

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

8

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
2004-2005

**L'universo femminile
in Ovidio**

Conversazioni
con

DOMENICO SILVESTRI, UMBERTO TODINI
ARTURO DE VIVO, ROSSANA VALENTI



A cura di
S. CARDONE, A. COLANGELO,
V. GIAMMARCO, G. GIORGI

La nona edizione del *Certamen Ovidianum Sulmonense* si caratterizza per la presenza, che ci onora, del Chiarissimo professor Bruno Gentili, socio dell'Accademia dei Lincei, nella quale presiede il Comitato per l'edizione nazionale dei classici latini e greci.

Il "ritorno" dell'illustre docente, già allievo del Liceo "Ovidio", conferisce ulteriore prestigio al *Certamen* e ne consacra la serietà dell'impostazione e la validità delle finalità formative perseguite attraverso lo studio e l'amore dei classici.

La partecipazione di scuole europee, accanto a quelle italiane, si consolida e si estende. Si va dalle conferme del Gymnasium "E. Abbe" di Oberchoken, dell'Europagymnasium di Salisburgo e del Liceul "G. Călinescu" di Costanza, alle nuove adesioni del Gimnazija "V. Petrovic" di Sombor (Serbia), del Gymnasium "K. Maximilian" di Burghausen e del Liceo "G. Lazare" di Bucarest, segno della validità della formula.

Inevitabile e doveroso, quindi, è il ringraziamento che va ai professori Domenico Silvestri dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Arturo De Vivo dell'Università "Federico II" di Napoli, Umberto Todini dell'Università di Salerno, Rossana Valenti dell'Università "Federico II" di Napoli e Diego Poli dell'Università di Macerata che garantiscono il rigore e la qualità della gestione scientifica del *Certamen*, ai professori Alessandro Colangelo, Vanda Giammarco, Giuliana Giorgi, Sabrina Cardone che ne curano, con efficienza, gli aspetti organizzativi e le relazioni, al prof. Di Tommaso, presidente dell'Associazione "Amici del Certamen", che li affianca e sostiene nelle diverse fasi della realizzazione.

GIUSEPPE EVANGELISTA
Dirigente Scolastico
Istituto d'Istruzione Superiore "Ovidio"
Sulmona

PREFAZIONE

A conferma della perenne funzione maieutica dei classici anche nella VIII edizione del *Certamen Ovidianum Sulmonense* sono arrivate puntuali le riflessioni degli studiosi componenti il comitato scientifico, che hanno scandagliato il ruolo della donna nel mondo poetico ovidiano.

L'universo femminile trova nell'opera del cantore sulmonese una rappresentazione assai variegata che spazia dalla passionalità al senso del tragico, dalla sensualità al gusto della trasgressione, in un ideale filo conduttore che lega tutte le esperienze umane nel segno di Amore, come hanno finemente colto i relatori delle nostre *conversazioni ovidiane*.

Ricordando un noto giudizio critico di Adriana Della Casa, per cui nell'amore "al femminile" delle *Heroides* si avverte non solo l'esperienza ellenistica, in cui le donne sono presentate come deboli figure innamorate, ma anche il desiderio di rendere viva, attuale e mondana la dimensione eroica, attraverso sentimenti umani e comuni, Domenico Silvestri prende le mosse per asserire una maggiore presenza di carica eversiva negli appassionati "monologhi" epistolari.

Non semplici creature innamorate colpite dalla sfortuna, ma figure femminili che svolgono spesso un ruolo di antagoniste e si propongono come contrastività rispetto alle figure maschili. Attraverso la precisa ed arguta analisi delle singole lettere Domenico Silvestri scopre i profili di donne tradite e abbandonate, ma mai "vinte" o "convinte", a cui il poeta restituisce una autentica vitalità che le emancipa dagli stereotipi femminili di omerica memoria o dai modelli tragici. Nella "risentita dialogicità" delle lettere ovidiane Silvestri individua appunto quella nozione di femminilità intesa come contrastività non vittimista nei confronti del polo maschile, che diventa una chiave di lettura delle *Heroides*, di un Ovidio non "androcentrico" e ancora una volta "antiromano".

Il saggio del professor Todini ha il pregio di farci cogliere frammenti del titanico sforzo che l'uomo da sempre sta compiendo con alterne fortune per uscire dalla barbarie verso la civiltà in uno dei campi più controversi: le relazioni tra i due sessi.

L'illustre cattedratico analizza una serie di autori latini che si sono cimentati con il tema dell'*eros* e, pur nella sconsolata conclusione che "il femminile resta un fantasma maschile", coglie nel tempo una progressione di cui Ovidio è uno degli interpreti più attenti e sensibili, lì dove promuove e assegna alla figura femminile ruoli più impegnativi e incisivi, forieri di conquiste di spazi nelle letterature successive.

Nel composito universo femminile che anima la poesia ovidiana Arturo De Vivo evidenzia, con riferimenti approfonditi, la figura di Didone, così come il poeta l'ha ridisegnata all'interno delle *Heroides*.

Ovidio riscrive in chiave elegiaca la storia d'amore di Enea e Didone. L'epistola ovidiana (*Her. 7*) "dialoga con il modello virgiliano", ma nello stesso tempo amplifica l'atteggiamento patetico-sentimentale del personaggio femminile, trasformandolo, così, in un "paradigma elegiaco": la regina perde il carattere sublime della sua dimensione epico-tragica, ma acquista "verosimiglianza narrativa" nel suo ruolo di amante abbandonata che s'illude di dare concretezza alle sue speranze con il tentativo estremo di una lettera all'amante ingrato. Il carattere suasorio della forma epistolare, rimproveri e lamenti come studiati mezzi di riconquista, tutto in questa figura di donna ha sapore di elegia; perfino l'annuncio di morte, che chiude la lettera di Didone, è un topos elegiaco: non nasce dalla maturazione di una scelta, ma si configura, secondo un'ottica squisitamente femminile, come un giustificato tentativo di minaccia-ricatto nei confronti di un partner traditore. Ogni motivo ideologico legato a questo mito in Ovidio si dissolve.

L'intervento di Rossana Valenti, dopo un excursus sull'uso dell'illustrazione nei testi antichi, passa in rassegna il corredo iconografico di una serie di codici ovidiani che spaziano dal XII al XV secolo.

La studiosa dimostra come le immagini assumano il ruolo di commento figurato al testo, un commento ricco e fantasioso in cui viene eliminata la distanza temporale fra l'epoca dell'illustratore e quella dell'opera stessa. Infatti i "personaggi sono rappresentati con abbigliamento ispirato alla contemporaneità dell'illustratore", il che, tuttavia, non riduce l'attenzione al testo, del quale sono riprodotte anche le sfumature. Dopo aver riscontrato questo procedimento in tutte le opere esaminate,

la Valenti cita a questo proposito quello che E. Panofsky definisce "principio di disgiunzione" per il quale ogni volta che nel maturo e tardo Medioevo un'opera d'arte prende i suoi temi dal mondo classico, li rappresenta secondo uno schema contemporaneo.

L'intervento si chiude con una riflessione sulla complessità e sul fascino dei modi della trasmissione dei testi e delle immagini, che possono fornire una ulteriore chiave interpretativa non solo del testo scritto, ma anche dei messaggi che ciascuna epoca ha inteso trasmettere nel suo confronto con il "classico".

Emblematica infine la scelta del brano proposto nel *certamen*: la lettera di Ero a Leandro ribadisce l'incontro tra un sentimento eterno come l'amore ed un gusto moderno che porta a guardare ad esso con occhio smalzato e demitizzante, capace di stimolare ancora nel ventunesimo secolo l'interesse di giovani che si accostano ad Ovidio con rispetto ma anche disincanto.

Sulmona, aprile 2006

I CURATORI

DOMENICO SILVESTRI

Contrastività femminile nelle Heroides
(Sulmona, 17 aprile 2005)

Adriana Della Casa, in margine all'edizione UTET delle *Heroides*¹ mette opportunamente in rilievo l'emergenza in questa raccolta poetica del "punto di vista nuovo, quello della donna che ama e soffre. Ovidio acquista così l'originalità, che gli viene proprio dalla tecnica rielaboratrice di un motivo che nella società antica, che teneva in poco conto la donna, non era mai stato avvertito". Ovidio, aggiungiamo noi dopo una frequentazione ormai prolungata e complessiva della sua opera, è anche in questo poeta a suo modo "eversivo", in quanto rovescia canoni comportamentali e ne instaura altri nuovi, rivendicando una sua "modernità" che si converte di caso in caso in "attualità". Vorrei anche dire che nelle *Heroides* le figure femminili, in quanto indubie protagoniste, svolgono spesso un ruolo che è di fatto di antagoniste e si propongono come sofferta e vibrante contrastività rispetto alle figure maschili, la cui opacità non è solo riconducibile ai fattori abbastanza ovvi della lontananza e dell'assenza. Donne tradite, donne abbandonate, le une e le altre risentite e deluse si esprimono nella forma epistolare cara al poeta, preludio inconsapevole di altre lettere "tristi" e scritte "da un paese lontano". Ma non si tratta mai di donne "vinte" o, peggio ancora, "convinte": i distici ci restituiscono momenti di vitalità autentica da una parte, di sottili e qualche volta feroci susulti dell'intelligenza dall'altra. Di lettera in lettera prendono forma variazioni e incrementi di un'identità di genere e resta sempre più lon-

¹ Ovidio, *Heroides*, Torino 1982, p. 211

tana la predicibilità dei ruoli. In questo senso Ovidio è lontanissimo da Omero, che ci propone, sia pure ai livelli del sublime, stereotipi femminili che si raccomandano come prototipi: Andromaca, moglie e madre, che non si fa avanti; Penelope (ma cfr. più avanti l'epistola I), moglie fedele, che aspetta; Nausicaa, fanciulla innamorata, che rinuncia. Ed Elena, la "bella" Elena? Un esempio di ... disponibilità femminile, talmente disponibile da esser pronta anche ad ammettere i suoi torti, per poi rendersi di nuovo "altrimenti disponibile", un esempio di gioco di ruolo senza "se" e senza "ma", come usa dire oggi quando si cerca di proporre una qualche certezza assoluta (il correlato assertivo o negativo oggi fastidiosamente in bocca a tutti sono le formule "assolutamente sì" e "assolutamente no", di cui parolai a vario titolo si servono forse per esorcizzare le molte incertezze su cui quotidianamente galleggiano). Anche le figure femminili della tragedia greca restano lontane dalle donne, nel senso più laico e più attuale del termine, che ci rappresenta Ovidio: quelle greche sono protagoniste e vittime, si scontrano con le figure maschili (mariti, fratelli, padri) ma non si incontrano con esse, come invece accade nella risentita dialogicità delle eroine delle lettere ovidiane, le cui unghie...verbalì lasciano più di un segno sulla levigata e lontana statuarietà di maschi fedigrati e autoreferenziali. Anche Virgilio con la sua Didone (ma cfr. più avanti l'epistola VII) ci consegna una figura che brucia come una fiamma e si affida a future agnizioni di *veteris vestigia flammae*

*At regina gravi iam dudum saucia cura
Volnus alit venis et caeco carpitur igni*

Ma sanguina ormai la regina in un tormento pesante
Nelle sue vene nutre una piaga e da chiuso fuoco è consunta

(*Aen.* I. IV. vv. 1-2)

ma mentre si propone non si contrappone e alla "ragion di stato" di Enea (il pio, insopportabile Enea!) risponde con il proprio annullamento.

Molto opportunamente Adriana Della Casa, (*o.c.*) fa notare che "...anche la scelta del mito non è casuale, perché indica il desiderio del poeta di staccarsi dalla materia della poesia augustea..." per cui si

conferma in me l'impressione sempre più netta di un Ovidio "antiromano" (come ho cercato di dimostrare in altra "conversazione" di argomento onomastico) e in questa prospettiva coerentemente non "androcentrico", in definitiva e a modo suo anche in questo "eversivo".

Propongo pertanto come una possibile e direi legittima "chiave di lettura" per le *Heroides* la nozione di Femminilità come contrastività non vittimista nei confronti del polo maschile.

Epistola I: Penelope (dimenticata) ad Ulisse

*Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixee,
nil mihi rescribas tu tamen: ipse veni!*

Questa lettera te la manda la tua Penelope, o insensibile Ulisse,
ma tu non rispondermi : vieni di persona!

(vv. 1-2)

Attiro l'attenzione su *lentus* ("insensibile" è più interpretazione che traduzione!) di ascendenza virgiliana (*Tu, Tityre, lentus in umbra*), che non casualmente ricompare nell'epistola successiva di Fillide a Demofonte (*At tu lentus abes! Nec te iurata reducunt/ numina, nec nostro motus amore redis*, vv. 23-24: per la traduzione "insensibile" vale il già detto) e sempre non casualmente si ripresenta nella terza epistola (Briseide ad Achille: *nec repeto: cessas, iraque lenta tua est*, v. 22: qui "lenta" è più traduzione che interpretazione!). In tutti e tre i casi la condizione di *lentus* è riferita all'interlocutore maschile (Ulisse, Demofonte, Achille), una sorta di polo negativo rispetto al dinamismo degli affetti dell'emittente femminile. Per concludere faccio notare che *lentus* applicato ad Ulisse ricompare, in termini di salienza tematica, al v. 66 (*Quas habitas terras aut ubi lentus abes?*), che ha lo stesso andamento testuale dell'*At tu lentus abes* di Fillide a Demofonte (v. sopra). Del resto per Penelope Ulisse è *turpiter absens* (v. 93) e questa è forse la chiosa migliore per capire il valore profondo di *lentus*. In altri casi è di straordinaria finezza il sussulto di gelosia tutta femminile nei confronti di un ipotetico (e plausibile!) *amor...peregrinus* (v. 76), a cui *Forsitan et narres quam sit tibi rustica coniunx*; e di altrettanto straordinaria immedesimazione poetica la considerazione finale:

*Certe ego, quae fueram te discedente 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.

(vv. 115-116)

che sembra quasi raffigurarci un Ulisse eternamente giovane nel ricordo ed una Penelope fatalmente invecchiata nell'angoscia di un'attesa pervasivamente presente.

Epistola II: Fillide (abbandonata) a Demofonte

Al pensiero di Arianna, ugualmente abbandonata da Teseo ed abbondantemente consolata da Bacco (*fruitur meliore marito*, v. 79), Fillide coerentemente innamorata ha un vero e proprio scatto di orgoglio: *Illa fruitur meliore marito?* Ed io "non la invidio" (*nec invideo*), perché appunto per me non c'è migliore marito di Demofonte! Assai sottile è poi questo ragionamento

*Et tamen expecto. Redeas modo serus amanti
ut tua sit solo tempore lapsa fides.*

Tuttavia ti attendo. Torna anche se tardi, a chi ti ama,
in modo che la tua fedeltà sia venuta meno, solo rispetto al tempo.

(vv. 101-102)

Che è un bellissimo esempio di complicità femminile oltre tutto e nonostante tutto.

Epistola III: Briseide (dimenticata) ad Achille

L'attacco di questa lettera è, in conformità (del tutto provvisoria!) con il personaggio e con il suo presunto canone, estremamente dimesso e quasi (ma solo per un attimo) espresso in forma di scuse:

*Quam legis, a rapta Briseide lettera 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.

