

RIZZOLI
BUR
CLASSICI

Un'intera collezione di lettere d'amore, ideata dal poeta più brillante della tarda età augustea, Ovidio. Una galleria di celebri figure femminili, che il mito o la storia hanno consegnato all'immaginario collettivo tra luci di leggenda: da Arianna a Didone, da Elena di Troia a Penelope, da Andromaca a Fedra a Saffo a Ermione. Di ciascuna, le lettere immaginarie dirette all'amante o al marito lontano dicono la storia segreta, colta nel suo culmine drammatico e retrospettivamente narrata, in monologhi appassionati e tormentosi. Sono storie di amori, di fughe, di violenze, di tradimenti subiti e sofferti; storie che si ripetono in molteplici variazioni, evocando, pur nella grazia morbida dei versi, la realtà di un'antica condizione femminile, fatta di costrizioni e solitudine: notti insonni e giorni interminabili, trascorsi nel tedio di un'angusta e monotona quotidianità. Le « Eroidi » sono la poesia del lamento e dell'attesa, del tempo immobile che l'immaginazione riempie di fantasie e di memorie, elaborando le vicende nel rovello ossessivo del pensiero. Un'opera nuova, nella cultura greco-latina, di cui Ovidio si proclamava a buon diritto orgoglioso. Umanizzando le eroine del mito, esplorando la loro psiche di donne, egli dà voce diretta a un ego femminile troppo spesso collocato di sfondo, quale patetico contrappunto alle imprese gloriose degli uomini, e ne interpreta passioni e speranze con una varietà di vibrazioni che ancora raggiungono l'anima moderna.

In copertina: *Volto di fanciulla*. Museo Nazionale, Napoli.
Grafica di John Alcorn e Antonella Caldirola

L. 9.500

ISBN 88-17-16725-3



9 788817 167253

dio Lettere di eroine

FX

191150

.989

UB LMU - 1300

*** I CLASSICI DELLA BUR ***

Ovidio

LETTERE DI EROINE



INTRODUZIONE, TRADUZIONE
E NOTE DI GIANPIERO ROSATI

TESTO LATINO A FRONTE
BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI

CLASSICI LATINI

tutti con testo latino a fronte

Leon Battista Alberti APOLOGHI	Quinto Orazio Flacco SATIRE
Apuleio LE METAMORFOSI o L'ASINO D'ORO	LE LETTERE ODI E EPODI
A. M. Severino Boezio LA CONSOLAZIONE DELLA FILOSOFIA	Publio Ovidio Nasone L'ARTE D'AMARE AMORI
Gaio Valerio Catullo I CANTI	Aulo Persio Flacco SATIRE
Caio Giulio Cesare LA GUERRA GALLICA LA GUERRA CIVILE	Petronio Arbitro SATYRICON
Marco Tullio Cicerone LE CATILINARIE LETTERE LA VECCHIEZZA L'AMICIZIA I DOVERI DUE SCANDALI POLITICI DIFESA DI MARCO CELIO	Tito Maccio Plauto LA CASA DEL FANTASMA PSEUDOLO IL SOLDATO FANFARONE I MENECCI LA PENTOLA DEL TESORO CASINA
Claudio Claudiano IL RAPIMENTO DI PROSERPINA - LA GUERRA DEI GOTI	Sesto Propertio ELEGIE
Erasmus da Rotterdam ELOGIO DELLA FOLLIA	Gaio Crispo Sallustio LA CONGIURA DI CATILINA LA GUERRA DI GIUGURTA
Fedro FAVOLE	San Gerolamo LETTERE
Decimo Giunio Giovenale SATIRE	Lucio Anneo Seneca LETTERE A LUCILIO (due volumi) LE CONSOLAZIONI MEDEA FEDRA
Tito Livio STORIA DI ROMA DALLA SUA FONDAZIONE (sette volumi)	Caio Svetonio Tranquillo VITE DEI CESARI (due volumi)
Marco Anneo Lucano LA GUERRA CIVILE o FARSAGLIA	Publio Cornelio Tacito ANNALI (due volumi)
Tito Lucrezio Caro LA NATURA	Publio Terenzio Afro I FRATELLI
Cornelio Nepote VITE DEI MASSIMI CONDOTTIERI	Tibullo ELEGIE
	Publio Virgilio Marone BUCOLICHE GEORGICHE

BUR

416 271 814 300 16



Publio Ovidio Nasone
Lettere di eroine

introduzione, traduzione e note di
GIANPIERO ROSATI

testo latino a fronte

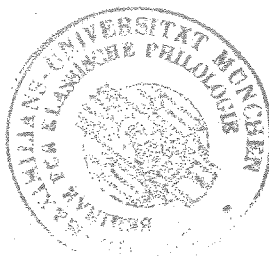
Biblioteca Universale Rizzoli
Milano 1989, 426s.

