa è l'immagine consegnataci da Apollonio Rodio, che dipinge Medea come una fanciulla inconsapevole delle pene d'amore, ingenuamente pronta a tutto pur di seguire il suo amato; è questo aspetto più delicato e femminile della donna che Ovidio terrà in maggior considerazione nello scrivere l'epistola che immagina Medea abbia mandato, offesa e amareggiata, a Giasone, *nuovo marito* della figlia del re di Corinto. Una

Medea, questa, più consona al componimento elegiaco, più simile alle altre protagoniste della raccolta: la sentiamo definire, secondo uno dei topoi della donna relicta, *improbis* e *ingratus* Giasone.

La vediamo commuoversi di fronte alla vista dei figli, così simili al padre (*tangor imagine, lumina nostra madent*; in questi versi l'emozione è sottolineata dal polisindeto *et nimium similes... et tangor... et quotiens video*), umiliarsi (*nec moror ante tuos procubuisse pedes*), implorarlo in nome della prole, dei meriti che ha nei suoi confronti. Ma Ovidio deve pure considerare il precedente letterario euripideo, quella figura dall'altissima tragicità; se è vero che, come per molte altre eroine dell'opera, la mancanza del significato etico e religioso del mito (tendenza questa derivata dalla tradizione ellenistica) permette un abbassamento di queste donne ad un livello più quotidiano e umano e, si potrebbe azzardare, una sorte di attenuazione della complessità del personaggio, permane nella Medea delle *Heroides* parte di quel furor, di quella rabbia inestinguibile, che la animava nella tragedia. Lo dimostra il ritmo dei versi, che si fa concitato, martellante, grazie all'insistito uso di anafore (*per superos... per lumina... per meritum; quem merui... quem nobis... quo sum*, a questa si aggiunge anche il poliptoto del pronome relativo; *dos ubi sit... dos mea est ... dos est; duod vivis... quod habes... quod potes*) e forti allitterazioni (*pariter... parente parens* - ancora un poliptoto che enfatizza maggiormente la paternità di Giasone; *aureus ille aries villo*).

Tutto ciò concorre a delineare una Medea in cui, nonostante l'adesione ai canoni della poesia elegiaca e un conseguente temperamento della fortissima carica drammatica del personaggio originale, non si fa fatica ad individuare un'eco della grande tradizione tragica della classicità, in un'ennesima dimostrazione dell'abilità ovidiana di plasmare a suo piacimento i modelli senza per questo snaturarne i tratti originari.

CHIARA TARQUINI  
LICEO CLASSICO "OVIDIO" - SULMONA

Vincitore del 2° premio

Quelle membra che io ho salvato, una rivale (ora) le abbraccia e quella possiede il frutto della mia fatica. Forse, mentre fai di tutto per vantarti con la tua stolta sposa e dire cose piacevoli alle sue orecchie ostili, inventerai (anche) nuove accuse contro il mio aspetto e i miei costumi; che rida quella e gioisca dei miei difetti, rida e giaccia altera su porpora di Tiro: piangerà e le fiamme che la bruceranno supereranno le mie. Finché mi saranno vicini la spada e le fiamme e il filtro velenoso, nessun nemico di Medea resterà impunito. E, se per caso, le preghiere penetrano nel (tuo) cuore di ferro, ora ascolta parole più umili del mio animo orgoglioso. Io (ora) ti prego come tu tante volte facesti con me, e non indugio a cadere ai tuoi piedi.

Se per te valgo ben poco, rivolgì l'attenzione ai nostri figli: (quella) matrigna crudele infierirà contro i frutti del mio ventre. E troppo ti somigliano e la somiglianza mi commuove e ogni volta che li guardo i miei occhi si bagnano. Per gli dei (del cielo) io ti prego, per la luce della fiamma avita, per i benefici e per i due figli, nostro pegno comune, rendimi il letto nuziale, per il quale tante cose - ahimé, folle! - ho abbandonato; presta (*più liberamente*: "aggiungi") fedeltà alle parole e rendimi l'aiuto dato. Non mi appello a te contro i tori e gli uomini e non ti chiedo che il drago dorma vinto dalla tua azione; è te che io reclamo, te che ho meritato, che ti sei concesso a me da te stesso, dal quale sono stata resa madre e tu padre insieme a me.

Dove sia la mia dote, ti chiedi? L'ho sperimentata in quel campo, che tu dovevi arare per portar via il vello, quell'ariete d'oro, straordinario per l'alto (*più liberamente*: "folto") vello era la mia dote, che, se

io ti dicessi di rendermelo, tu lo negheresti. La mia dote sei tu salvo (*più liberamente*: "è la tua salvezza"), la mia dote è la gioventù greca: ma sì, malvagio, vè e metti a confronto le ricchezze di Sisifo! Se sei vivo, se hai una sposa e un suocero potenti (*più liberamente*: "regali"), perfino questo, se puoi esser(mi) ingrato, lo devi a me.