(vv. 1-4)

L'ultimo verso corrisponde appunto all'arte tutta femminile di trasformare un'excusa in una accusa, una fuga in un attacco. Ed eccone la prova: *Non repetisse parum: pugnas ne reddar, Achille*. Come dire: "è poco (dire) che non mi hai ricercata: tu, Achille (che non combatti), ti batti perché io non sia (a te) restituita!". Ma poi Briseide rincara, se è possibile, la dose, anzi avanza qualche ragionevole dubbio sulle esigenze sessuali di Achille, quando evoca le fanciulle di Lesbo di superiore bellezza, date in dono ad Achille da Aiace, Fenice e Ulisse, affinché egli permettesse a loro di andare a riprendere Briseide. Ma proprio Briseide, a proposito di questo dono, commenta: *quodque supervacuum est* "è (nel caso tuo) cosa del tutto inutile" (v. 35) e poco più avanti, a conferma della precedente velenosa allusione e a proposito dell'offerta in sposa ad Achille di una delle tre figlie di Agamennone: *sed non opus est tibi coniuge* "ma tu non hai bisogno di una sposa" (v. 37; e anche in questo caso si vede quanto sia antierotic Ovidio, proprio a proposito dell'eroe topico Achille!). Ma poi con straordinaria e dolcissima incoerenza femminile eccola sprofondarsi nel ricordo di tutte le cose perdute nella feroce guerra e dichiarare con sincero orgoglio: *Tot tamen omissis te compensavimus unum: / tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras* (vv. 51-52). Ancora più avanti Briseide schiava, ma soprattutto schiava d'amore, si dichiara pronta a seguire Achille come prigioniera e non come sposa, ma punta - per così dire - i piedi al pensiero della sposa legittima e dichiara con rinnovato orgoglio: *Exagitet ne me tantum tua, deprecor, uxor*: "solo di questo ti scongiuro, che tua moglie non mi tormenti!" (v. 77). La perorazione finale è in carattere con il personaggio: *Arma cape, Aeacide, sed me tamen ante recepta* "Prendi le armi, o Eacide, ma prima in ogni caso riprendi me!" (v. 87). Del resto che Briseide sia fino in fondo consapevole delle sue prerogative femminili ce lo dice verso la fine della lettera lei stessa:

*plus ego quam Phoenix, plus quam facundus Ulixes,
plus ego quam Teucro, credite, frater agam.
Est aliquid collum solitis tetigisse lacertis
praesentisque oculos admonuisse sinu.*

otterrò più io che non Fenice, più che il facondo Ulisse,
più io che non Aiace, il fratello di Teucro.
Ha un suo valore circondare il collo con le braccia consuete
e attirare sguardi benevoli sul proprio seno.

(vv. 129-132)

Epistola IV: Fedra (abbandonata) ad Ippolito

Quando si è figlia di buona famiglia (e questo è il caso di Fedra!),
la buona educazione ed un certo grado di istruzione sono scontati.
Appreziamo allora il preziosismo concettuale e - starei per dire - eroi-
co di questo *incipit* epistolare:

*Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem
mittit Amazonio Cressa puella viro*

La giovane donna di Creta augura all'eroe figlio dell'Amazzone
quella salute di cui ella stessa sarà priva, se tu non gliela darai

(vv. 1-2)

che è, se si vuole, come giocare ad armi pari e rivendicare, nono-
stante tutto, una dignità culturale femminile. A conferma citiamo: *Qua
licet et sequitur, pudor est miscendus amori; /dicere quae puduit, scribere iussit
amor* "fin dove è permesso ed è opportuno, amore e pudore possono
mettersi insieme; l'amore mi ha ordinato di scrivere quello che ho avu-
to vergogna di dire" (vv. 9-10). Del resto Fedra ha invitato Ippolito
proprio ad una lettura integrale: *Perlege, quodcumque est: quid epistola lec-
ta nocebit?* (v.3), con un bel *perlege* "leggi fino in fondo", che forse Ovi-
dio -così mi piace immaginare- aveva visto su un'iscrizione peligna
proveniente proprio da Sulmona (contrada Cuscenelle), in cui l'iscri-
zione stessa si rivolge a un ospite e lo invita a leggerla fino in fondo.
Per il resto della lettera Fedra, per quanto sinceramente innamorata,
non desiste affatto dai suoi altrettanto amati preziosismi concettuali:
Si mihi concedat Iuno fratremque virumque, /Hippolytum videor prepositura

Iovi "Se Giunone mi concedesse sia il marito sia il fratello, voglio che
si veda che a Giove io anteporrò Ippolito" (vv. 35-36); *Hoc quoque fata-
le est: placuit domus una duabus; /me tua forma capit, capta parente soror*
"Anche questo è un segno del destino: la stessa ditta è piaciuta a noi
due; la tua bellezza mi prende, mia sorella è stata presa da tuo padre"
(vv. 63-64); e per finire: *Addimus his precibus lacrimas quoque; verba pre-
cantis /qui legis, et lacrimas finge videre meas* "A queste preghiere aggiun-
giamo anche le lacrime; tu che leggi le parole di me che ti prego,
immagina di vedere anche le mie lacrime" (vv. 175-176).

Epistola V: Enone (abbandonata e tradita) a Paride

Come abbiamo visto le lettere (quelle importanti) vanno lette
integralmente. Questo è l'assillo della povera Enone, che ha avuto a
che fare con quel filibustiere di Paride:

*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 tutta:
non è questa una lettera scritta da mano micenea

(vv. 3-4)

Il dubbio è che la sposa, ultima in ordine di tempo, impedisca al
bellimbusto di fare un buon esercizio di lettura. Allora Enone glielo
chiede per una seconda volta e si concede una misurata e pertinente
polemica antigreca. Non è sciocca Enone, si ricorda bene che quando
Paride voleva e non voleva partire, si attaccava in modo puerile a vari
pretesti: *A! quotiens, cum te vento quererere teneri, /riserunt comites: ille secun-
dus erat* "Ah, quante volte, quando tu ti lagnavi di essere trattenuto dal
vento, i tuoi compagni si misero a ridere: quello era favorevole!" (vv.
51-52). Ma poi Paride parte veramente e ritorna con la bella Elena.
Veramente straziante è il racconto della scoperta di ciò da parte di
Enone, che era su un'altura in trepida attesa:

*Hinc ego vela tuae cognovi prima carinae,
et mihi per fluctus impetus ire fuit.
Dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora;
pertimui: cultus non erat ille tuus.
Fit propior terrasque cita ratis attigit aura;
femineas vidi corde tremente genas.*

Di qui ho riconosciuto le vele della tua nave che spuntavano,
e mi sono sentita istintivamente spinta a venirti incontro sulle onde.
Mentre indugiavo, al sommo della prora ho visto un brillio di porpora;
ho sentito un gelo nel cuore: quell'abbigliamento non era il tuo.
La nave si fa più vicino e alla brezza veloce tocca la terra;
ho visto con cuore tremante un viso di donna.

(vv. 65-70)

È proprio vero: i peggiori nemici delle donne non sono gli uomini, sono le donne e questo ben lo sapeva Ovidio, navigatore provetto negli indefiniti pelaghi dell'universo femminile.

Epistola VI: Ipsipile (abbandonata e tradita) a Giasone

Anche qui (la scena è a Lemno, poi toccherà in modi veramente tragici anche a Medea) c'è una partenza per mare, un abbandono e un tradimento, che Ovidio - perfetto regista - inquadra con un contrasto sapiente:

*Ultimus e sociis sacram conscendis in Argon.
Illa volat; ventus concava vela tenet.
Caerula propulsae subducitur unda carinae;
terra tibi, nobis aspiciuntur aquae.*

Ultimo dei compagni sali sulla nave Argo sacra.
Quella vola; il vento riempie le vele che si gonfiano.
L'onda azzurra si sottrae alla nave che avanza;
tu guardi la terra io guardo il mare.

(vv. 67-70)

Come dimenticare questo diverso e contrastivo e non risolto guardare di Ipsipile verso il mare e di Giasone verso la terra? Come non notare che Giasone, il capo dell'impresa argonautica, è l'ultimo a

salire sulla nave? (E questa è, in un certo senso, una piccola vittoria di Ipsipile, di cui lei mena un moderato vanto). Ma la nave "vola", le "concave vele" sono gonfie di "vento" (v. 68: quante "v" escono folte e impetuose dalla bocca di Ovidio che gareggia con Eolo!), l'onda azzurra sembra quasi voler sfuggire alla propulsione potente dello scafo e tutto è tumulto esteriore e interiore, tutto è femminile enfaticizzato tormento. Poi viene l'amarezza: la periferica Ipsipile è soppiantata nel cuore di Giasone dall'ancor più periferica Medea: *Argolidas timui: nocuit mihi barbara paelex* "Ho avuto paura delle donne greche e il male me l'ha fatto una baldracca barbara!" (v. 83). E come sono diverse Ipsipile e Medea: questa è in modo ossimorico una *adultera virgo* (v. 135), lei ha al suo attivo un matrimonio legittimo e il suo inequivocabile simbolo ("la torcia pudica", v. 136); Medea ha tradito il padre, lei ha salvato suo padre Toante dal massacro perpetrato dalle altre donne di Lemno (v. 137); Medea ha lasciato la Colchide, è una vagabonda, lei non si schioda dalla "sua" Lemno, oggi si direbbe o, meglio, l'altro ieri si diceva "è tutta casa e chiesa". Ma anche questo sono le donne e ben lo sa Ovidio: uguali e solidali, se serve per uno scopo comune; diverse e pronte a sbranarsi, se c'è un superiore interesse egocentrico. Bisogna maledire Medea? Ipsipile lo sa fare, alla grande:

*Cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet;
erret inops, expes, caede cruenta sua*

Dopo aver percorso il mare e le terre, sperimenti anche l'aria;
vada errando povera, senza speranze, insanguinata dalla sua stessa strage.
(vv. 163-164)

Non è poco essere condannata, nel proprio infinito vagabondare, a "consumare" (Ovidio-Ipsipile dice proprio così!) tutto ciò che è mare e terra ed essere perciò proiettata nelle infinite regioni dell'aria! Seguono tre aspri e duri concetti: *erret*, che è il vagare impotente, *inops*, che è la perdita di ogni avere, *expes*, che è l'assenza di ogni speranza. Ma questa figura sperduta, povera e disperata, ci è consegnata, in un modo ancora più tragico, lorda del sangue della strage dei propri figli, in una vertigine di errori ed orrori!

Epistola VII: Didone (abbandonata) ad Enea

Qui parla (o scrive) la donna che è la virgiliana e dantesca, ma anche ovidiana “colei che si ancise amorosa/ e ruppe fede al cener di Sicheo”, e di *cinis...Sychaei* si parla appunto in questa epistola, e Sicheo conta di più (cfr. vv. 101 sgg.) del pio e noiosissimo e politicamente corretto Enea, tutto indaffarato a portare a compimento il suo programma in vista dei “colli fatali di Roma”. Molto più umana, troppo umana è Didone, destinata a soccombere, che all’ “uomo della provvidenza” si rivolge così:

*Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar:
dum tua sit, Dido quidlibet esse feret*

Se hai vergogna di me come sposa, io sia pure chiamata non moglie
ma ospite:
pur di essere tua, Didone sopporterà di essere qualunque cosa
(vv.171-172)

E sono parole amoroze di offerta e rinuncia che per eccesso di amore proprio l’amore sembrano negare nel momento stesso in cui lo esaltano. Ancora una volta Ovidio riesce a nobilitare, da par suo, la contrastività pluralistica dell’universo femminile di fronte alla monotematicità del sempre riduttivo polo androcentrico. Prima in due versi tematicamente martellanti era stata dolorosamente, ma non passivamente ammessa la possibile presenza in futuro di un’ “altra”: *Alter amor tibi extat habendus et altera Dido; /quamque iterum fallas, altera danda fides* “Ti spetta un altro amore e un’altra Didone; ti spetta un’altra fedeltà, perché anche quella tu possa ingannare” (vv. 19-20). L’idea di un’*altera Dido* è squisitamente femminile, una sorta di geloso prolungamento della propria identità straziata nei panni e nelle carni di un’altra senza nome, che solo con il proprio nome può essere evocata. Altrettanto meravigliosamente femminile è l’affermazione: *Perdita ne perdam, timeo, noceamve nocenti* “Me distrutta ho paura di distruggere (lui) e di nuocere a lui che (mi) nuoce” (v. 63), che è una sorta di eroica rinuncia ad una troppo ovvia pulsione di vendetta.

Epistola VIII: Ermione (delusa) ad Oreste

Di questa lettera due parole per prime si imprimono nell’anima e restano nella mente; e si tratta del brevissimo e pressantissimo invito rivolto ad Oreste nel v. 24: *ipse veni*, che vorrei rendere con una traduzione di sostanza con un “tu e solo tu devi tornare!”, non mancando di far notare come Ermione realizzi in sequenza vocalica una specularità (i-e-e-i) di articolazioni avanzate, quasi un diagramma fonico di un’andata (di lui) e di un ritorno (da lei). Su tutto però incombe il personaggio maggiore di Elena e di un altro ritorno, in cui la madre bellissima si manifesta alla figlia sconosciuta, che può dirle con rimpianto

*Non tibi blanditias primis, mea mater, in annis
incerto dictas ore puella tuli;
non ego captavi brevibus tua colla lacertis
nec gremio sedi sarcina grata tuo*

A te, madre mia, nei primi anni parole dolci
non rivolsi fanciulla dette con lingua balbettante;
non abbracciai il tuo collo con le mie piccole braccia
né sedetti sul tuo grembo come fardello gradito

(vv. 91-94)

e subito dopo, con la vibrazione di un inespresso e inevitabile confronto femminile, può parimenti esprimerle un’agnizione tutta sensoriale: *te tamen esse Helenen, quod eras pulcherrima, sensi* “tuttavia l’ho sentito che eri Elena perché eri bellissima” (v. 99).

Epistola IX: Deianira (abbandonata, anzi tradita) ad Ercole

Ercole è un notorio eroe viaggiatore con fatiche altrettanto note e con qualche strascico sentimentale come quello che dà occasione a questa lettera: Deianira a questo proposito ha idee ben precise, che riguardano una *par condicio* evidentemente mancata:

*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
(vv. 31-32)

Per chi non l'avesse intesa (la forza delle immagini si esercita veramente solo da e sugli ... "immaginifici", come insegna il (neo)vestino/(neo)marrucino Vate di Pescara) Deianira, in vena di consigli matrimoniali (di quelli unici possibili, in quanto basati sull'esperienza), sa essere più esplicita: *si qua voles apte nubere, nube pari* "se tu, chiunque tu sia, vorrai fare un buon matrimonio, sposati con uno come te". Tutto il resto della lettera è inteso a decostruire le troppo decantate imprese. Quanto poi alla donna che di impresa ne ha fatta una e sufficiente, quella di accaparrarsi proprio lui, Ercole, Deianira è contrastivamente assai pungente, con sana e accertata perfidia femminile, che si esercita simultaneamente sulla rivale (che avrebbe indossato proprio la divisa di Ercole, cioè la pelle del leone) e sul consorte, evidentemente raggirato: *Falleris et nescis; non sunt spolia illa leonis, / sed tua, tuque ferae victor es, illa tui* che tradotto in soldoni si potrebbe rendere così: "ti sbagli e non capisci: tu hai fatto la pelle al leone e lei l'ha fatta a te" con l'inevitabile chiosa "parole chiare ad Ercole da parte di una donna a proposito di una donna".

Epistola X: Arianna (abbandonata) a Teseo

Confesso di non aver avuto mai simpatia per Teseo, anzi di aver tifato sin dalla più tenera età per il Minotauro (credo in buona compagnia di Borges...). Quanto a solidarizzare con Arianna, credo che abbia provveduto prima di me e meglio di chiunque altro il grande, anzi grandissimo dio Dioniso. Comunque sia, Teseo sparisce e Arianna-Ovidio, con sicuro effetto filmico, così (si) dichiara:

*Inde ego- nam ventis quoque sum crudelibus usa –
vidi praecipiti carbasa tenta Noto:
aut vidi aut fuerant quae me vidisse putarem;
frigidior glacie semianimisque fui.*

Di là – infatti anche i venti furono crudeli con me –
ho visto le tue vele tese dall'impetuoso Noto:
o le vidi o fu come se credessi di averle viste;
rimasi più fredda del ghiaccio e quasi morta.

(vv. 31-34)

Il discorso è di straordinaria finezza psicologica e, per parafrasare (e rovesciare) un motto politichese di qualche (?) anno fa, alla disperazione della volontà si contrappone in esso l'eroismo dell'intelligenza: queste vele troppo lontane (e pienamente metonimiche di Teseo) per essere viste con certezza sono allora viste e non viste e di questo Arianna è pienamente consapevole. Il dolore la impietrisce, la fa pietra su pietra, in un vano sguardo proteso sul mare (*aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* "oppure guardando davanti a me il mare su un sasso fredda rimasi seduta e come la mia sedia era una pietra così io stessa diventai di pietra").