Proprietà letteraria riservata
© 1989 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano

ISBN 88-17-16725-3

Titolo originale del testo:
HEROIDES O EPISTULAE HEROIDUM

prima edizione BUR: ottobre 1989



Inv.-Nr.

49363

EPISTOLA ELEGIACA E LAMENTO FEMMINILE

È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la finzione, poiché ha il tempo per farlo; essa tesse e canta; le Tessitrici, le Canzoni cantate al telaio esprimono al tempo stesso l'immobilità (attraverso il ronzio dell'Arcolaio) e l'assenza (in lontananza, ritmi di viaggio, onde marine, cavalcate).

R. BARTHES

1. MODALITÀ DELLA FORMA EPISTOLARE:

'PRIME' E 'SECONDE' HEROIDES

Orgoglio e consapevolezza della propria originalità poetica: è questo il sentimento che emerge da uno dei rari accenni che Ovidio fa alle *Heroides*:

*vel tibi composita cantetur Epistula voce;
ignotum hoc aliis ille novavit opus (Ars am. 3.345 sg.).*

[oppure recita, con voce impostata, le *Lettere*: è un genere ignoto che lui ha innovato.]

Si è discusso a lungo sul senso di questi versi, e in particolare sul credito da accordare a quella che suona come una rivendicazione da *prôtos heuretès*, da inventore di un nuovo genere letterario nella cultura greco-latina. Oltre alle varie forme di epistolografia, anche in versi, di cui ci è rimasta documentazione diretta, o di cui possiamo supporre l'esistenza, si sono segnalati gli influssi che altre forme di cultura (come *suasoriae* e soprattutto *ethopoïiae*, esercizi di gran voga nelle scuole retoriche) hanno verosimilmente esercitato nella complessa genealogia dell'opera ovidiana, ma la varietà e molteplicità dei fattori letterari e culturali che hanno concorso alla sua na-

scita non impedisce di riconoscere la sostanziale novità delle *Epistulae*.¹

Novità, per l'appunto, soprattutto della forma epistolare, in cui trovano espressione le varie vicende mitiche (della tradizione epico-tragica, ma anche della poesia ellenistica) che costituiscono il soggetto dei singoli componimenti. Non quindi epistole incluse occasionalmente in opere di altra natura (come ad es. la lettera di Biblide nel nono libro delle *Metamorfosi* dello stesso Ovidio, o la celebre elegia 4.3 di Propertio, considerata il modello più prossimo delle *Heroides*), ma un'intera collezione di lettere d'amore da parte di eroine del mito ai loro amanti o mariti lontani: cioè, appunto, un genere nuovo.

Le singole lettere si configurano come monologhi in cui l'eroina, nel momento più critico della sua esistenza, lamenta la propria condizione e illustra retrospettivamente la vicenda giunta ora a un esito così drammatico. È evidente che l'adozione della forma epistolare costituisce un esperimento audace, una sfida ai vincoli e alle limitazioni che essa necessariamente comporta. La limitazione maggiore è l'eliminazione di ogni altra 'voce' che non sia quella del personaggio che scrive: in assenza di una voce autoriale, oggettiva e garante della 'realtà' degli avvenimenti — com'è ad es. quella del narratore nell'epica —, oppure della dialettica delle diverse voci che interagiscono nel dramma, tutto ciò che noi lettori sappiamo dell'eroina e della sua storia è quanto ella stessa ci dice. Ora, però, il testo epistolare che noi leggiamo è lo stesso che legge il destinatario fittizio dell'epistola, per il quale anzi esso è 'programmato': lettore interno (intradiegetico) e lettore esterno (extradiegetico) vengono quindi a sovrapporsi e a identificarsi, esattamente come l'eroina

¹Un buon riesame della questione in H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974, pp. 319 sgg.; da ultimo cfr. anche P. Steinmetz, *Die literarische Form der Epistulae Heroidum Ovidis*, in «Gymn.» 94, 1987, pp. 128 sgg.