OVIDIA ANDREEA STANOI  
COLLEGIUL NATIONAL "GHEORGE VRANCEANU"  
BACAU - ROMANIA

Vincitore del 3° premio

Amanta imbratiseaza trupul pe care eu l-am salvat si ea se bucura de roadele trudei mele. In timp ce tu doresti sa te infatisezi sotiei nesabuite si sa rostesti vorbe potrivite pentru niste urechi crude, poate ca inventezi noi acuzatii impotriva felului meu de a fi, impotriva obiceiurilor mele si poate ca aceea rade si se bucura de nenorocirile mele. Sa rada si sa stea mareata in purpura tirana: va plange si ea la randul ei si aprinsa de flacara iubirii imi va depasi patima.

Atat timp cat armele, flacara si licoarea vrajita vor dainui, nici un dusman al Medeei nu va scapa nepedepsit. Iar daca cumva rugile mele misca inima nesimtitoare ca fierul, acum sa asculti vorbe mai putin puternice decat furia mea. Iti cer indurare asa cum tu mi-a cerut mie deseori si nu ezit sa cad la picioarele tale.

Daca pe mine ma consideri demna de dispret, gandeste-te la copii pe care ii avem impreuna, mama vitrega, cruda, se arata neinduratoare fata de odraslele mele. Iti sunt aidoma si asemanarea ma tulbura. Ori de cate ori ii privesc, ochii mi se umezesc. In numele zeilor de sus, in numele stramosilor, in numele binelui facut si al celor doi copii, chezasii ale iubirii noastre, te rog sa-mi redeai casnicia pentru care, smintita, am parasit atatea lucruri. Insufla incredere in credere cuvintelor rostite si intoarce-mi acum binele pe care ti l-am facut. Eu nu iti cer ajutorul impotriva unor tauri si soldati si ca balaurul sa doarma rapus cu ajutorul tau.

Te cer pe tine, de care m-am aratat demna, care singura, chiar tu mi te-ai daruit, te cer pe tine, tatal copiilor mei, impreuna cu care am devenit parinte in acelasi timp.

Ma intrebi unde imi este zestrea. Am luat in considerare lana de pe campul pe care tu ai primit sarcina ca trebuie sa-l ari. Zestrea mea este berbecul minunat cu blana deasa de aur pe care, daca acum ti-asi cere sa mi-l redai, ai refuza. Zestrea mea este faptul ca esti teafar, zestrea mea este tinerime greaca: dute acum, Sisif, nelegiuitule, si adu-mi forte proaspete! Mie imi darorezi faptul ca traiesti, faptul ca ai o sotie si un socru puternici, insusi faptul ca poti fi nerecunosctor, tot mie mi-e datoate.

SI RINGRAZIANO, PER LA SENSIBILITÀ DIMOSTRATA,  
QUANTI HANNO RESO POSSIBILE LA PRESENTE PUBBLICAZIONE

E, SEGNOTAMENTE,

CITTÀ DI SULMONA

PROVINCIA DELL'AQUILA

REGIONE ABRUZZO

FONDAZIONE CARISPAQ

BANCA DEL FUCINO

BANCA POPOLARE DI LANCIANO E SULMONA

ASCOM FIDI - ASCOM SERVIZI - SULMONA

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI PRATOLA PELIGNA

COMUNITÀ MONTANA PELIGNA - ZONA F

CONSIGLIO DELL'ORDINE DEGLI AVVOCATI

ANTICHE CANTINE PIETRANTONJ - VITTORITO

PELINO CONFETTI - SULMONA

I.G.I.R.O. SAS

FASOLI & MASSA

ESAGONO COSTRUZIONI SRL

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. 3
PREFAZIONE	“ 5
DONNE MITICHE E REALISMO FEMMINILE. ELOGIO DEL PARTICOLARE di <i>Domenico Silvestri</i>	“ 9
L'EROINA ELEGIACA: LETTERE E LACRIME di <i>Arturo De Vivo</i>	“ 39
A PROPOSITO DELLA DIDONE DI OVIDIO: IL MITO FRA STORIA E LETTERATURA di <i>Diego Poli</i>	“ 53
OVIDIO, LE <i>EROIDI</i> , LE DONNE di <i>Umberto Todini</i>	“ 63
DALLE LETTERE AGLI SMALTI. A PROPOSITO DELLA RISCOPERTA IN FRANCIA DELLE ICONE RINASCIMENTALI DELLE <i>EROIDI</i> di <i>Jacqueline Risset</i>	“ 71
APPENDICE. CERTAMEN ED OLIMPIADI NAZIONALI DI CULTURA CLASSICA, IL CONTRIBUTO DELLA CLASSICITÀ NELL'EDUCAZIONE di <i>Ada d'Alessandro</i>	“ 79
I partecipanti al XIII Certamen Ovidianum Sulmonense	“ 85
Il tema del XIII Certamen Ovidianum Sulmonense	“ 89
1° Premio - Gioia Maria Mariani	“ 91
2° Premio - Chiara Tarquini	“ 94
3° Premio - Ovidia Andreea Stanoi	“ 96

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2012

Tipolitografia "LA MODERNA" - Sulmona