Epistola XI: Canace (disperata) a Macareo

Questa è una lettera che non ha bisogno di citazioni e che nasce sotto l'alone cupo (altre volte steso da Ovidio) dell'incesto, senza margini residui di speranza: in essa tutto è morte o presagio di morte. Il racconto del parto, il ricordo della illecita solidarietà fraterna, la maternità impossibile, la vendetta di Eolo, la morte del figlio di una colpa inammissibile, quella di colei che paradossalmente è l'unica colpevole si susseguono secondo un ritmo cupo ed inesorabile. Ancora una volta il protagonismo femminile contrasta con la distanza del padre, astratto giustiziere, e con l'evanescenza del fratello, diversamente ed elusivamente colpevole, in ogni caso destinato a sopravvivere; ancora una volta una donna è autenticamente tale ed è più forte del male che la vince.

Epistola XII: Medea (abbandonata e minacciosa) a Giasone

Medea è donna di sentimenti e soprattutto di risentimenti fortissimi. La mossa di apertura della sua lettera è già tutto un programma:

*Exsul inops contempta novo Medea marito
dicit, an a regnis tempora nulla vacant?*

Medea esule senza mezzi disperata si rivolge al suo recente sposo,
oppure le cure del regno non ti consentono di porgermi attenzione?

(vv. 1-2)

Tre aggettivi formidabili nell'esprimere la sua condizione femminile: la non appartenenza (*exsul*), che è topicalizzata, l'indigenza (*inops*), che è privazione di status, la denigrazione (*contempta*), che è rimozione violenta. Questo si dice di Medea, questo dice di sé Medea e lei, nonostante tutto, rivolge la parola (*dicit*) ad un recente (*novo*) marito con la beffarda chiosa interrogativa che tradurrei così: "o non hai nemmeno un momento vuoto dagli affari di stato?", per cui parlare è come parlare a un sordo. Qui sta non la prima radice, che è assai più antica, ma comunque sia un antefatto emblematico di un fatto innegabile, i cui momenti di polarizzazione e di contrasto sono da una parte la violenza istituzionale dell'uomo e dall'altra la forza situazionale della donna. Medea, lo si sa, è dalla parte del torto, perché è madre "snaturata" (come si diceva una volta), ma Giasone non è per ciò stesso dalla parte della ragione (solo che i suoi torti non vengono, per così dire, messi all'"ordine del giorno"...). Medea è "nera" (*dark*, direbbero gli anglosassoni), forse anche di capelli e la sentiamo con non sincera respicenza femminile chiedersi *cur mihi plus aequo flavi placuere capilli/et decor et linguae gratia ficta tuae?* "perché mi piacquero più del dovuto i (tuoi) biondi capelli e il garbo e la grazia fasulla delle tue parole?". Ovviamente a questa domanda c'è una sola risposta che da un punto di vista esistenziale la precede. Infatti nel momento in cui Eeta accoglie i giovani greci (vv. 30-31), definiti non casualmente *Pelasgi*, nomen-omen di tutti i navigatori della Grecia arcaica, Medea si imprime nel ricordo *corpora Graia* seduttivamente adagiati su "letti dipinti". Dietro la faccia splendente dell'eros si nasconde più tardi il volto oscuro della gelosia (v. 175: *quos ego servavi, pelex amplectitur artus*), della minaccia atrocemente vendicativa (vv. 189-190: *si tibi sum vilis, communes respice natos:/saeviet in partus dira noverca meos*), della straziata contraddizione immediatamente e provocatoriamente espressa (vv. 192-193: *Et nimium similes tibi sunt et immagine tangor;/et quotiens video lumina nostra madent*), dell'orgogliosa rivendicazione (v. 205: *dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus*), della terribile dichiarazione finale (v. 211: *quo fert ira, sequar.*), appena attenuata dallo sprezzante dubitativo (ivi: *Facti fortasse pigebit*). Che donna, Medea! Che vittima vincente!

Epistola XIII: Laodamia (innamorata e rimasta sola) a Protesilao

Un'altra fuga maschile, un altro sfogo femminile pieno di dolci, toccanti espressioni:

*Raptus es hinc praeceps, et qui tua vela vocaret,
quem cuperent nautae, non ego, ventus erat.
Ventus erat nautis aptus, non aptus amanti!*

Sei fuggito di qui precipitoso e quello che invocava le tue vele, quello che i marinai, non io, desideravano, era il vento. Il vento era favorevole ai marinai, non favorevole alla tua donna!
(vv. 9-11)

Bellissimo è il discorso seguente:

*Dum potui spectare virum, spectare iuvabat,
sumque tuos oculos usque secuta meis:
ut te non poteram, poteram tua vela videre,
vela diu vultus detinere meos;
at postquam nec te nec vela fugacia vidi,
et quod spectarem, nil nisi pontus erat,
lux quoque tecum abiit, tenebrisque exsanguis obortis
succiduo dicor procubuisse genu.*

Sino a che potei guardare lo sposo, mi piaceva guardarlo e senza tregua coi miei occhi seguivo i tuoi: quando non potevo più vedere te, potevo vedere le vele, le vele trattennero a lungo il mio sguardo; ma dopo che non vidi più né te né le vele fuggenti, e quel che guardavo null'altro era se non mare, anche la luce se ne andò con te e, apparse le tenebre, svenuta si dice che caddi sulle ginocchia piegate.

(vv. 17-24)

Si noti come qui si prolunghi e alla fine si annulli lo sguardo volto prima all'amato, poi alle vele, poi al mare ormai deserto. Infine se ne va anche la luce ("va via con te"! e ostili sorgono (il verbo è *oboriri!*) le tenebre. Nel grande buio ecco la donna cadere in ginocchio, priva di sensi, vinta (ma anche lei non convinta). Infatti più avanti, dolcemente caparbia di fronte alle ragioni belliche, eccola impegnata in

una rivendicazione di sapore straordinariamente attuale: *Fortius ille potest multo, quam pugnat, amare. / Bella gerant alii, Protesilaus amet!* “Lui è molto più bravo a fare l’amore che a fare la guerra: altri conducano guerre, Protesilao deve amare!”. Ma Laodamia non si ferma qui: si augura che tra mille navi rivolte al teatro di guerra quella di Protesilao sia l’ultima tra mille (*millesima puppis!*); lancia un dardo amoroso di grandissimo effetto (vv. 104-106: *tu mihi luce dolor, tu mihi nocte venis, / nocte tamen quam luce magis; nox grata puellis, / quarum suppositus colla lacertus habet* “tu vieni a me dolore di giorno, tu vieni a me dolore di notte, ma più la notte che il giorno: gradita è la notte alle donne, se possono appoggiare la testa su un braccio”). Molto bella, nel suo tono affettuosamente dimesso, è la chiusa (*ultima mandato claudetur epistula parvo*): *si tibi cura mei, sit tibi cura tui!* “se tu hai cura di me, abbi cura di te!” con il preziosismo della quasi omofonia tra la congiunzione *si* e il verbo *sit* nel perfetto equilibrio pseudo-antitetico delle due porzioni testuali.

Epistola XIV: Ipermestra (sposa fedele e...proterva) a Linceo

Qui la sposina rimette il conto e se di una colpa si accusa è questa, proprio questa:

*Quod manus extimuit iugulo demittere ferrum,
sum rea: laudarer si scelus ausa forem.
Esse ream praestat quam sic placuisse parenti;
non piget immunes caedis habere manus.*

Perché la mia mano si è rifiutata di affondare la spada nella tua gola sono colpevole: sarei lodata, se avessi osato il delitto. Preferisco essere rea che avere accontentato in questo modo mio padre; non mi rincresce avere mani immuni da strage.

(vv. 5-8)

E poi, con felice contraddizione, più avanti soggiunge: *quam tu caede putes fungi potuisse mariti, / scribere de facta non sibi caede timet* “quella che si potrebbe credere capace di aver ammazzato il marito, ha paura di descrivere l’ammazzamento che non ha fatto”. Richiamo l’attenzione, più avanti, alla metamorfosi (!) di Io in giovenca (vv. 89-100)

con una descrizione assai efficace della mutata condizione della fanciulla. Anche in questo caso - è il caso di dirlo - assistiamo a una “toccata e fuga”, ma nel senso ormai visto e rivisto di quanto è qui efficacemente compendiato nella formula (v. 78) *tu fugis, ipsa moror*, che una resa in termini di sceneggiata partenopea potrebbe riformulare così “isso scappa, essa rimane”.

Epistola XV: Saffo a Faone

È un’epistola (in)sopportabile che (anche nel titolo, come si vede) mi rifiuto di commentare. L’unico punto su cui mi sento di esercitare il poco veleno che ho (e che mi resta) è quando la Nostra, rivolta a Faone, dice (vv. 51-52) *Nunc tibi Sicelides veniunt nova preda puellae; / quid mihi cum Lesbo? Sicelis esse volo* in cui l’intenzione di Saffo di farsi “siciliana” potrebbe essere - come dicono gli eufemisti del *politically correct* - “diversamente orientata”. In ogni caso traduco ereticamente così: “Preda insolita ora per te accorrono le fanciulle “sicule”. Che ci faccio a Lesbo? Voglio essere “sicula” anch’io!” (Per Faone o in concorrenza con lui? E non si dimentichi che tra le *Sicelides Musae* del serissimo Virgilio e le *Sicelides puellae* del più che faceto Ovidio, ce ne corre, sì che ce ne corre, a prescindere dal ben camuffato riferimento letterario!).

Epistola XVI: Paride (noiosissimo) ad Elena

Il fatto che a scrivere sia un uomo (e proprio quello!) mi esime dal commento, se non altro per una coerenza ... “di genere”.

Epistola XVII: Elena (noiosissima) a Paride

Elena ha molti meriti e molti demeriti: non aggiungiamo agli uni o agli altri quello della scrittura...

Epistola XVIII: Leandro (noiosissimo) ad Ero

Leandro, se non è buono a nuotare, figuriamoci a... scrivere! Mi esimo dal commento per le ragioni espresse in calce all’Epistola XVI.

Epistola XIX: Ero (noiosissima) a Leandro

Ero non ha meriti e non ha demeriti: in una sola espressione “non è interessante”...

Epistola XX: Aconzio (noiosissimo) a Cidippe

Per questa mia conclusiva e apparentemente immotivata rinuncia al commento vedi avanti.

Epistola XXI: Cidippe (noiosissima) ad Aconzio

Rinvio al rinvio precedente.

Il lettore benevolo si sarà agevolmente accorto che la mia disaffezione al commento principia con l'epistola XV e si consolida con le successive e conclusive (e noiosissime). Il fatto è che dubito della sincerità amorosa di Saffo che è in tutta la lettera piuttosto autoreferenziale (mentre sono pronto a giurare su quella di tutte le altre splendide protagoniste delle prime quattordici lettere); ma il fatto ancora più importante è che le vere lettere delle *Heroides* sono per me proprio e soltanto le prime quattordici. E sapete perché? Perché sono lettere senza risposta, perché sono lettere che non avranno mai risposta, perché non sono monologhi compiaciuti ma dialoghi negati, perché sono testimonianza attualissima di una condizione che ci può riguardare tutti, perché queste quattordici donne sono (flaubertianamente, se si vuole) noi e nei loro splendidi e fierissimi volti apprendiamo la dignità del nostro comune e interminato soffrire.

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

UMBERTO TODINI

Eros mundi

Note sparse sugli scrittori di Roma,
su Ovidio e sul femminile ‘fantasma’*

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 genetica 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 can-

* Per le edizioni dei testi qui riportati v. *Poesia erotica latina*, a.c. di D. MEDICI e R. BADALI, Milano 1993. Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono di chi qui scrive. Per una bibliografia generale sul femminile v. D. GOUREVITCH - M.T. RAEPSAET-CHARLIER, *La donna nella Roma antica*, Firenze-Milano 2003. Su eros negli scrittori di Roma v. soprattutto L. CANALI, *I volti di Eros*, Roma 1984; ID., *Vita, sesso, morte nella Letteratura Latina*, Milano 1987.

tando 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 Propertio, signorile in Tibullo, di consenso in Livio), oppure si drappettino 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. Ragioni e vincoli di origine dovuti peraltro al lavoro in catene di quella generazione di intellettuali schiavi-patroni che all'Urbe avevano fornito un decisivo avvio e, tra di essi, segnatamente Livio Andronico e Quinto Ennio.

Dunque se nell'intreccio di una lettura tra filologia, politica e analisi si riconducono gli scrittori di Roma sotto il segno del desiderio, essi possono rivelarsi *monstra* di una pulsione più vasta, vitale e letale, testimoni fedeli di un capitolo iniziale, forse il più emblematico, di quella storia dell'aggressività chiamata imperialismo romano. Peraltro le ragioni endogene del diritto naturale, della morale, della religione, della filosofia, di ideologie di quasivoglia estrazione, mostrano di aver contato ben poco nel correggere tale istinto. Anzi, ad esso si intrecciano spesso, per fornire gli strumenti necessari per nobilitarlo, per mimetizzarlo per, *mutatis mutandis*, mediatizzarlo.

Quell'istinto ha radici, prima ancora che nella società, nella natura di ciascun essere vivente, e romano in specie. Ma, ovviamente, tale lettura non propone un nuovo accesso agli studi del mondo antico, quanto tenta di tornare a riflettere su quel mondo tenendo conto della centralità che la coscienza del male ha assunto nelle letterature moderne, da Dante a Sade, da Proust a Céline. In effetti ove plausibile, dalla lettura degli scrittori antichi occorre rimuovere ciò che li allontana e li protegge dalla nostra vista; occorre coglierne la carica negativa, la natura perversa, oltrepassando gli stereotipi di una classicità presunta, ma anche le visioni astoricizzate che una critica talora troppo avida di attualità o di saperi esclusivi, giunge a produrre con effetti devianti.

Sfruttamento, alienazione, razzismo, conformismo, machismo, omosessualità - come rituale di asservimento al 'più forte' -, amore, disprezzo e coazione del femminile relegato a ruoli comunque subalterni, ma anche, violenza, genocidio, sterminio pianificato, come 'spontanee' risorse di una crescita incontrollata tra classi al potere e classi emergenti, e fomentata dall'allentarsi delle tensioni democratiche. Questi sono i démoni non soltanto antichi, e bene visibili in una società come quella romana che di sublime sembra aver avuto soltanto chi, scrivendo, riteneva di esserlo. Scrittori dunque, capaci di cristallizzare nel desiderio una vitalità stupefacente e... la necrosi progressiva di una civiltà che nulla ha da invidiare a quelle del ventesimo secolo.

... caput ei amputavit, et quoniam capillo arripere non poterat, in gremium addidit, mox inserto per os pollice ad Othonem detulit.

Gli mozzò (a Galba) la testa, e poiché non lo poteva afferrare per i capelli, se lo pose in grembo e, ficcatogli il pollice in bocca, lo presentò ad Otone.

(Svet. Galba, 20)

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 coi personaggi delle *Metamorfosi*, e con quelli delle 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...

Nei poeti, negli scrittori dell'Urbe, la cui storia appare peraltro alimentata da una *'libido dominandi'* senza confronti, la pulsione dell'eros agisce al massimo della tensione e della capacità inventiva, ma può anche dar luogo alla creazione letteraria di diari amorosi (elegie) o anche alla figura epica di un Pitagora 'missionario' di fra-

tellanza (erotico-ecologica). Non si tratta, certamente, di far adagiare i classici 'sul divano' (come paventava Sebastiano Timpanaro), si tenta piuttosto di ritrovarne quella verità che più ce li accomuna, pagana, cristiana, o freudiana che sia, la verità di un Eros, di una pulsione vitale che anima i volti infiniti del desiderio.

Lucrezio e Catullo, il pensatore e il mondano irrequieto, così possono allora apparire più vicini, come affratellati dal comune distacco dalla storia del loro tempo. E se in Cesare scrittore nulla sembra cifrarne eroticamente l'opera, in Cesare uomo ogni testimonianza segnala che Eros e potere confluiscono in un unicum assoluto. La sua tempra erotica è così forte da poter tranquillamente indulgere verso se stessa per volgere ad una più chiara coscienza della realtà... Peraltro la nostra attuale consapevolezza dei moventi profondi di quella tempra, ci fa leggere diversamente i *Commentarii*, ci consente di afferrare il senso della sua meravigliosa umiltà verso Catullo, come anche di quella ragion di Stato e della sua eccezionale *clementia* verso i vinti. E di Virgilio "malinconico accoglitore di munificenze imperiali", possiamo finalmente decifrare la natura di innamorato deluso cui l'amore fuori della norma doveva apparire come una *culpa* ... Una *culpa* alimentata e strumentalizzata dalla committenza imperiale di Augusto dal quale anche Ovidio, pur in un contesto storico diverso, sarebbe divenuto, per via del messaggio inequivocabile delle sue *Metamorfosi*, vittima designata ed ancora più inerme. Certamente nel caso di Augusto l'eros non potrebbe che definirisi 'di marmo', se non pure sessuofobico.