(che scrive la lettera per il suo amante) e il poeta (che scrive per il suo pubblico). La sovrapposizione e confusione dei due livelli comunicativi conseguente alla peculiarità della forma-lettera, che esalta la centralità del ruolo del destinatario all'interno del testo (di cui quindi accentua marcatamente la funzione persuasiva), può produrre cioè effetti di distorsione che non è sempre facile percepire.

Basterà, a illustrare questo fenomeno, qualche esempio tratto dalle epistole per le quali possiamo disporre dei rispettivi testi-modello. È solo grazie al modello virgiliano, infatti, che noi siamo in grado di verificare il carattere strumentale di alcune affermazioni della Didone di Ovidio, come la possibilità che ella attenda un figlio da Enea (7.133 sgg.; laddove è una speranza dolorosamente delusa per la regina virgiliana: *Aen.* 4.327 sgg.), o che l'eroe troiano sia responsabile della morte della moglie Creusa (v. 84), o ancora che i suoi compagni desiderino prolungare il soggiorno a Cartagine (v. 175). Eppure, talvolta, le discrepanze dal modello hanno indotto i filologi a sospettare guasti testuali e a intervenire sulla tradizione manoscritta per emendare le presunte corruzioni riconciliando la lettera dei due testi (è il caso dell'epistola di Penelope: cfr. introd. all'epistola 1). In effetti, non sempre le intenzioni del testo ovidiano sono pienamente perspicue: si veda, come esempio, un altro scarto, denso di significato, rispetto al modello, quando Ipsipile, rievocando il distacco di Giasone da lei al momento di ripartire per la Colchide, ricorda che l'eroe salì sulla nave *ultimus* fra tutti (6.65), laddove Apollonio lo fa salire «per primo» (1.1910). Ora, è probabile che sia l'autore, Ovidio, a interpretare il modello apolloniano inquadrando la vicenda di Ipsipile nello schema della 'donna abbandonata', e ad accentuare quindi tutti i tratti che denunciano l'incostanza e il tradimento di Giasone, la sua mancanza di fede alle promesse di allora. Ma possiamo davvero

escludere che il richiamo intertestuale abbia anche un'intenzione ironica orientata sul lettore, che cioè questi sia sollecitato dall'autore a sorridere della ingannevole memoria di Ipsipile, che nella sua capacità di autoilludersi (tipica degli innamorati: cfr. ad es. 2.9 sgg.) ricorda il contrario di quanto è effettivamente accaduto al momento dell'addio? E se questa incertezza sussiste nei casi in cui abbiamo come garante dell'"oggettività" degli eventi — che permetta di verificare per contrasto la soggettività del punto di vista del personaggio — il testo-base, il testo-modello, cosa accadrà, quale dispersione di senso si produrrà nei molti casi in cui non abbiamo i testi che rendano possibile tale verifica?

L'interprete delle *Heroides*, in effetti, si trova spesso nella condizione di non saper decidere se ha di fronte una variante, magari poco nota, del mito, o un adattamento del materiale mitico operato dal poeta su paradigmi 'forti' (cioè schemi strutturali privilegiati e ricorrenti nell'opera), oppure deformazioni soggettive del personaggio. Il che contribuisce ad accentuare un tratto caratteristico delle *Heroides*, quello di essere un testo senza centro, senza una verità 'oggettiva', dove manca la voce unificante dell'autore e quelle dei personaggi si susseguono a esprimere le loro verità parziali, individuali.² Basterebbe vedere, ad esempio, come gli stessi eventi possono essere interpretati in maniera diversa e persino opposta (la contrapposizione dei punti di vista ha una precisa funzione generativa nelle coppie epistolari finali): un caso particolarmente vistoso si può verificare nelle epistole di Ipsipile e Medea, le due rivali nell'amore di Giasone. Agli occhi dell'una è solo usurpato il merito che Medea si attribuisce nell'impresa della conquista del vello da parte dell'e-

² Buone osservazioni a questo proposito in H. Jacobson, *op. cit.*, pp. 349 sgg. Ora cfr. inoltre A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, in «Mat. e disc. anal. testi class.» 19, 1987, pp. 69 sg.

roe greco (6.99 sgg.), e di cui invece, com'è naturale, l'eroina colchica rivendica la portata decisiva (12.73 sgg., 105 sgg.); agli occhi di Ipsipile, Medea è la maga funesta e pericolosa (6.83 sgg.) che ha stregato Giasone unendosi a lui in turpe adulterio (6.133), mentre l'immagine che Medea accredita di sé è quella di una fanciulla ingenua subdolamente ammalata e sedotta dal perfido Giasone (12.89-92).

La mancanza di una voce propria, di uno spazio specifico, non significa peraltro che l'autore deliberatamente si annulla, scompare dietro le quinte; tende invece, piuttosto, a invadere lo spazio del personaggio, a sovrapporre la propria voce alla sua. Una manifestazione evidente della presenza diffusa dell'autore, dell'affiorare della sua voce dietro la superficie del testo, si coglie nell'ironia che si annida fra le parole delle eroine inconsapevoli, e che trova ovviamente il suo destinatario nel lettore.³ Aiuterà anche qui qualche esempio. Da una serie di indicazioni dettagliate che il testo fornisce, si riesce a datare con estrema precisione — nel quadro cronologico ricostruibile sulla base dell'*Odissea* — la lettera di Penelope, che viene scritta appena prima che Ulisse si riveli, quando si trova ormai già a Itaca:⁴ si capisce allora, con questa premessa, il rilievo ironico che acquistano le parole di Penelope quando esorta Ulisse a ritornare di persona, piuttosto che rispondere alla sua lettera (1.2); o quando lamenta di non sapere in quale parte del mondo egli si trovi (vv. 57 sg.); oppure, soprattutto, quando nel congedo finale esprime l'amara certezza che, dopo un'assenza

³ Da leggere, sul meccanismo dell'ironia nelle *Heroides*, le puntuali considerazioni di A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in «Mat. e disc. anal. testi class.» 16, 1986, soprat. pp. 94 sg. Decisamente fuori strada invece, in questo caso, H. Jacobson, *op. cit.*, pp. 102 e 200 sg.

⁴ Cfr. D. F. Kennedy, *The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroides*, in «Class. Quart.» n.s. 34, 1984, pp. 417 sg.; e Barchiesi, *Narratività cit.*, pp. 63 sg.

di tanti anni, dovesse tornare anche subito (*protinus ut venias*, 116), Ulisse la troverà ormai vecchia. L'ipotesi di Penelope è molto più vicina al vero di quanto ella possa immaginare: Ulisse verrà davvero subito, e il lettore di Ovidio sorride compiaciuto per l'abilità del poeta nel mettere in bocca al suo personaggio queste parole, nell'attivare un canale di comunicazione con lui lettore al di sopra della coscienza del personaggio eppure attraverso le sue parole. Pur di attivare questa comunicazione 'al di sopra' dei personaggi, il testo si espone al rischio dell'oscurità, di una scarsa perspicuità dello stesso messaggio epistolare: è certamente il caso di Arianna, se è vero che, nel tormentatissimo brano delle angosce e paure elencate dall'eroina nella deserta Nasso, va colto un implicito accenno al catasterismo cui ella è destinata (*Caelum restabat: timeo simulacra deorum*, v. 95).⁵ Un senso che il lettore dotto può arrivare a decrittare, ma certo impossibile da comprendere per Teseo, il destinatario dell'improbabile missiva.

In effetti è proprio questa la ragione che dà occasione più spesso all'affiorare della figura dell'autore, una ragione intimamente connessa alla natura e alle intenzioni della forma epistolare così com'è impiegata nelle *Heroides*. Si è detto che le singole epistole costituiscono dei monologhi, dei pezzi autonomi, avulsi da un contesto drammatico, che oltre a esprimere le ambascie in cui l'eroina si dibatte non rinunciano tuttavia a illuminare rapidamente, da quella particolare prospettiva, l'intera storia mitica.⁶ Ognuna delle lettere si immagina composta

⁵ Si veda la dettagliata analisi di A. Barchiesi, *Problemi cit.*, pp. 99 sgg., che alla luce del futuro incontro di Arianna con Bacco interpreta anche l'accenno alle tigri al v. 86, animali rituali nel corteggio del dio. Una conferma a tale ipotesi si potrebbe vedere nel curioso timore espresso dall'eroina di esser presa *captiva* (v. 89): per Arianna infatti, in quanto donna di Bacco, è attestata la denominazione di *Libera* (cfr. ad es. Ov., *Fasti* 3.512: *nam tibi mutatae Libera nomen erit* suona la promessa del dio nell'assumerla in cielo).