E, poi, Giovenale passatista arrabbiato, misantropo misogino che nel gioco rivelatore della scrittura finisce per mostrare che l'oggetto profondo del suo desiderio sono proprio quei vizi di cui fa antieroi Messalina, imperatrice diurna e meretrice notturna, e Nevolo che, a differenza di un rustico amasio, passa la vita a pettinarsi e alle terme dove ostenta *pupillare* ('spupazzarsi') *testiculus* e toccarsi *crassa inguina*. Invidia per un censo cui Eros tutto consentiva! E che dire di Petronio nel cui Eden "alla rovescia" uomini e donne nel totale abbandono alla amoralità sembrano ritrovare una loro smemorata innocenza? Fenomeno unico di coscienza intellettuale nella quale Eros in persona rivela il meccanismo di una scrittura divenuta specchio e laboratorio di vita, *candida lingua*, se si vuole, 'candida camera' su un mondo mai prima di allora protagonista del mondo.

Dunque, quale eros nei classici? Ovidio così anticlassico sembra il solo scrittore di Roma ad aver assunto la coscienza del desiderio come movente di un mondo eroticamente condiviso da uomini e donne cui peraltro riconosce parità di eros, di potere e di parola. L'avvio ad una tale concezione del desiderio potrebbe avergliela fornita il *sublimis* Lucrezio, con quella metafora di Venere tra eros e conoscenza, con quella straordinaria capacità di descrivere fisiologia e *machina* del desiderio,

*Ut libere in sommis sitiens quom querit et una
non datur, ardorem qui membris stingere possit
sed laticum simulacra petit frustra que laborat
in medioque sitit torrenti flumine potans,
sic in amore Venus simulacris ludit amantis...*

Come in sogno un assetato che cerchi di bere e bevanda non trovi che ne estingua dalle membra l'arsura, ma liquidi miraggi inseguano in un vano tormento, o immerso in un rapido fiume ne beva, ma la sete non plachi, così in amore Venere con miraggi illude gli amanti...

(Lucr. 4, 1097 sgg.)

Per Gaio Valerio Catullo amare non era ancora un'arte, scriverne sì.

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Io odio e amo. Ma come? dirai. Non lo so;
sento che avviene e che è la mia tortura.

(Cat. 85, trad. Della Corte)

Era una passione che in parole di fuoco tracciava, «come ditta dentro», il percorso selvaggio del suo desiderio di vivere. Si struggeva sempre, per un amore nuovo, in pericolo, oppure finito, per un'amicizia offuscata, per la morte del passerotto della sua bella; così come segnava a sangue perfino un Giulio Cesare (amico del padre) che, implorandone l'amicizia, pur rifiutato, comprendeva cosa signifi-

chi esser Catullo e sapeva ritrarsi con discrezione. Un eros di paglia e di fiamma fu quello di Catullo, poeta *novus* per sempre. Nacque a Verona. A Roma gli aprirono le braccia Cornelio Nepote (cui avrebbe dedicato il *liber*), Ortensio, Cicerone. Nella torbida vita dell'urbe s'innamorò perduto di Lesbia dal fascino tentacolare, e con la quale finì col rompere per via di un viaggio in Bitinia. Ne tornò in rovina e morì a trenta anni. I 116 componimenti che gli si attribuiscono sono senza un disegno ben riconoscibile, a parte la cronaca del turbinoso 'romanzo di Lesbia', e vennero raccolti dopo la morte.

Meglio che in mille volumi Catullo, al centro di un cenacolo di giovani poeti, chiude in brevi parole (i modelli sono Callimaco e Fileta) il fiume dell'essere, donne, uomini, eventi, emozioni e sentimenti suoi e di sempre. Per Ovidio sarà motivo di riflessione portante in gran parte della sua opera. Un inizio meraviglioso per meditare sulla natura del Desiderio e del femminile.

*Vivamus, mea lesbia, atque amemus
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis!
Soles occidere et redire possunt...*

Godiamoci la vita, o Lesbia mia, e i piaceri d'amore;
ai rimproveri dei vecchi, moralisti anche troppo
non diamo il valore di una lira.
Il sole sì che tramonta e risorge...;

(Cat. 5, 1-4, trad. Della Corte)

Amore, sesso, biografia, storia, malinconia del naufragio esistenziale, coesione della forma. Dopo migliaia di anni, come anche per Saffo, leggendo Catullo in italiano, in greco o in latino, si resta attoniti nel vedere come il desiderio si faccia parola. Anche quando è mero *servitium*, come ancora in Cornelio Gallo 'Pigmalione' di un femminile in rapida evoluzione: Volumnia, Citeride, Licoride. E tuttavia per Properzio desiderio significa piuttosto vincere la lingua del vincitore, piegarne i segni verso un più antico e più autentico sguardo d'amore. Dietro Cinzia, dietro tanti amori, è Roma infatti, l'oggetto, il topos verso quale si dirige ancora questo 'Tuscus ego'.

Del «fare all'amore e non fare la guerra», di *Amore e guerra*, mistero

profondo di Eros, come Catullo, Properzio scopre aspetti ulteriori, attraverso una sorta di *trance* sul circolare universo delle parole. Segreti di un poeta che oltrepassa la Babele dei segni di rito, per raggiungere luoghi diversi, per farli restare nella memoria del tempo.

Chi è dunque Properzio rispetto a Ovidio che se ne riconosce successore? Un classico ed un moderno, un classico moderno o un moderno classico? Oppure un edonista, un passatista? Un edonista passatista o viceversa? Certamente poeta in fuga e di non facile integrazione, Properzio è un etrusco dallo sguardo risentito e obliquo. Medita sul proprio destino, cerca se stesso nella civiltà di Roma. Il suo motto «Amore e non guerra» non è un invito alla fuga, ma a porsi sotto il segno del desiderio.

A Roma del resto - Varrone lo racconta meglio di altri - fin dalle origini, un culto di Eros esisteva non soltanto nelle componenti primarie, ma, inoltre, come religione vera e propria, come visione di un amplesso inestricabile tra divinità «genitales», *Terra* e *Caelum* dal cui *cōetus* ogni cosa era detta prendere forma. Fu Ennio a propalare questa dottrina. Ovidio da ultimo, ne riprenderà il messaggio giungendo con *Le metamorfosi* ad erotizzare la storia intera. E a guardare tra gli scrittori di Roma, se ne può cogliere un filo comune, tra *poetae novi* e Catullo, ma anche con Lucrezio che fa di Venere motore assoluto di ogni intelligenza. Tra questi cultori di un amore né cristiano né pagano, Properzio osserva la civiltà di Roma in bilico tra eros e potere, tra eros e *libido* di possedere il mondo:

*Nam quotiens Mutinam aut civilia busta Philippos
aut canerem Siculae classica bella fugae,
eversosque focos antiquae gentis Etruscae,
et Ptolemaeei litora capta Phari,
aut canerem Aegyptum et Nilum, cum attractus in urbem
[... ...]
nos contra angusto versantes proelia lecto:
qua pote quisque, in ea conterat arte diem.*

Ogni volta che Modena o i lutti civili di Filippi cantassi, oppure sui mari di Sicilia le battaglie navali e la fuga e i travolti focolari degli antichi Etruschi, la conquista di Faro strappata ai Tolomei, oppure l'Egitto cantassi, e con il Nilo trascinato...
[... ...]

Ma io le guerre le combatto tutte nello spazio d'un letto.
Ognun nell'arte sua spenda tutta la vita!

(Prop. II, 1, 27 sgg., trad. Fedeli)

*Tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes,
omnia tu nostrae tempora laetitiae.
Seu tristis veniam seu contra laetus amicis,
quicquid ero, dicam 'Cynthia causa fuit.'*

Tu sola mia casa, o Cinzia, tu sola miei genitori,
e pure, ogni istante del mio esser felice.
Quando triste o lieto, di quale umore che sia,
che mi ritrovi ad essere insieme agli amici,
continuerò a dire 'Per via di Cinzia!'

(Prop. I, XI, 23-26, trad. Fedeli)

Elegie, elegie, elegie d'amore (quattro libri); soltanto alcune sui riti italici. Ad Augusto che provava (c'era già riuscito con Virgilio) ad estorcergli un poema su Roma, disse «ego non dignus!». Quello di Sestio Properzio fu un servizio d'amore grande verso ciò che amava, verso il mondo, verso il femminile, verso la vita. E Ovidio, e Claudiano, e Chénier, e Goethe, e Leopardi. E Pound, e Yeats...

*Signis in hoc artem populo non novit amandi
hoc legat et lecto carmine doctus amet.
Arte citae veloque rates remoque moventur,
arte levis currus. Arte regendus Amor.*

Se qualcuno ignora l'arte di amare, legga quest'opera
e fatto esperto, ami con competenza.
Attraverso un'arte velieri e triremi solcano lievi le acque.
Attraverso un'arte, il cocchio percorre veloce la terra.
Attraverso un'arte deve Amore esser guidato.

(Ov. Ars. I, 1-4)

Sono i versi iniziali dei tre libri de *L'Arte di Amare*, scritti per coloro, uomini e donne, la cui vita ruota attorno all'eros e al desiderio. Ma al di là dei luoghi comuni, *L'Arte di Amare* costituisce una let-

tura a limite e della quale sfugge la chiave. Certamente è qui che uomo e donna nella cultura dell'occidente vengono per la prima volta ad ergersi a parità di rango, l'uno e l'altra armati in virtù di eros. Ma cosa è l'*Arte*, un manuale di Kama Sutra? un breviario per libertini e libertine? Un *exemplarium* di amor divino? Ovidio, utilizzò quali fonti?

Il primo libro illustra la caccia amorosa:

*Principio, quod amore velis, reperire labora,
qui nova nunc primum miles in arma venis.*

... ..

Elige cui dicas «tu mihi sola places».

In principio, quanto per amor vuoi, cerca e trova
tu che, soldato, per la prima volta vai sotto armi ignote.

... ..

Eleggi colei alla quale tu possa dire «tu sola mi piaci».

(Ov. Ars. I, 35-42)

Il secondo, gli uomini e l'amore:

*Dicite «Io Paeon!» et «io» bis dicite «Paeon!»
Decidit in casses praeda petita meos.*

Gridate «Viva Apollo!» e ancora «Viva Apollo!»
così caduta in trappola è la mia preda agognata.

(Ov. Ars. II, 1-2)

Il terzo libro, infine, le donne e l'amore:

*Non erat armatis aequum concurrere nudas;
sic etiam vobis vincere turpe, viri.*

Non è giusto che veniate nude in battaglia contro maschi in armi;
anche per voi, uomini, vincere in questo modo, sarebbe turpe.

(Ov. Ars. III, 5-6)

Nella concezione erotica dell'*Ars* potrebbe forse adombrarsi in qualche tratto, un prontuario di *Eros mundi* che insegna la pratica del desiderio. L'arte di amare, come ogni altra arte, insegna le tecniche necessarie a conoscere, a dominare e a condurre a fine le energie del desiderio. Vien da pensare a un *exemplarium* erotico, un laboratorio dove soprattutto il femminile insieme a quello delle *Heroides*, si viene emancipando in tutte le sue forme, anche se - in ciò è il limite per lo studio del femminile nella poesia di Roma - sempre per interposta persona.

In realtà, a Roma, il femminile, pur mai protagonista in prima persona, tuttavia affolla la storia della poesia. Con Ovidio diviene multiforme e sovrano. *Amores*, *Heroides*, *Medea*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, *Medicamina faciei*, per varietà di approcci e di tipologie, lo illustrano senza ombra di dubbio. Eppure è nelle *Metamorfosi* che il femminile raccontato da Ovidio e maturato attraverso le sue opere precedenti, giunge alla sua massima espressione, si colloca nello statuto di un epos nel quale fino ad allora era stato ospite subalterno e sovente dimesso. Lo rivela inoltre l'impianto della dottrina dell'opera che pone a fondamento del *mundus* l'*ignis* che aggrega e disaggrega storia celeste e storia terrestre al cui vertice gerarchico è posta Hera coi suoi pavoni screziati, custode dell'*anima mundi* e del suo reincarnarsi ad *infinitum* (*Met.* 15, 385 sgg.). Ma lo rivela soprattutto la folla di dee, semidee, ninfe, naiadi, soggetti e oggetti di ogni forma di amore, che calcano ovunque la scena e ne dominano l'azione.

Della presenza del femminile nelle *Metamorfosi* si possono addirittura raccogliere tipologie: dell'amore, con Dafne e Venere; della trasgressione, Pasifae, Medea, Scilla, Biblide e Mirra; della maternità, Proserpina, Cèrere, Driope; della vendetta, Aracne, Clizia, Giunone. Le donne sparsamente cantate da secoli di poesia elegiaca prendono ora panni di un sociale che progredisce e che, travestito sotto insegne divine, viene in primo piano a riflettere la realtà di un mondo cambiato.

Di tale evoluzione del femminile quasi una rivoluzione, che Ovidio esibisce, ciò che qui preme osservare sono due momenti che aiutano a delinearne origine e statuto. Il primo è nella constatazione di ciò che rende possibile e caratterizza *ab externo* la rivoluzione irreversibile del genere epico che Ovidio opera. Una constatazione che

noi non dovremmo dimenticare di rileggere insieme al famoso giudizio di Ovidio sull'elegia ("Tibullo successore di Gallo, Properzio successore di Tibullo, Ovidio successore di Properzio"). La constatazione, che ovviamente Ovidio non può fare, ma noi sì, è che la sua diversità risiede nel suo essere il solo poeta elegiaco divenuto epico. Questo evento biografico gli consente di innescare l'esperienza elegiaca del femminile nel contesto dell'epos storico. Ne scaturisce - si potrebbe dire - una *enarratio ad infinitum* dei motivi erotici e amorosi tradizionali (un geniale trapianto sulla scia del romanzo alessandrino?). In altri termini, Ovidio inventa la possibilità di 'pensare' i fenomeni di amore in chiave storica, fornendo loro una tripla diegesi (racconto, rete, commento). Lo spazio epico fornisce al femminile, per quanto sempre raccontato, una identità nuova, una evidenza inattesa, una visibilità reale, concreta e capillare. Lo si percepisce *aperto libro* e come progetto consapevole da parte di Ovidio.

Il secondo momento cui accennavo riporta alla sua valenza odierna il limite di quella poesia. Anche in Ovidio il femminile è proiezione e racconto del desiderio maschile e dell'eros che lo muove. In altre parole esso esiste col beneficio di un inventario impossibile perché, nella storia della letteratura di Roma, il femminile resta un fantasma maschile, un fantasma che, nel caso di Ovidio, abita il castello, forse il più bello, di quel mondo che fu.

E, per concludere, queste riflessioni *aperto calamo*, potranno, forse, essere riannodate sotto il segno di eros (e del femminile) con un riepilogo in chiave di questa sorta: *eros sapiens*, Lucrezio; *igneus*, Catullo; *pietas mundi*, Cesare; *Eros delicatus*, Virgilio; *malinchonicus*, Orazio; *topicus*, Tibullo; "dei fiori", Properzio; *eros mundi*, Ovidio; *candidus*, Petronio; *furens*, Giovenale e così di seguito ...

UMBERTO TODINI
Università degli Studi di Salerno

ARTURO DE VIVO

DIDONE ELEGIACA

La *Vita* di Donato (ll. 106-114 Hardie) tramanda che nel 22 a.C. Virgilio, aderendo finalmente alle numerose sollecitazioni di Augusto, gli recitò i libri II, IV e VI, la cui composizione aveva portato a termine. La storia drammatica della passione di Didone, i cui prodromi sono contenuti nel I libro, comincia così a circolare in una cerchia ristretta di ascoltatori/lettori, già prima della pubblicazione dell'*Eneide*, avvenuta ad opera di Vario, grazie all'intervento del principe, dopo la morte del poeta nel settembre del 19 a.C. Nell'arco di tempo verosimilmente compreso tra il 10 e il 3 a.C., e comunque tra le due edizioni degli *Amores* (intorno al 15 a.C. la prima in cinque libri, intorno all'anno 1 d.C. la seconda, a noi nota, in tre libri), Ovidio pubblica la prima raccolta di quindici epistole elegiache, le *Heroides*, fra le quali è compresa l'epistola di Didone ad Enea (*Her.* 7). Si tratta, forse, di una delle testimonianze più antiche della ricezione virgiliana presso un lettore contemporaneo, anche lui poeta, che a distanza di dieci/venti anni decide di misurarsi con il testo-modello della cultura augustea, l'*Eneide*, e con uno dei libri più importanti e noti.

Le eroine e i loro amanti, destinatari delle epistole, appartengono (con la sola eccezione di Saffo e Faone) alla sfera del mito greco e vivono in testi letterari di natura epica o drammatica. La coppia Didone/Enea, oltre ad avere una codificazione letteraria recente in un testo epico latino (catulliane sono invece le coppie Arianna/Teseo, Laodamia/Protesilao), è l'unica che appartiene ad una sfera mitica pertinente al mondo romano, peraltro ideologicamente non 'indiffe-

rente', in quanto Virgilio aveva riscritto in chiave augustea il mito di Enea, collocandolo a fondamento della storia di Roma e del suo destino imperiale, culminante con la *res publica restaurata* di Augusto, in un meccanismo di analogia passato/presente di reciproca legittimazione.

La scelta virgiliana di misurarsi con il modello omerico, attraverso la composizione di un poema epico di tipo mitologico e la conseguente rinuncia al progetto di un poema epico-storico celebrativo di Ottaviano (annunciato nel proemio del III libro delle *Georgiche*)¹, comporta un difficile equilibrio tra istanze del codice letterario, forma del contenuto e impianto ideologico². In questa complessa operazione Virgilio deve innanzitutto ricostruire la dimensione eroica del protagonista Enea, riscattandone la figura dalle forti ambiguità della leggenda troiana, che -secondo diverse versioni- collega la fuga del figlio di Anchise ad accordi con i vincitori Greci³.

Se una nuova Iliuperside era narrativamente uno snodo ineludibile, non lo stesso può dirsi del rapporto di Enea con Didone, che non ha alcuna tradizione nel mondo greco né attendibilità storica, e che forse aveva il solo precedente poetico di Nevio (ma l'ipotesi è tutt'altro che certa)⁴. Virgilio, tuttavia, nel confronto dichiarato con il modello omerico, non ha voluto rinunciare ad un motivo epico di tipo 'odissiacco' (l'incontro dell'eroe con personaggi femminili, come Circe e Calipso), e ha inserito nel poema la regina di Cartagine per renderla protagonista di un amore tragico, assolutamente originale rispetto alla tradizione epica arcaica e alla stessa poesia alessandrina.

¹ Cfr., in part., *Georg.* III 16-18 *In medio mihi Caesar erit templumque tenebit: / illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro / centum quadriiugos agitabo ad flumina currus.*

² Vorrei almeno ricordare A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, in Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*. Versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, Firenze 1966, pp. IX-XCVI; A. La Penna, *Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'Eneide*, in Virgilio, *Eneide*. Traduzione e note di R. Scarcia, vol. I, Milano 2002, pp. 5-222; G. B. Conte, *Saggio di interpretazione dell'Eneide: ideologia e forma del contenuto*, in *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Pisa 1980, pp. 44-95; G. B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2002.

³ Cfr. R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it., Bologna 1996, pp. 33-115.

⁴ Cfr. R. Heinze, *op. cit.*, pp. 155-180; A. La Penna, *Didone*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 48-57.

L'istanza del codice letterario (una storia erotica del protagonista) e l'innovazione tragica (la passione violenta della donna che, dopo l'abbandono, culmina nel suicidio) comportano evidenti rischi per l'esemplarità di un eroe, che dal mito si proietta sulla storia e vive di una dimensione ideologica, essenziale alla sua stessa definizione poetica. Virgilio tenta pertanto di raggiungere un difficile equilibrio tra lo sviluppo della storia d'amore, in cui peraltro giocano un ruolo determinante due divinità (Venere e Giunone) con l'intervento dello stesso Cupido, e il forte condizionamento di un disegno del fato, cui Enea non si può sottrarre, perché dalla sua missione dipende l'impero di Roma⁵.

Ovidio ha scelto di misurarsi con questa complessa realtà testuale e, secondo la poetica che è propria delle *Heroides*⁶, ha assunto nel mondo elegiaco un personaggio epico-tragico come Didone, rendendola protagonista di una lettera, con cui tenta di indurre l'amante a rinunciare a partire. Il nuovo testo trova la sua verosimiglianza narrativa nello spazio che il testo dell'*Eneide* lasciava comunque aperto, laddove -come è stato ampiamente osservato⁷- Virgilio, dopo un amaro soggettivo sfogo contro il potere crudele dell'amore (*Aen.* IV 412 *Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*), ricorda i disperati tentativi della donna che si abbassa a tutto, per non morire invano: *ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando / cogitur et supplex animos submittere amori, / ne quid inexpertum frustra moritura relinquat* (*Aen.* IV 413-415). L'epistola ovidiana si presenta come uno dei mezzi estremi cui Didone avrebbe fatto inutilmente ricorso, in un *continuum* ideale che colma il non detto da Virgilio, prima della decisione ultima di affidarsi alla sorella Anna⁸, destinata anche lei a fallire per l'opposi-

⁵ Diverso il discorso della riuscita sul piano poetico e dell'adeguatezza di Enea, cfr. La Penna, *Didone*, cit.

⁶ Sulla poetica delle *Heroides* importanti: A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, "MD" 19, 1987, pp. 63-90; G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in Ovidio, *Lettere di eroine*. Introduzione, traduzione e note di G. R., Milano 1989, pp. 5-51; G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio* (e altre heroides), "MD" 29, 1992, pp. 71-94.

⁷ Cfr. A. Barchiesi, *op. cit.*, pp. 85 ss.

⁸ Verg. *Aen.* IV 420-423 *Miseræ hoc tamen unum / esequere, Anna, mihi; solam nam perfidus ille / te colere, arcanos etiam tibi credere sensus; / sola viri mollis aditus et tempora noras.*

zione del fato: *Talibus orabat, talisque miserrima fletus / fertque refertque soror. Sed nullis ille movetur / fletibus aut voces ullas tractabilis audit: / fata obstant placidasque viri deus obstruit auris* (*Aen.* IV 437-440). Essa, pertanto, ha una dimensione intertestuale in qualche misura singolare: dialoga con il modello virgiliano, i cui enunciati presuppone e recupera, ma ha la pretesa di integrarlo e dilatarlo secondo forme di retrodizione; in tal modo si appropria del testo altro, senza modificarne evidentemente la realtà narrativa, e produce il suo rovesciamento in chiave elegiaca, almeno in un luogo ideale del racconto virgiliano⁹. Ovidio, d'altra parte, ha attualizzato e esasperato quei tratti elegiaci, che appartengono già alla complessità letteraria della Didone dell'*Eneide*¹⁰.

La proiezione della regina nel mondo delle *Heroides* fa sì che ella abbandoni il carattere sublime del personaggio epico-tragico e si cali nel ruolo dell'amante abbandonata, che assume tutti gli atteggiamenti propri della condizione elegiaca¹¹, dal *servitium amoris* alla *nequitia* morale. I motivi tratti dal IV libro dell'*Eneide* sono, così, piegati e stravolti in topoi del nuovo codice letterario nell'ambito di un testo costruito in forma di suasoria, che invita il destinatario a considerare ciò che è per lui più utile e conveniente¹², alternando il rimprovero alla supplica. Didone, ad esempio, rivendica per sé il nome di *uxor* (*Her.* 7,24 *unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?*)¹³ e il ruolo di custode e garante del *foedus*, che richiama Enea ai suoi obblighi di *vir* e al rispetto della *fides* (*Her.* 7,9-10 *Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon, / atque idem venti vela fidemque ferent*)¹⁴. Rimprovera alla per-

9 Per un punto, anche bibliografico, sulla questione cfr. A. Barchiesi, *op. cit.*, pp. 85-86; E. M. Ariemma, *Duritia robora vincis. Nota a Ovidio, Her. 7,51 s.*, "Vichiana" 3^a s., IV 1993, pp. 115-125.

10 Cfr., in part., A. Barchiesi, *op. cit.*, pp. 81 ss.

11 Cfr. G. Rosati, *L'elegia al femminile...*, cit., pp. 77 ss.

12 Cfr., ad es., *Her.* 7,9-22.

13 Si veda ancora *Her.* 7,69 (*coniugis... deceptae... imago*), oltre a *Her.* 7,31 (*Parce, Venus, nurui*), l'invocazione a Venere in qualità di "nuora".

14 È questo un motivo ricorrente nelle *Heroides*, come ben evidenzia G. Rosati, *Epistola elegiaca...*, cit., pp. 35-36; cfr. anche *Her.* 7,19-20 (*Alter amor tibi restat? Habenda est altera Dido? / Quamque iterum fallas altera danda fides?*); 57-58 (*Nec violasse fidem temptantibus aequora prodest; / perfidiae poenas exigit ille locus*); 67-68 (*Protinus occurrent falsae periuria linguae / et Phrygia Dido fraude coacta mori*); 110 (*adde fidem, nulla parte pigendus erit*).

sona amata, secondo i paradigmi più tradizionali della poesia elegiaca¹⁵, crudeltà, insensibilità, incostanza, durezza, empietà, perfidia (*Her.* 7,37-38 *Te lapis et montes innataque rupibus altis / robora, te saevae progenere ferae*¹⁶; 7,44 *iustior est animo ventus et unda tuo*; 7,45 *inique*; 7,51-52 *Tu quoque cum ventis utinam mutabilis esses! / Et, nisi duritia robora vincis, eris*¹⁷; 7,67 *falsae periuria linguae*; 7,73 *Da breve saevitiae spatium pelagique tuaeque*; 7,79 e 118 *perfide*; 7,130 *impia dextra*; 7,133 *scelerate*; 7,182 *crudelis*)¹⁸.

La Didone elegiaca arde ancora d'amore per quell'uomo ingrato, che non ricambia in alcun modo i suoi sentimenti e la sua dedizione, eppure teme per la sua vita¹⁹ e, pur lamentandone l'infedeltà, non riesce ad odiarlo, non sa né vuole liberarsi della sua passione, più lo odia e più lo ama, e continua a sperare: *Uror*²⁰, *ut inducto ceratae sulphure taedae; / Aenean animo noxque diesque refert. / Ille quidem male gratus et ad mea munera surdus / et quo, si non sim stulta, carere velim. / Non tamen Aenean, quamvis male cogitat, odi, / sed queror infidum questaque peius amo* (*Her.* 7,25-30). Il suo amore è *servitium*, e perciò, pur di restare accanto alla persona amata, è disposta a tutto, anche a rinunciare a qualsiasi diritto di sposa, se Enea ne prova vergogna: *Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar; / dum tua sit, Dido quodlibet esse feret* (*Her.* 7,167-168). La premessa da cui muove l'epistola è, d'altra parte,

15 Cfr. G. Rosati, *L'elegia al femminile...*, cit., pp. 79-80.

16 Ovidio si serve di un topos già presente nell'*Eneide*, quando Didone rimprovera al 'perfido' Enea di essere nato da una rupe del Caucaso e di essere stato allattato da tigri (*Aen.* IV 365-367 *Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*); sulla matrice catulliana e tragica di questo enunciato, usato in relazione alla perfidia di Enea, cfr. Paola Pinotti, *perfidus*, in *Enciclopedia Vergiliana*, IV, Roma 1988, pp. 23-24.

17 Sull'interpretazione di questo contesto, cfr. in part. E. M. Ariemma, *op. cit.*

18 Cfr., anche, *Her.* 7,58 *Perfidiae poenas exigit ille locus*.

19 Didone teme che la sua ingiusta morte possa essere la causa della giusta punizione di Enea, ma preferisce rinunciare anche alla vendetta, purché lo sappia ancora vivo: *Perdita ne perdam, timeo, noceamve nocenti, / neu bibat aequoreas naufragus hostis aquas. / Vive, precor; sic te melius quam funere perdam; / tu potius leti causa ferere mei* (*Her.* 7,61-64).

20 *Uror* è una ripresa evidente di quegli spunti elegiaci già presenti in Virgilio: *Uritur infelix Dido* (*Aen.* IV 68).

la condizione di degrado morale e di frustrazione (la *nequitia*), in cui Didone è precipitata a causa di quella relazione (*Her.* 7,5-8 *Nec quia te nostra sperem prece posse moveri, / adloquor (adverso movimus ista deo), / sed merita et famam corpusque animumque pudicum / cum male perdidirim, perdere verba leve est*), che merita tuttavia una giustificazione per l'eccezionalità dell'amante seduttore, come confessa al defunto Sicheo: *Da veniam culpa; decepit idoneus auctor; / invidiam noxae detrahit ille meae. / Diva parens, seniorque pater, pia sarcina nati, / spem mihi mansuri rite dedere viri; / si fuit errandum, causas habet error honestas; / adde fidem, nulla parte pigendus erit* (*Her.* 7,105-110).

Il motivo elegiaco estremo e disperato, cui Didone ricorre per convincere Enea dei diritti del proprio amore, è infine l'idea della propria morte²¹, che compare più volte²² e costituisce l'argomento finale della lettera. La donna ritrae se stessa nell'atto di scrivere, con in grembo la spada di Enea, dono funesto, che presto non più di lacrime sarà bagnata ma si tingerà del suo sangue, così che la ferita d'amore diverrà ferita di morte²³. Le ultime parole dell'epistola sono quelle che, supremo atto di accusa, detterà per il suo epitafio: *Nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei; / hoc tamen in tumuli marmore carmen erit: / "Praebuit Aeneas et causam mortis et ense; / ipsa sua Dido concidit usa manu"* (*Her.* 7,195-196).

Ovidio ha attinto a Virgilio il motivo della spada, fatale dono di Enea (*Aen.* IV 646-647 *ensemque recludit / Dardanium, non hos quaesitum munus in usus; 663-665 Dixerat, atque illam media inter talia ferro /*

²¹ Cfr. Cfr. G. Rosati, *L'elegia al femminile...*, cit., pp. 75 ss.

²² Alla propria fine Didone sembra alludere fin dall'inizio con la similitudine del canto del cigno (*Her.* 7,1-2 *sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor*); in forma di minaccia, ricorderà poi ad Enea come l'immagine patetica di lei morente lo tormenterà nel momento estremo: *Finge, age, te rapido (nullum sit in omine pondus) / turbine deprendi; quid tibi mentis erit? / Protinus occurrent falsae periuria linguae / et Phrygia Dido fraude coacta mori; / coniugis ante oculos deceptae stabit imago / tristis et effusis sanguinolenta comis* (*Her.* 7,65-70).

²³ Cfr. *Her.* 7,183-192 *Adspicias utinam quae sit scribentis imago; / scribimus, et gremio Troicus ensis adest, / perque genas lacrimae strictum labuntur in ense, / qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit. / Quam bene conveniunt fato tua munera nostro! / Instruis impensa nostra sepulcra brevi. / Nec mea nunc primum feriuntur pectora telo; / ille locus saevi vulnus amoris habet. / Anna soror, soror Anna, meae male conscia cul-pae, / iam dabis in cineres ultima dona meos.*

conlapsam aspiciunt comites ensemque cruore / spumantem sparsasque manus). La strategia narrativa del nuovo testo comporta il recupero di molti temi del IV libro dell'*Eneide*, riconoscibili nella trama intertestuale dell'epistola, ma ambigualmente stravolti nella logica del lamento d'amore e nell'argomentazione persuasiva della lettera, che spinge all'esasperazione le norme convenzionali del genere letterario elegiaco. Così, ad esempio, il dolente rimpianto della Didone virgiana, che frustrata anche nel desiderio di maternità non può nemmeno consolarsi con la presenza di un figlio che le ricordi il volto di Enea (*Aen.* IV 327-330 *saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret, / non equidem omnino capta ac deserta viderer*), diventa un oscuro ricatto nell'epistola delle *Heroides*, dove la donna insinua il dubbio di essere incinta e, con forte accentuazione di effetti patetici, riversa su Enea la colpa e il rimorso di uccidere con la madre anche il proprio figlio, prima ancora che questi possa nascere: *Forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquo, / parsque tui lateat corpore clausa meo. / Accedet fati matris miserabilis infans / et nondum nati funeris auctor eris, / cumque parente sua frater morietur Iuli, / poenaeque conexos auferet una duos* (*Her.* 7,133-138).