⁶ «Il monologo riflette un momento in una serie continua di momenti; non ha integrità autonoma, non essendo altro che un frammento di un'azione». Al contrario, ogni epistola ovidiana cerca di rappresentare il mito intero»: così H. Jacobson, *op. cit.*, p. 343.

in un momento particolarmente cruciale, quando l'eroina, abbandonata o comunque lontana dal suo uomo, esprime nella lettera la sua condizione disperata. Una volta scelto il punto in cui collocarsi, il momento della storia in cui situare la composizione della lettera, all'autore non resta molta libertà di movimento: ragioni evidenti di verosimiglianza esigono che il personaggio che scrive possa far riferimento agli eventi passati (anche se spesso le notizie riferite, magari in dettaglio, sono ben note al destinatario, e devono piuttosto fungere da informazioni integrative per il lettore), ma che sia ovviamente ignaro del seguito della vicenda, del proprio futuro. Eppure, come si è già visto nel caso di Arianna, l'autore non rinuncia a gettare lo sguardo verso quel futuro, a considerare, in qualche modo, l'intero svolgimento della vicenda mitica: ogni lettera deve costituire, nei limiti consentiti dalla forma epistolare, anche una *narrazione* del mito cui essa si riferisce. Se gli eventi passati sono rievocati dal personaggio, di quelli futuri — tranne del futuro imminente, o conseguente a decisioni prese dall'eroina stessa nel corso della lettera, e quindi facilmente prevedibile (come nel caso di Medea) — si può far carico solo l'autore, che non potendo intervenire in proprio si serve dello strumento dell'ironia per inserirsi nelle pieghe della voce del personaggio medesimo. Un caso molto interessante in questo senso è costituito ad es. dalla lettera di Laodamia, che situandosi *prima* dell'evento drammatico che è al centro del mito (l'arrivo di Protesilao a Troia e la sua morte immediata), essendo cioè più sbilanciata di altre verso il passato, e avendo molto futuro davanti, deve affidarsi alle paure e ai tristi presentimenti della donna per delineare sommariamente lo sviluppo narrativo della vicenda.⁷ Il ricorso all'ironia tragica è il mezzo di cui più spesso nelle *Heroides* Ovidio si serve per

⁷ Cfr. più in dettaglio Jacobson, *op. cit.*, pp. 200 sgg.

ovviare alla contrazione dello spazio narrativo di cui si è detto: 'sdoppiando', senza violare lo statuto della forma epistolare, la voce del personaggio, egli può introdurre surrettiziamente anche la propria voce e allargare così la prospettiva ristretta dell'eroina verso una visione sinottica del mito, verso una sua narrazione sintetica ma completa. Spetta poi alla collaborazione del lettore, alla sua competenza letteraria, ricomporre in unità i vari segmenti della linea narrativa colmando le lacune che li separano, di ricostruire cioè l'intera storia collegando fra loro i pochi punti che l'ottica limitata e parziale dell'epistola gli può fornire.

In assenza di un narratore esterno, che descriva la situazione in cui l'eroina si trova, quest'ultima assume ella stessa tale funzione e parla di sé come guardandosi 'dal di fuori', come sdoppiandosi nel ruolo di spettatore per descrivere la propria condizione disperata (naturalmente anche per accrescere la forza di persuasione delle sue parole nei confronti del destinatario).⁸ È anzitutto alla lettera stessa, nella sua materialità, che viene affidato il compito di testimoniare, quasi di 'rappresentare' concretamente il dolore e la sofferenza del personaggio che la scrive: il motivo, di derivazione properziana, delle macchie provocate dal pianto (o dal sangue, nel caso di Canace, in punto di morte) assolve appunto a tale funzione (3.3, 15.97 sg., 11.1 sg.). Ma le eroine vogliono fornire un quadro preciso della loro situazione attuale, un'immagine del loro atteggiamento nell'atto stesso di scrivere la lettera (offrendo così la traccia ai futuri illustratori delle *Heroides*).⁹ Didone, ad esempio, descrive accurata-

⁸ Buone osservazioni in G. A. Seeck, *Ich-Erzähler und Erzähler-Ich in Ovids Heroides*, in *Monumentum Chiloniense. Festschrift E. Burck*, Amsterdam 1975, pp. 458 sgg.