La disperata richiesta almeno di un rinvio della partenza, che Didone affida alla sorella Anna, è l'estremo dono che Enea potrà concedere all'amante, la quale, rassegnata e placata nel furore, lo ricompenserà con la sua morte (*Aen.* II 431-435 *Non iam coniugium anticum, quod prodidit, oro, / nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat; / tempus inane peto, requiem spatiumque furori, / dum mea me victam doceat fortuna dolere. / Extremam hanc oro veniam (miserere sororis), / quam mihi cum dederit, cumulatam morte remittam*). Gli enunciati narrativi sono tutti presenti in Ovidio, ma quello che era l'annuncio finale di morte diventa una minaccia, nel caso che Enea non acconsenta a ritardare la partenza; l'eroina ovidiana usa la morte come topos elegiaco, come mezzo di riconquista dell'amante, a qualsiasi patto, non perché abbia maturato la decisione di morire²⁴: *Pro meritis et siqua tibi debebimus ultra, / pro spe coniugii tempora parva peto; / dum freta mitescant et amorem temperet usus / fortiter ediscam tristia posse pati. / Si minus, est animus nobis effundere vitam; / in me crudelis non potes esse diu* (*Her.* 7,177-182).

²⁴ Cfr. A. Barchiesi, *op. cit.*, p. 90.

Nel tragico delirio cui si abbandona la regina virgiliana quando dall'alto della rocca scorge la flotta troiana in mare, ella è sconvolta dal tradimento di quell'uomo che, come ricorda ironicamente, ha fama di recare con sé i Penati di Troia e di aver portato sulle spalle il vecchio padre: *En dextra fidesque! / quem secum patrios aiunt portasse penatis, / quem subiisse umeris confectum aetate parentem!* (*Aen.* IV 597-599). La Didone ovidiana accusa Enea di aver raccontato solo menzogne, al fine di commuoverla e ingannarla; egli non ha salvato né i Penati né Anchise, e ha già abbandonato al suo destino di morte la sposa Creusa, così come si accinge a fare con lei, insensibile alla stessa sorte del figlio Iulo²⁵: è per questo che gli dei lo perseguitano (*Her.* 7,77-89 *Quid puer Ascanius, quid commeruere Penates? / Ignibus ereptos obruet unda deos? / Sed neque fers tecum, nec quae mihi perfide, iactas, / presserunt umeros sacra paterque tuos. / Omnia mentiris neque enim tua fallere lingua / incipit a nobis primaque plector ego. / Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli, / occidit a duro sola relicta viro. / Haec mihi narraras; haec me movere. Merentem / ure; minor culpa poena futura mea est. / Nec mihi mens dubia est quin te tua numina damnent; / per mare, per terras septima iactat hiemps*).

È questo, forse, il punto estremo in cui il trasferimento di Didone e di Enea dall'epos tragico dell'*Eneide* allo spazio elegiaco delle *Heroides* produce la frattura più profonda sia sul piano letterario che su quello ideologico, inscindibili nella costruzione poetica virgiliana. Eppure Ovidio – come nella sua fine analisi ha dimostrato Barchiesi²⁶ – non ha fatto altro che declinare una potenzialità elegiaca già presente nella complessa dimensione poetica del personaggio virgiliano, che, compresso nell'angustia dello spazio epistolare, risulta come banalizzato e depauperato della ricchezza di enunciati narrativi del testo epico.

25 D'altra parte Enea, secondo l'eroina ovidiana, non tiene in alcun conto neppure la volontà dei suoi compagni, i quali anche in quella circostanza avrebbero interessi diversi dai suoi e non avrebbero alcuna intenzione di abbandonare Cartagine: *Et socii requiem poscunt, laniataque classis / postulat exiguas semirefecta moras* (*Her.* 7,175-177). Nel testo virgiliano la situazione è ben diversa e i compagni accolgono addirittura con gioia l'ordine di partire: *Ocius omnes / imperio laeti parent et iussa facessunt* (*Aen.* IV 294-295); cfr., anche, *Aen.* IV 581-583 *Idem omnis simul ardor habet, rapiuntque ruuntque: / litora deseruere, latet sub clasibus aequor, / adnixi torquent spumas et caerulea verrunt*.

26 Cfr. A. Barchiesi, *op. cit.*, pp. 81 ss.

Tuttavia, al di là dei risultati propriamente poetici dell'operazione di Ovidio, resta il fatto che egli non ha esitato ad assumere una coppia estranea ai paradigmi mitici delle altre coppie protagoniste delle *Heroides* e ad assolutizzare nel testo dell'epistola il punto di vista soggettivo di Didone, così che, in assenza del contesto narrativo e ideologico virgiliano, l'eroe Enea appare come perfido seduttore e traditore, che vive solo di menzogne. Il poeta, come è verosimile, non ha intenzione di contestare né il mito né il testo modello della cultura augustea, e si muove sul piano del gioco letterario²⁷, con la complicità di un lettore onnisciente e consapevole, che riconosce le convenzioni del nuovo testo²⁸; ma non c'è dubbio che, nel riscrivere la storia di Enea e Didone, egli conferma come il genere elegiaco, anche nella sua trasformazione in epistola elegiaca, consenta uno spazio intellettuale di anticonformismo²⁹, che si coniuga con il relativismo morale di quella società mondana e galante nata dalla pace augustea (di cui Ovidio è rappresentante esemplare).

L'artificio del gioco letterario nelle *Heroides* è dichiarato, giacché la regina di Cartagine in una lettera che dà voce solo al suo lamento di donna abbandonata può rovesciare l'immagine di Enea e la verità stessa della narrazione/invenzione virgiliana; anzi gli evidenti stravolgimenti del testo, con cui l'epistola dialoga e nel quale per statuto si inserisce, disvelano la parzialità deformante del punto di vista femminile.

L'esperienza elegiaca di Didone, che ha inizio con l'irruzione 'eccentrica' nelle *Heroides*, è ricordata da Ovidio stesso nell'epistola II 18 degli *Amores*, in cui fa un primo bilancio della sua attività poetica che non può dedicare a generi più elevati per il diretto condizionamento

27 Cfr. A. La Penna, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in *Fra teatro, poesia e politica romana. Politica e cultura in Roma antica e nella tradizione moderna*, Torino 1979, pp. 181-205 (in part. p. 189); M. von Albrecht, *Ovidio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 907-909; spunti di riflessione anche in A. Salvatore, *Virgilio e Ovidio elegiaco*, in *Virgilio e gli Augustei*, a cura di M. Gigante, Napoli 1990, pp. 177-202.

28 Sulla strategia narrativa delle *Heroides* e le relazioni con il lettore mi limito a rinviare agli studi citati di Barchiesi e di Rosati.

29 Vorrei a questo proposito segnalare l'articolo di E. Pianezzola, *Conformismo e anticonformismo politico nell'Ars amatoria di Ovidio*, in *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 9-27.

mento del dio Amore. È significativo che la protagonista del IV libro dell'*Eneide* sia ormai finita nel catalogo delle eroine elegiache, fissato dalle *Heroides* (*Am.* II 18,25-26 *quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem / dicat*)³⁰. Ed è su questa via che Ovidio si avvia a trasformarla in un paradigma elegiaco, un personaggio epico che egli può usare quale modello esemplare, come avviene infatti nel proemio del III libro dell'*Ars amatoria*, la sezione del trattato didascalico dedicata alle donne. Sono proprio le eroine del mito a dimostrare la necessità per le donne di apprendere un'arte contro gli inganni d'amore degli uomini (*Ars* III 31-32 *Saepe viri fallunt, tenerae non saepe puellae / paucaque, si quaeres, crimina fraudis habent*), e il poeta ricorda Medea/Giasone (III 33-34), Arianna/Teseo (III 35-36), Fillide/Demofonte (III 37-38), infine Didone/Enea in un distico che richiama l'epitafio conclusivo di *Her.* 7: *Et famam pietatis habet, tamen hospes et ensem / praebuit et causam mortis, Elissa, tuae* (III 39-40). Il catalogo mitico è già in Properzio (II 24 c,43-46 *parvo dilexit spatio Minoida Theseus, / Phillida Demophon, hospes uterque malus. / Iam tibi Iasonia nota est Medea carina / et modo servato sola relicta viro*), ma ormai Ovidio può completare l'elenco con un nuovo paradigma, che egli stesso ha creato: Didone (eroina ingannata)/Enea (amante e ospite traditore)³¹.

La regina di Cartagine compare nel nuovo più ampio catalogo dei *Remedia amoris* (vv. 55-68), in cui le eroine tragiche del mito sono di nuovo invocate come *exemplum* degli effetti distruttivi della passione d'amore: *Nec moriens Dido summa vidisset ab arce / Dardanias vento vela dedisse rates* (vv. 57-58)³². È interessante, tuttavia, notare

³⁰ Il successo della prima edizione delle *Heroides* è immediatamente testimoniato dalla composizione da parte del poeta Sabino delle risposte degli uomini amanti alle eroine (*Am.* II 18,27-28 *Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus / scriptaque diversis rettulit ipse locis!*; 31 *iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae*).

³¹ Sul passo dell'*Ars* rinvio al commento di L. Cristante in Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, commento di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1991, pp. 352 ss.

³² Sul riuso di materiali virgiliani per la costruzione di questo distico, cfr. Publio Ovidio Nasone, *Remedia amoris*, a cura di Paola Pinotti, Bologna 1988, pp. 106-107; Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina Lazzarini, con un saggio di G.B. Conte, Venezia 1986, p. 132.

come Ovidio abbia costruito il destinatario del suo trattato, i giovani delusi dall'amore cui è indirizzata l'apostrofe proemiale (*Rem.* 41-42 *Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite, / quos suus ex omni parte fefellit amor*), in termini che alludono alla vicenda sentimentale di Didone, già ingannata dall'amore per la morte di Sicheo³³: *Aen.* IV 17 *postquam primus amor deceptam morte fefellit. Decipere*, il verbo tipico della delusione d'amore, Ovidio lo aveva già ripreso in *Her.* 7, per l'inganno che la donna subisce anche dal seduttore Enea (*Her.* 7,69-70 *coniugis ante oculos deceptae stabit imago / tristis; 105 deceptit idoneus auctor*); Didone diventa, con il gioco sapiente dell'intreccio intertestuale del testo epico e di quello elegiaco, un vero archetipo dell'amante tradita, percepibile anche attraverso l'allusione linguistica. E, sempre nei *Remedia*, lo stesso meccanismo funziona a proposito della 'singolare' riscrittura elegiaca della storia di Circe (*Rem.* 261 ss.), assimilata anche lei, con arbitraria forzatura, al ruolo di eroina abbandonata dall'ospite ingrato Ulisse. Il modello cui Ovidio si ispira è ancora Didone, assunta definitivamente (nella contaminazione dell'*Eneide* con l'epistola delle *Heroides*) a paradigma elegiaco.

La storia di Didone elegiaca ritorna nei *Fasti* come premessa alla leggenda di Anna Perenna, il *continuum* della narrazione, che, interrottasi con la morte della regina, prosegue con le vicende della sorella Anna: *Arserat Aeneae Dido miserabilis igne, / arserat extractis in sua fata rogis; / compositusque cinis tumulique in marmore carmen / hoc breve, quod moriens ipsa reliquit, erat: / "praebuit Aeneas et causam mortis et ensem: / ipsa sua Dido concidit usa manu"* (*Fast.* III 545-550)³⁴. Ovidio scrive il seguito ideale del IV libro dell'*Eneide*, sul versante che Virgilio ha lasciato in sospeso, ma ormai ha definitivamente contaminato la narrazione epica con quella elegiaca, così che il punto di congiunzione della nuova storia è l'epitafio conclusivo dell'epistola delle *Heroides*, riprodotto in forma di citazione (*Fast.* III 549-550 = *Her.* 7,195-199). Il corto circuito Didone virgiliana/Didone ovidiana si è definitivamente saldato nella ricezione dei *Fasti* e l'ottica soggettiva della donna diventa "relativamente vera" in uno spazio letterario che si sottrae all'impianto ideologico del poema epico.

³³ Cfr. il commento citato di Pinotti, p. 100.

³⁴ Sull'episodio dei *Fasti* cfr. G. Brugnoli, *Anna Perenna*, in G. Brugnoli-F. Stok, *Ovidius παρῳδῆσας*, Pisa 1992, pp. 21-45.

In ben altro contesto Ovidio torna a ricordare la coppia Didone/Enea: è la lunga elegia autobiografica del II libro dei *Tristia*, in cui si rivolge direttamente ad Augusto per difendere la sua produzione erotica. Egli invoca in suo favore proprio la storia d'amore che Virgilio, con ben altra forza di poeta, compose nell'*Eneide*, senza per questo cadere in disgrazia presso il suo principe; eppure il IV libro è certamente il più letto e celebrato di tutto il poema: *Invida me spatium natura coercuit arto, / ingenio vires exiguasque dedit / et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor / contulit in Tyrios arma virumque toros, / nec legitur pars ulla magis de corpore toto, / quam non legitimo foedere iunctus amor* (*Trist.* II 531-535). Ovidio con violenta ironia riprende il famoso incipit dell'*Eneide* (*arma virumque*), per accostarlo in chiave dichiaratamente erotica al letto della regina tiria³⁵ e a un vincolo d'amore non legittimo. Questa volta non c'è levità di gioco letterario, ma è forse il momento in cui più amaramente strappa il velo dell'ideologia e sembra condividere il punto di vista elegiaco dell'epistola delle *Heroides*: un patto d'amore illegittimo che si conclude tragicamente per le responsabilità innegabili dell'eroe Enea, nel ruolo di ingrato e perfido traditore del *foedus*.

ARTURO DE VIVO
Università "Federico II" - Napoli

³⁵ Lo spunto è anche offerto da *Aen.* IV 494-497 *Tu secreta pyram tecto interiore sub auras / erige et arma viri, thalamo quae fixa reliquit / impius, exuviasque omnis lectumque iugalem, / quo perii, superinponas.*

ROSSANA VALENTI

“VEDERE OVIDIO”

Il titolo della mia conversazione potrebbe essere sintetizzato in queste parole: “vedere Ovidio”, non solo leggerlo, dunque, ma guardare insieme un testo ovidiano, da un lato per ricavarne suggestioni e suggerimenti relativi alle singole opere e, dall'altro, per comprendere meglio una storia affascinante: quella del testo antico e delle sue trasformazioni nel tempo.

Non è un caso che Italo Calvino abbia definito le *Metamorfosi* di Ovidio come il poema della rapidità, nel quale tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, acquistare evidenza, e poi dileguare, secondo il principio del cinematografo: ogni verso, come un fotogramma, è pieno di stimoli visuali in movimento.

Il testo ovidiano ha la capacità di suggerire e suscitare immagini: e questo non avviene solo oggi, nelle forme a noi usuali del cinema e della fotografia, ma è avvenuto anche in passato, dando origine a meravigliosi libri “illustrati”.

Nell'antichità greca e romana, in origine, solo i testi scientifici o tecnico-pratici nascevano come libri con figure e disegni dimostrativi¹. Euclide, forse Tolomeo, libri e scritti naturalistici furono rivestiti di immagini. Gli altri classici - epici, didascalici, lirici, elegiaci, narrativi, drammatici, storici, filosofici e declamatori - nascono senza illustrazioni e tuttavia essi dipingono con le parole: non solo l'arte, ma

¹ Risulta vastissima la bibliografia sull'argomento: per una messa a punto, riccamente documentata, cfr. *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma 1966: le immagini dei testi ovidiani sono tratte da questo ampio catalogo.

anche la retorica - che impone le sue categorie a tutte le forme letterarie antiche - esprimono e teorizzano questa straordinaria forza di evocare immagini. Non si sa con precisione quando il testo letterario nella più antica forma di libro - il rotolo - abbia acquisito un corredo figurativo. Certo, nei primi secoli dell'Impero Romano libri illustrati di opere greche e latine erano in circolazione: si tratta di rotoli istoriati con disegni a penna; e la stessa Colonna Traiana, sulla quale si snoda a spirale un rotolo istoriato, marmoreo e monumentale, rappresenta il diretto riflesso di un rotolo librario. Ma furono la tarda antichità e il Medioevo — quando il libro manoscritto in forma di codice si era sostituito all'antico rotolo — a fare dei classici veri e propri libri illustrati, proponendo l'immagine nei termini di un discorso visivo sempre più autonomo, collocato in ordini decorativi, frontespizi, riquadri, scene a piena pagina o divise in più registri. L'immagine non solo produce un testo iconico speculare al testo scritto, ma spesso dialoga con questo, costruendone l'esegesi e orientandone la lettura, enfatizzando quanto è solo suggerito, proponendolo come significato allegorico, riassumendo in un unico contesto più episodi, e soprattutto trasmettendo messaggi e simboli delle diverse età attraversate dal testo antico.