⁹ In ciò va forse visto anche un carattere specifico del linguaggio epistolare: «il linguaggio epistolare cerca l'immediatezza, la presenza, poiché è il prodotto di un'assenza» (J. G. Altman, *Epistolarity: approaches to a form*, Columbus 1982, p. 135).

mente la sua drammatica *scribentis imago*, con le lacrime che le cadono giù sul grembo, sopra la spada già impugnata per il suicidio ormai irrevocabile (7.183-186). Non meno dettagliata e drammatica l'autodescrizione fornita da Canace (*Haec est Aeolidos fratri scribentis imago*, 11.1-6) e amaramente offerta come *spectaculum* alla spietata crudeltà paterna (*Ipse necis cuperem nostrae spectator adesset*, 7).¹⁰ Questa tendenza del personaggio a cercare un punto di vista esterno, a guardare a se stesso come attraverso gli occhi di qualcun altro, viene talora — quando le esigenze della verosimiglianza sono più cogenti — perfino dichiarata: ecco perciò che Fedra, per descrivere le manifestazioni del delirio che si impadronisce di lei, si appella al racconto che le viene fatto dopo essere tornata in sé (*Namque mihi referunt, cum se furor ille remisit, / omnia*, 4.51 sg.); e per raccontare del suo svenimento alla partenza di Protesilao, Laodamia richiama la testimonianza degli altri (*succiduo dicor procubuisse genu*, 13.24). Ma la scissione fra il personaggio e lo sguardo che esternamente lo osserva può arrivare a esiti paradossali: come quando Arianna ricorda di essersi sentita così disperata, al momento della certezza dell'abbandono sull'isola di Nasso, da esser pianta dai suoi stessi occhi (*Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent, / postquam desierant vela videre tua?*, 10.45 sg.).¹¹

¹⁰ Un verso che riprende dal modello virgiliano (*Aen.* 10.443 *cuperem ipse pater spectator adesset* [vorrei che il padre fosse qui ad assistere di persona], detto da Turno pronto ad avventarsi su Pallante) il motivo della crudeltà esaltata in chi uccide alla presenza del padre della vittima, (un altro esempio notevole in Sen., *Med.* 992 sg.), ma adattandolo all'innaturale circostanza che fa del padre il responsabile della morte della figlia.

¹¹ Contrariamente a Palmer, Goold e altri editori autorevoli, che stampano *desieram*, lezione del *Puteaneus*, delle *Schedae* e di qualche altro testimone meno importante, adottato al v. 46 il *desierant* di molti recensori, che leggeva Massimo Planude e che sembrerebbe presupposto anche dal *desierat* del codice G. Si può ben capire la scelta di *desie-*

Arianna si sente oggetto del suo stesso sguardo, che ne prova pietà come di un'altra persona. D'altronde è una lettera, la sua, che tradisce in maniera particolare questo atteggiamento autoriflessivo, la tendenza dell'eroina a guardarsi agire, a riconoscersi nel paradigma della *relicta* (*Nunc ego non tantum quae sum passura recordor, / sed quaecumque potest ulla relicta pati*, 79 sg.) e a recitarne la parte.¹² Notevole l'insistenza e la cura nel descrivere la sua situazione disperata, il suo gesto carico di enfasi patetica, la sua 'posa' melodrammatica:

*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente
haerentem scopulo, quem vaga pulsat aqua.
Aspice demissos lugentis more capillos,
et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis.
Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,
litteraque articulo pressa tremente labat* (135-140)

dove un dettaglio, *lugentis more*, denuncia la tipicità della situazione e del gesto, la 'maniera' della manifestazio-

ram, lezione, di senso ineccepibile, del codice migliore (anche se, com'è ben noto di P, non certo immune da corrottele). Ciò che però induce in sospetto, di quella lezione, è il suo carattere a mio parere banalizzante rispetto al testo fornito dai *recentiores*. Ineccepibile sì («Che altro avrebbero dovuto fare i miei occhi, se non piangermi, dopo che cessai di vedere le tue vele?»), ma certo meno pregnante e concettoso (proprio il contrario di quanto scrive Palmer: «*Oculi per commiserationem sortem deflent Ariadnes [me vs. 45] quae desiderat videre Thesei vela: aliter me vi omni caret*») di un testo che distingue fra le diverse funzioni degli occhi di Arianna, che *prima* seguono (o si illudono di seguire), finché possono, la nave di Teseo che si allontana, e *poi*, quando essa è ormai scomparsa e non hanno più nulla da guardare (*Iamque oculis ereptus eras*, 43), non sanno fare altro che piangere sulla sventura della fanciulla abbandonata. *Desierant*, insomma, mi pare offrire un senso troppo ricercato e 'ovidiano' per supporre che sia nato da corruzione di *desieram* (eventualmente provocata, in tal caso, dai precedenti *facerent... flerent*), laddove si capisce il processo di banalizzazione contrario.