Un esempio significativo - a proposito delle *Heroides* - è offerto da queste immagini tratte da un codice ovidiano del XV secolo, di origine italiana, in scrittura umanistica corsiva, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Ross. 893).

Le lettere iniziali di ogni componimento sono decorate con disegni a penna che raffigurano i personaggi mitologici dell'opera.

Una delle due figure del f. 13 è costruita attorno alla lettera P dell'incipitario *Perlegis* della V *Her.* scritta da Enone a Paride: *Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege / non est ista Mycenaea littera facta manu!* (con allusione ai principi di Micene, Agamennone e Menelao).

La figura rappresenta un ibrido; il busto è di una giovane donna a capo scoperto, con la capigliatura di riccioli biondi, sulla quale dalla vita in giù si innesta il corpo di un animale villosa, di specie felina, con zampe ed artigli e una lunga coda in movimento. La figura reca in mano una spada con la quale si oppone a un serpente avvolto su tre spire che la minaccia e la cui coda si insinua tra le zampe. Sotto la fanciulla, sul lato sinistro, stanno due altre figure, un personaggio

maschile adagiato e incatenato e un felino (un gatto o una lince) dal corpo di pari dimensioni; sopra questa seconda scena si legge, nonostante il testo sia parzialmente lacunoso, il nome *Paris*. Carlo Santini, che ha esaminato le immagini del codice², ritiene che la prima figura si debba identificare con la ninfa Enone, che viene presentata nel corso dell'elegia come un essere silvestre e ctonio, di origine fluviale, in opposizione a Elena, la straniera venuta di là dal mare.

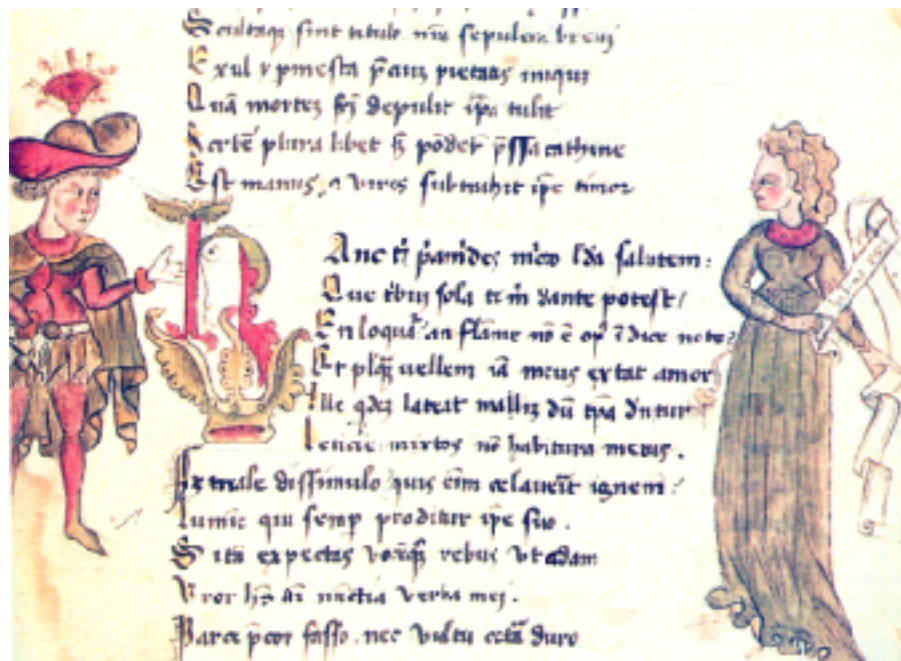
Enone appare ben decisa a difendere la sua castità di sposa (cfr. v. 133: *et manet Oenone fallenti casta marito*), contro le insidie del serpente della lussuria che le si para dinnanzi al volto, e conferma la sua volontà facendo passare il braccio attorno a un tronco che costituisce l'asta della P dalla quale si aprono foglie bianche e rosse.



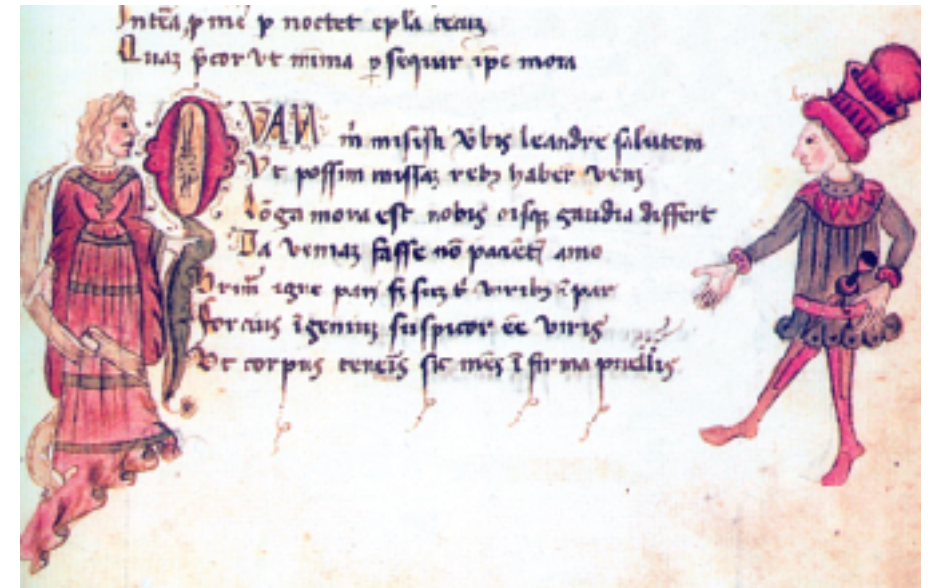
² In *Vedere i classici*, cit., pp. 331-334.

Foglie e tronco sono un motivo guida nel testo della lettera: il giaciglio degli amanti è stato posto sotto un albero sulla terra coperta di foglie: cfr. vv. 13-14; Paride è definito *levior foliis* al v. 109; il loro legame è stato sancito dalle dichiarazioni di amore incise da Paride sul tronco degli alberi. Paride è del resto collocato in posizione di sudditanza sotto la protagonista; la figura sta con le mani e i piedi legati, succubo della lussuria, raffigurata dal felino che regge con una zampa i legami che avvincono il prigioniero e con l'altra sfiora la pianta del suo piede.

Nel f. 48 v. è riportato il testo della XVI *Her.* che Paride scrive a Elena: il mittente sta a sinistra, in posizione eretta, mentre regge con la mano l'asta dell'H: *Hanc tibi Priamides mitto, Ledaea, salutem.* Paride è armato di spada e porta un mantello e un cappello adorno di *cristae*, mentre Elena regge in mano la lettera in forma di *volumen*, dove si legge *Helena Paridis*. La comunicazione con la dichiarazione di amore è quindi nelle mani di Elena, che risponderà con l'epistola successiva.



Il f. 65 raffigura l'incipit della lettera di Ero a Leandro. *Her.* XIX. *Quam mihi misisti verbis, Leandre, salutem;* è un *volumen* che a un'estremità è tenuto in mano mentre avvolge a spira il corpo di Ero.



Questa è la lettera che Ero scrive e che Leandro non leggerà mai perché nel frattempo è annegato. Il rotolo avvolge il corpo dell'eroina sottolineando la separatezza dall'amante, e la stessa inutilità della risposta: Leandro ha infatti deciso di sfidare il mare in tempesta, come aveva annunciato a Ero.

Le immagini assumono dunque il ruolo di glosse figurate: un vero e proprio commento figurato al testo, ricco e fantasioso, nel quale i personaggi sono rappresentati con abbigliamento ispirato alla contemporaneità dell'illustratore (cfr. lo scialle con filatteri e pompons di Leandro), ma perfettamente inseriti nel contesto e nella trama dell'elegia, della quale riproducono minuziosamente le circostanze anche secondarie.

Il rimando alla contemporaneità è evidente anche in questa immagine, tratta da un codice delle *Metamorfosi* del XIV secolo (*Panciaticiano 63*), conservato a Firenze, nella Biblioteca Nazionale Centrale³:

³ Cfr. Giovanna Lazzi, in *Vedere i classici*, cit., pp. 249-251.



L'immagine fa riferimento al mito di Aracne: accanto alla fanciulla il ragno nella tela e dietro il telaio e l'aspo con il filo sono resi con grande ricchezza di dettagli tecnici.

Ai secoli XII-XIII rimanda il codice delle *Metamorfosi*, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (*Vat. Lat. 1596*)⁴.

Al f. 8 v. è raffigurata Io trasformata in giovenca e custodita da Argo con otto occhi sulla fronte:



Interessante il particolare del bastone ricurvo, il *pedum* adoperato dal pastore non solo per appoggio, ma anche per la “presa” degli animali intenzionati ad allontanarsi; è quello tipico dei pastori transumanti e trova numerosi confronti con monumenti provenienti dall'Italia centro-meridionale (Amiterno, Sulmona, Alba Fucens, Isernia).

Nel f. 10 Mercurio uccide Argo colpendolo alla base del collo dopo averlo addormentato con una bacchetta magica:

⁴ Cfr. Caterina Tristano, in *Vedere i classici*, cit., pp. 226-227.



Si collocano su un registro espressivo completamente diverso le immagini delle *Metamorfosi* nel codice del XIV secolo che contiene la versione francese dell'opera detta *Ovide moralisé*, realizzata nel 1316 da un traduttore anonimo per conto della regina Giovanna di Francia. Il codice, che proviene da Parigi, è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (*Reg. Lat. 1480*)⁵:

⁵ Cfr. Francesca Manzari, in *Vedere i classici*, cit., pp. 289-294.



Al f. 133 Minerva è armata di lancia con elmo alzato e lo scudo con testa di leone dai capelli di Medusa; al f. 156 ricorre Diana che caccia, mentre al f. 176 Bacco in vesti femminili è a cavallo di un drago. Al f. 199 Ercole calpesta Archelao e nell'immagine accanto Ercole in abiti femminili e con in mano un fuso si rivolge a un guerriero con sopravveste azzurra che brandisce una spada e uno scudo con maschera di leone. Si tratta di *Onfale*: i due sono spesso ritratti così, sulla base del racconto della schiavitù di Ercole presso la regina Onfale, che lo induce a vestire panni femminili.

Al f. 218 Venere emerge dai flutti nuda tenendo in mano un'anatra in luogo di una conchiglia, per un errore di interpretazione del termine nel testo dell'*Ovidius moralizatus* del Bersuire. Al f. 241 Mercurio suona il flauto per addormentare Argo.

Gli eroi e gli dei della mitologia greco-romana sono raffigurati con un ricchissimo apparato decorativo, che, in linea con tutte le attestazioni iconografiche precedenti, rimanda alla contemporaneità, ignorando qualsiasi rapporto con le forme compositive elaborate dalla cultura classica.

La grande attenzione al testo, evidente nella ripresa iconografica di singoli versi o notazioni dell'autore antico, trova quindi un efficace contrasto con la raffigurazione di abiti, armi, atteggiamenti chiaramente ispirati a un'epoca più tarda.

Nel delineare le modalità con le quali, nel corso della tradizione, le immagini si sono trasformate nel tempo, alla pari dei testi, dei simboli e delle parole, gli studiosi hanno individuato alcune categorie interpretative analizzando il rapporto tra forma e significato: tra i vari meccanismi di trasmissione, assume forte rilevanza il caso in cui l'immagine antica sopravvive nel suo contenuto, ma la forma subisce alterazioni e modernizzazioni a volte radicali⁶.

Dei ed eroi in ambientazioni evidentemente "non classiche", come quelle che abbiamo visto, testimoniano quanto sia frequente questo processo di distacco tra la forma e il contenuto, che un grande studioso di storia dell'arte, E. Panofsky, definisce "principio di

6 Cfr. Caterina Tonini, *Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di Monica Centenni, Milano 2005, pp. 109-137.

disgiunzione": "Ogni volta che nel maturo e tardo Medioevo un'opera d'arte prende in prestito un tema dalla poesia, dalla leggenda, dalla storia o dalla mitologia del mondo classico, questo tema è senza eccezioni rappresentato secondo uno schema non classico, solitamente contemporaneo"⁷.

Le immagini ovidiane ci confermano la validità di questo assunto: le storie antiche sopravvivono, ma sono narrate in un linguaggio moderno. La cultura classica non è ancora abbastanza distante da far sentire la necessità di un recupero filologico delle antiche iconografie, e nello stesso tempo non è più così vicina da essere immediatamente "utilizzabile" per il recupero della originaria *facies*.

Ecco che una forma moderna viene chiamata a dar corpo a temi ripresi da fonti letterarie di cui non si hanno esempi visivi: l'artista non si impegna a rifare filologicamente l'antico e traduce il repertorio delle *fabulae* classiche in una lingua contemporanea. Come è stato opportunamente osservato, "l'uomo medievale desiste dallo sguardo retrospettivo e guarda non al passato, ma piuttosto al presente e al futuro"⁸.

Nel riflettere ambienti, gesti, costumi, valori e modelli del presente l'immagine colmava dunque la distanza di tempo, di cultura e di sensibilità tra l'antico passato, nel quale nacquero i "classici", e i suoi destinatari di altre epoche. Di ciascuna di queste epoche il testo iconico trasmette messaggi, riprende simboli e restituisce forme di rappresentazione, di volta in volta confrontandosi con il "classico" in forme sempre nuove e inedite.

Lungo un itinerario di secoli e spazi geografici, che ha visto nascere, sopravvivere, scomparire o rinascere assetti del sapere, culture, tecniche librarie, tendenze del gusto molteplici e diverse, il testo scritto e le immagini si sono uniti, talvolta contrapposti, a raccontare attraverso vari linguaggi e forme espressive la forza e la bellezza del "classico".

7 Cfr. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, ed. ital. Milano 1971, pag. 105.

8 Cfr. Caterina Tonini, *Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione*, cit., pag. 119.

Mi sembra che il suggestivo riferimento al rapporto tra passato e presente, alla rilettura dell'antico e alla sua collocazione in un nuovo orizzonte conoscitivo, fornisca a noi tutti un utile strumento di riflessione su quanto siano complessi, e perciò affascinanti, i meccanismi, le funzioni, i modi della trasmissione di testi e immagini dal lontano passato al nostro inquieto presente.

ROSSANA VALENTI
Università "Federico II" - Napoli

I PARTECIPANTI AL VIII CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE

DE GIGLIO MICHELA
PETRINI FRANCESCO
Liceo Classico "Foscolo" – Albano Laziale

MASCI GIULIA
GALLI MARIA GIULIA
Liceo Classico "Properzio" – Assisi

NEBBIA STEFANO
ZACCONE CHIARA
Liceo Classico "Alfieri" – Asti

GUARDIANI SILVIA
CREATI DALILA
Liceo Classico "Zoli" – Atri

DI PASQUALE CHIARA
MACIOCI ALESSANDRO
Liceo Classico "Torlonia" – Avezzano

ORTONA GIORGIA
SARDARO SIMONA
Liceo Classico "Istituto Margherita" – Bari

CANAL MARCO
Liceo Classico "Tiziano" – Belluno

KOWALSKA URSZULA
Liceo Classico "Carducci" – Bolzano

CAROPRESE MARA
LETIZIA VALERIA
Liceo Classico "Giannone" – Caserta

RAPAZZETTI SARAH
MONGARDINI DIEGO
Liceo Classico "Caro" – Fermo

DI STEFANO MARIA CRISTINA
ERONIA AURELIO
Liceo Classico "Lanza" – Foggia

AVERSA NILIA
BRUNO VALENTINA
Liceo Classico "Turriziani" – Frosinone

DURAND MARIA
DE FELICE IRENE
Liceo Classico "D'Oria" – Genova

BARONTINI ALBERTO
BILIOTTI BENEDETTA
Liceo Classico "Carducci – Ricasoli" – Grosseto

CORRADO ALESSANDRA
FARROCCO MICAELA
Liceo Classico "Fascitelli" – Isernia

CARMINETTI MARTINA
DI LABIO FEDERICA
Liceo Classico "V. Emanuele II" – Lanciano

COLANTONIO ANGELA
TRIPODI DAVIDE
Liceo Classico "Cotugno" – L'Aquila

ASCIUTO NICOLETTA
GALASSO CLORINDA
Liceo Classico "Beccaria" – Milano

SCHREIBER ELISABETTA
SILOCCHI DORA
Liceo Classico "Berchet" – Milano

BORGHI PAOLO
ROSAMILIA EMILIO
Liceo Classico "Muratori" – Modena

DE SARIO ALESSANDRA
FASCIANO STEFANIA
Liceo Classico "Da Vinci" – Molfetta

BONESU PAOLA
CHESSA FRANCESCA
Liceo Classico "De Castro" - Oristano

TRABUCCO MARIO
Liceo Classico "D'Annunzio" – Pescara

BASILISCO MATTEO
MASTRODICASA DOMENICO
Liceo Classico "Ravasco" – Pescara

VECCHIO ILENIA
STERI CHIARA
Liceo Classico "Cicognini – Rodari" – Prato

CODOGNATO MARGHERITA
ZUCCHETTI MONICA
Liceo Classico "Clemente Rebora" - Rho (MI)

FORMICONI MARGHERITA
PAOLILLO SIMONA
Liceo Classico "Aristofane" – Roma

FERRARO FABRIZIO
BUDANI KATHRINE
Liceo Classico "Orazio" – Roma

CATENA SAVINO
GAROFALO FEDERICA
Liceo Classico "De Sanctis" – Salerno

STANZIONE GIOVANNA
COIRO MARIO
Liceo Classico "Tasso" – Salerno

VIALE FRANCESCA
Liceo Classico "Cassini" – Sanremo

CROCE LAURA
Liceo Classico "G. Piazzi" – Sondrio

LIBERATORE ELENA
TORTIS MARTINA
Liceo Classico "Ovidio" – Sulmona

CIRIBUCO ANDREA
Liceo Classico "Tacito" – Terni

CURRA' MANUELA
VALLONE ANTONIO MATTIA
Liceo Classico "Morelli" – Vibo Valentia

MIHAITA ANDRONIE
Liceo "Moisil" – Bucarest (Romania)

HUMER SOPHIE
Europa und Bundesgymnasium – Nonntal (Austria)

ZIEL LISA
LIEGEL NATHALIE
Gymnasium "E. Abbe" - Oberkochen (Germania)

LAZAR AELIA-ELENA
Liceo "Zinca Golescu" – Pitesti (Romania)

STOCKINGER ULRICH
"Europagymnasium" – Salisburgo (Austria)

Urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar: 5
 fortius ingenium suspicor esse viris.
 Ut corpus, teneris ita mens infirma puellis;
 deficiam, parvi temporis adde moram.
 Vos modo venando, modo rus geniale colendo,
 ponitis in varia tempora longa mora. 10
 Aut fora vos retinent aut unctae dona palaestrae,
 flectitis aut freno colla sequacis equi;
 nunc volucrem laqueo, nunc piscem ducitis hamo:
 diluitur posito serior hora mero.
 His mihi summotae, vel si minus acriter urar, 15
 quod faciam, superest praeter amare nihil.
 Quod superest facio, teque, o mea sola voluptas,
 plus quoque, quam reddi quod mihi possit, amo.
 Aut ego cum cara de te nutrice susurro,
 quaeque tuum, miror, causa moretur iter, 20
 aut mare prospiciens odioso concita vento
 corripio verbis aequora paene tuis,

aut, ubi saevitiae paulum gravis unda remisit,
 posse quidem, sed te nolle venire, queror;
 dumque queror lacrimae per amantia lumina manant, 25
 pollice quas tremulo conscia siccant anus.
 Saepe tui specto si sint in litore passus,
 impositas tamquam servet harena notas;
 utque rogem de te et scribam tibi, siquis Abydo
 venerit, aut, quaero, siquis Abydon eat. 30
 Quid referam, quotiens dem vestibus oscula, quas tu
 Hellespontica ponis iturus aqua?
 Sic ubi lux acta est et noctis amicio hora
 exhibuit pulso sidera clara die,
 protinus in summo vigilantia lumina turre 35
 ponimus, adsuetae signa notamque viae,
 tortaue versato ducentes stamina fuso
 feminea tardas fallimus arte moras.
 Quid loquar interea tam longo tempore, quaeris:
 (Ov. Heroides XIX, vv. 1-33)

IRENE DE FELICE
LICEO CLASSICO "D'ORIA" - GENOVA

Vincitore del 1° premio

Lo stesso fuoco ci consuma, ma ti sono inferiore di forze;
immagino che gli uomini abbiano un carattere più forte.
Come il corpo, così la mente di una giovane fanciulla è debole;
se tarderai ancora un poco, morirò (verrò meno).
Voi, uomini, ora cacciando, ora coltivando il podere fecondo,
diversi modi avete per passare il tempo.
O nel foro vi intrattenete, o state a ungervi in palestra
piegate oppure con briglie il collo al docile cavallo;
ora gli uccelli col laccio, ora i pesci catturate con l'amo:
rendete leggera con vino non diluito l'ora più grave.
Ma a me, lungi da questi rimedi, anche se non ardessi con tutta me
stessa di passione,
nulla mi rimane da fare, se non amare.
Dunque faccio quel che mi resta, e te, mia unica gioia,
amo persino più di quanto tu possa mai amarmi.
O di te con la cara nutrice sommessamente parlo,
chiedendole del tuo ritardo ansiosa la causa,
o, tenendo lo sguardo al mare, inveisco contro le acque sconvolte
da odioso vento, con parole che potrebbero esser tue,
oppure, quando si fa l'onda un po' meno violenta,
lamento che tu, pur potendo, non sia voluto venire.
E mentre mi lagno, stillano dai miei occhi innamorati
lacrime che la vecchia donna, che sa di noi, con pollice tremante asciuga.
Spesso cerco le tue orme sulla spiaggia (lett. guardo se ci siano)
come se la sabbia conservasse i segni che in lei vengono impressi
e per avere tue notizie e poterti scrivere, chiedo

se qualcuno sia venuto da Abido, o se alcuno vi sia diretto.
Ma per poi raccontarti cosa? Di quante volte bacio
i vestiti che lasci (sulla spiaggia), prima di tuffarti nell'acqua
dell'Ellesponto.

Così, quando la luce se ne va, e la notte, più benevola,
discopre luminose stelle, scacciato il giorno,
immediatamente vado a mettere in cima alla torre
il lume che veglia, segnale indicatore della consueta via,
e rigirato il fuso filando gli stami attorti,
inganno la lunga attesa col lavoro di donna.
Chiedi che cosa dica, in tutto questo tempo:

COMMENTO

Il tema centrale di questa *epistula* non è propriamente l'amore tra Ero e Leandro, perché fin dai primissimi versi possiamo vedere come l'elemento determinante, che regge e sostiene la tragicità del mito e la grandezza dei personaggi, sia l'attesa, l'estenuante *mora* ("deficiam, parvi temporis adde moram").

La storia appare sospesa puntualmente in una dimensione letteraria, dove l'unica realtà esistente è quella dell'interiorità di Ero.

Appare chiaro, nella lettera, lo sforzo di Ovidio di "ricodificare" il materiale ereditato dalla mitologia greca, dando un taglio elegiaco alla vicenda: sparisce ogni elemento esterno, rimane solo quel poco di spiaggia e quel po' di mare a fare da sfondo, e la figura della *cara nutrix*, che tuttavia non assume mai lo spessore di un δευτεραγωνιστής; in quanto partecipe del dolore della giovine, risulta solo funzionale all'intenzione patetica.

Il senso dello spazio e del tempo vengono annientati. Questo "vuoto" in cui prende vita il lamento è scandito dal ritmo incalzante di correlazioni ("modo...modo", "nunc...nunc") e dall'insistente ripetizione della congiunzione *aut* (spesso usata anaforicamente).

Così non si ha uno sviluppo "orizzontale" del δράμα mitico, ma assistiamo a una continua sovrapposizione di *images*, una lenta successione di quadri: dapprima l'uomo, che nel contesto si configura come Leandro, che pesca, che si allena, che cavalca. Dopodiché l'obiettivo si sposta su Ero, Ero che piange, che parla alla nutrice, che

guarda il mare, che lancia ingiurie, che bacia le vesti dell'amato.

Si arriva così alla negazione totale del dinamismo; in questo "altrove letterario" (che non è lo scenario del mito) presente, passato e futuro sono vissuti-rivissuti dalla giovane in un eterno istante, sempre uguale a se stesso, che è prigioniero e condanna dell'eroina; è questo l'elemento in cui emerge la sua grandezza tragica: ella, cosciente della sua condizione, la accetta con rassegnazione, come se conoscesse già l'esito del mito. Più avanti un sogno le darà il presagio della morte di Leandro, ma per come è costruita la psicologia della donna, è come se ella lo sapesse sin dall'inizio (il "vento" che frusta il mare è "odioso" non solo perché tiene lontani i due amanti, ma anche perché sarà la causa della morte del fidanzato).

Così alla staticità dell'azione drammatica, resa soprattutto con la ricorrenza dei temi tipici dell'attesa e del lamento, corrisponde la fissità del personaggio, chiuso, oltre che nel suo destino, nel suo essere donna ("sum tibi viribus impar", "his mihi summotae"). Un essere donna che risulta, per un personaggio di tale grandezza e profondità psicologica, quasi una costrizione; ma la vera statura tragica di Ero sta proprio nel sapersi accettare *femina*, e, in chiusura del brano, un ultimo quadretto, uno splendido paesaggio notturno tutto al femminile, e al centro l'eroina, in tutta la sua umanità.

ALBERTO BARONTINI
LICEO CLASSICO "CARDUCCI - RICASOLI" - GROSSETO

Vincitore del 2° premio

Ardiamo della stessa passione, ma non ho le tue stesse forze (alla lettera: Siamo infiammati da un fuoco eguale ma sono inferiore a te di forze); credo che gli uomini siano dotati di un' indole più forte. Le ragazze delicate, invece, hanno gracile come il corpo anche lo spirito; aumenta il ritardo di poco tempo e potrei venire meno. Voi anche solo cacciando, anche solo coltivando la terra fertile, vi calmate nello svariato tempo della lunga attesa. O vi trattengono gli impegni della vita pubblica o vi trattengono i doni della palestra, dove ci si confronta dopo essersi unti il corpo (alla lettera: delle unte palestre), o piegate sotto il morso delle briglie il collo del cavallo docile; ora prendete un uccello con il laccio, ora un pesce con l'amo: un momento più duro viene diluito nel vino schietto (alla lettera: viene dissipato posto il vino). A me, invece, allontanata da queste cose, non resta niente da fare eccetto amare, anche se brucerò di passione meno violentemente.

Faccio quello che mi rimane, e amo te, mio solo piacere, tanto più che ho fatto ciò che era possibile per me. O parlo mormorando con la cara nutrice di te e non posso comprendere per quale motivo il tuo viaggio ritardi. O, fissando il mare, mi scaglio, quasi con le tue parole, contro le acque agitate dall'odioso vento. O, quando l'onda ha calmato un po' il furore opprimente, soffro che tu possa tranquillamente venire, ma non voglia farlo; e mentre mi lamento le lacrime sgorgano dagli occhi innamorati che una vecchia confidente asciuga con il pollice tremante.

Spesso guardo se ci siano le tue impronte sulla spiaggia, quasi come se la spiaggia conservasse le orme lasciate; e chiedo se qualcuno sia venuto da Abido o se ci vada, per chiedere di te e scriverti.

Cosa dovrei scrivere, quante volte dovrei dare baci alle vesti che lasci per tuffarti nelle acque dell'Ellesponto? Così quando il giorno è trascorso e la notte più benevola (alla lettera: il tempo della notte più benevola) mostra le stelle luminose, poniamo subito sulla torre più alta fiaccole pronte a vegliare, segnali e un contrassegno della via consueta, intanto inganniamo la lunga attesa con l'arte femminile e, con i fusi pronti, filiamo un ordito complicato. Chiedi che cosa dovrei dir e durante un così lungo tempo:

EMILIO ROSAMILIA
LICEO CLASSICO "MURATORI" - MODENA

Vincitore del 3° premio

ERO A LEANDRO (Heroides Ovidii)

[...] Ardiamo dello stesso fuoco d'amore, ma le mie forze sono inferiori alle tue; sospetto che gli uomini siano per natura più resistenti. Le giovani sensibili come il corpo così hanno debole lo spirito. Attendi ancora per un breve lasso di tempo ed io morirò. Voi uomini, ora cacciando, ora coltivando il podere di famiglia, frapponete lunghi indugi in varie occasioni. Vi trattengono le piazze o gli onori della palestra dove si fa uso di unguenti, oppure domate col morso il collo del docile cavallo: ora togliete un uccello dal laccio, ora un pesce dall'amo: l'ora assai tarda è stemperata con vino schietto preparato apposta. A me, che sono estranea a queste attività, anche se ardessi di minor passione, non rimane niente che io possa fare tranne amare.

Ciò che mi rimane io faccio, e ti amo, o mio solo diletto, anche più di quanto possa essermi restituito. Io, o parlo sottovoce di te con la cara nutrice e mi chiedo quale causa ritardi la tua traversata, o, osservando il mare, spinta dal vento molesto, quasi accuso i flutti al posto tuo, oppure, quando l'onda violenta ha rinunciato a un poco della sua furia, mi lamento che senza dubbio saresti potuto venire, ma non hai voluto; e mentre mi lamento da questi occhi che ti amano cadono lacrime che una vecchia che conosce il nostro amore asciugava col pollice tremante. Spesso guardo se ci siano sulla spiaggia le tue orme, se la sabbia conservi le tracce come un onore che le sia stato assegnato; e per fare domande su di te e scriverti, chiedo se qualcuno sia giunto da Abido, se qualcuno ad Abido si diriga. Che cosa potrei riferirti? Quante volte io do baci ai vestiti che tu, prima di entrare nelle acque dell'Ellesponto, lasci cadere. Così non appena la

luce è finita e l'ora – a noi più propizia – della notte ha mostrato le stelle lucenti una volta scacciato il giorno, subito in cima alla torre metto le torce attente, segnali e contrassegno del solito percorso e, filando fili ritorti col fuso che viene fatto girare, allevio con attività femminili le attese che passano lente. Tu chiedi che cosa io dica durante un così lungo periodo: [...]

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

E, SEGNOTAMENTE,

COMUNE DI SULMONA
PROVINCIA DELL'AQUILA
REGIONE ABRUZZO
FONDAZIONE CARISPAQ
BANCA DEL FUCINO
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
MACCARRONE LIBRI - ZANICHELLI EDITORE
RISTORANTE LA TAVERNA DEI CALDORA
CIESSE INTERMEDIAZIONI SAS

INDICE

IL SALUTO DEL DIRIGENTE SCOLASTICO	pag.	3
PREFAZIONE	“	5
CONTRASTIVITÀ FEMMINILE NELLE <i>HEROIDES</i> di <i>Domenico Silvestri</i>	“	9
EROS MUNDI. NOTE SPARSE SUGLI SCRITTORI DI ROMA, SU OVIDIO E SUL FEMMINILE ‘FANTASMA’ di <i>Umberto Todini</i>	“	27
DIDONE ELEGIACA di <i>Arturo De Vivo</i>	“	39
“VEDERE OVIDIO” di <i>Rossana Valenti</i>	“	51
I PARTECIPANTI AL VIII CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	63
IL TEMA DEL VIII CERTAMEN OVIDIANUM SULMONENSE	“	66
1° PREMIO - Irene De Felice	“	69
2° PREMIO - Alberto Barontini	“	73
3° PREMIO - Emilio Rosamilia	“	75

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 2006

Tipolitografia "LA MODERNA" - Sulmona