¹² Bene Jacobson, *op. cit.*, p. 224: L'Arianna di Catullo è l'eroina abbandonata, l'Arianna di Ovidio *recita* l'eroina abbandonata. Qualche buona osservazione anche in F. Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*, Princeton 1985, cap. VI, *passim*.

ne del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando.

Il carattere teatrale dei gesti trova riscontro nel colore drammatico del paesaggio che fa da scenario alla sua sofferenza: l'alba immobile e fredda, al momento del risveglio (vv. 7 sg.), sotto la luna che illumina la desolata solitudine di Arianna sull'isola deserta (17 sg.), percorsa solo dagli echi con cui le rocce ripetono i suoi vani richiami (22 sg.); e poi lo scoglio a picco sul mare, corrosivo dal battito incessante delle onde, da dove Arianna tende lo sguardo lontano a inseguire le vele di Teseo in fuga o a scrutarne il bramato ritorno (25 sgg., 49, 136). Anche qui il caso è interessante soprattutto per la sua esemplarità, perché viene esibito in maniera più scoperta, quasi dichiarato nella sua topicità, un tratto ricorrente delle *Heroides*: si veda ad es. il fondale su cui si consuma il dramma di un'altra *relicta*, Fillide, che vaga giorno e notte sulla spiaggia brulla e deserta, fra gli scogli, lo sguardo perennemente teso sulla distesa del mare (2.121 sgg.), o i picchi rupestri da cui medita di gettarsi suicida fra le onde (131 sgg.); oppure la roccia protesa sul mare dove Enone attende il ritorno di Paride da Sparta (5.61 sg.); o ancora la torre da cui Ipsipile segue fra le lacrime l'allontanarsi della nave di Giasone (6.69 sg.). Questi paesaggi di gusto romantico, selvaggi e solitari, desolati e malinconici, sono lo sfondo appropriato alla gestualità enfatica delle protagoniste femminili, a quegli sguardi sempre rivolti, nel pianto, alla distesa del mare, a quelle braccia sempre tese verso l'amato in partenza o irrimediabilmente lontano. Il personaggio di Arianna, si diceva, sembra caratterizzato in Ovidio come il prototipo della *relicta*, cioè del paradigma mitico che accomuna molte delle eroine dell'opera ovidiana: non stupisce perciò che la sua lettera costituisca una sorta di repertorio delle parole, dei ge-

sti, dei luoghi in cui trova espressione il dramma della 'donna abbandonata'.¹³

La natura teatrale delle *Heroides*, del resto, è un dato critico acquisito: è addirittura Ovidio stesso, nell'accenno all'opera sopra richiamato, a dichiararlo implicitamente nel momento in cui ne richiede una recitazione con voce teatralmente atteggiata (*composita cantetur... voce, Ars am.* 3.345); ed è stata più volte rilevata la valenza specificamente teatrale di alcuni elementi dello stile che sembrano intimamente contraddire la tecnica epistolare (come le apostrofi a personaggi diversi dal destinatario, la cui figura talora sembra eclissarsi totalmente; o i lunghi soliloqui, oppure — come vedremo — l'annuncio di avvenimenti esterni che viene a modificare il corso della lettera).¹⁴ Si è anzi sostenuto, sulla base di alcuni passi ovidiani non pienamente perspicui, che le *Heroides* dovevano essere originariamente concepite come monologhi lirico-drammatici destinati alla rappresentazione scenica, con musica e danza.¹⁵ Il carattere teatrale di questa poesia in cui hanno tanto rilievo il gesto e l'immagine è insomma così evidente da sembrare inconciliabile con la stessa struttura epistolare. Un'analisi recente¹⁶ di questa

¹³ Insiste particolarmente, e anche utilmente, su questo aspetto F. Verducci, *op. cit.*, cap. VI, ma è esagerata, e insieme semplicistica, la sua tesi che l'epistola decima costituisca «la più pura parodia ovidiana» (p. 246), un'amplificazione iperbolica di topoi e convenzioni, un assemblaggio scoperto di luoghi comuni letterari teso a denunciare il carattere artificioso della strumentazione letteraria. Soprattutto è eccessivo dire che «*Heroides* 10 è una storia del tutto comica» (p. 258), o che «l'eroina di Ovidio è una parodia comica del suo prototipo catulliano» (p. 261); ed è davvero difficile immaginare un Ovidio che polemizza contro le convenzioni per la loro ripetitività, per il loro essere ormai «un narcotico» (p. 285). Si vedano piuttosto, in proposito, le pregevoli osservazioni di A. Barchiesi, *Narratività e convenzione* cit.

¹⁴ Cfr. da ultimo P. Steinmetz, *art. cit.*, spec. pp. 132 sg., giustamente critico verso Jacobson il quale sottovaluta (pp. 335 sgg.), in nome dell'«elasticità» della forma-lettera, l'importanza degli elementi con essa palesemente discordanti.

¹⁵ Cfr. M. P. Cunningham, *The movelty of Ovid's Heroides*, in «Class. Phil.» 44, 1949, pp. 100-106.

¹⁶ P. Steinmetz, *art. cit.*, soprattutto pp. 136 sg.

intima discrepanza individua il punto di sintesi delle due diverse modalità stilistiche, quella drammatica e quella epistolare: il lettore antico, che legge ad alta voce, si cala automaticamente nel ruolo dell'eroina che scrive, e recita la sua lettera — con il tono e l'enfasi appropriata alla drammaticità della situazione — rappresentandone la parte, immaginando di immedesimarsi con essa. Il carattere drammatico è intrinseco quindi a questa poesia che non leggiamo come prodotto finito, preesistente alla lettura che ne viene fatta, ma che prende la sua forma autentica nel momento stesso in cui viene recitata: è il lettore cioè a *rappresentare* l'eroina nell'atto di scrivere la sua lettera.

Ma torniamo ad Arianna e al suo atteggiamento riflessivo, autoanalitico. C'è un'altra forma di questa autoriflessività delle *Heroides* che merita attenzione: se Arianna manifesta implicitamente la consapevolezza della propria tipicità, del proprio carattere di prototipo letterario della *relecta*, un'altra eroina rivela dichiaratamente una coscienza metaletteraria che ci aspetteremmo sulla bocca del poeta, non certo di un personaggio. Quando Ero richiama le eroine del mito il cui ricordo dovrebbe indurre Nettuno, che ne fu amante, a un atteggiamento più generoso nei confronti dei due innamorati separati dal mare in tempesta, così conclude il lungo elenco: *...et quorum memini nomina lecta mihi. / Has certe pluresque canunt, Neptune, poetae...* (19.136 sg.). Il destinatario della mossa ironica di un personaggio che fa appello alla propria competenza letteraria è naturalmente il lettore: è a lui che il poeta ammicca attraverso le parole di un personaggio il quale paradossalmente dichiara la propria superiore padronanza di quell'universo letterario del quale egli stesso è un prodotto. Il gesto ironico di una poesia che si compiace di dichiarare la propria letterarietà nell'atto stesso di realizzarsi come tale è frequente e tipico in

Ovidio;¹⁷ ma è notevole qui che, mancando di una voce propria, il poeta debba sovrapporsi a quella del personaggio, che debba servirsi di lui per rivolgersi al lettore.¹⁸

Ancora una volta ci troviamo di fronte a una spia delle restrizioni che, con l'unicità della voce parlante, la forma epistolare comporta, dello scarso spazio di manovra che essa consente. Limitazioni analoghe essa impone anche sotto un altro aspetto, quello della struttura drammatica. Ancorata com'è al presente, al momento in cui viene scritta, la lettera non consente quasi (se non in forme molto particolari e limitate, come si è visto poco sopra) aperture al futuro, e il passato tende a rievocarlo come riflesso del presente, a riviverlo retrospettivamente — e selettivamente, cioè a reinterpretarlo — alla luce dei sentimenti attuali del personaggio che scrive. Confinata entro il tempo di scrittura di se stessa, la lettera si muove davvero in uno spazio molto ristretto, nel quale verosimiglianza vorrebbe che nulla fosse compreso oltre quel che accade nella psiche del personaggio stesso, e che ne restassero comunque esclusi gli eventi esterni. Ciò costituisce una rinuncia non di poco conto per un tipo di componimento di carattere monologico, cioè intimamente statico, come le *Heroides*, che pure ambiscono a rappresentare le varie storie mitiche nella loro completezza, e mal si adattano quindi alla staticità cui la forma epistolare le condanna.

¹⁷ Rimando in proposito al mio *Narciso e Pigmalione*, Firenze 1983, pp. 44 sgg. e 91 sgg.

¹⁸ Ancora alla luce di questo rapporto diretto fra autore e lettore va spiegata un'altra caratteristica, fra le più biasimate delle *Heroides*, cioè le concessioni agli artifici verbali e ai concettismi, quei tratti di κακοζήλῖα che, se è vero che sono un elemento peculiare dello stile ovidiano, suonano particolarmente irritanti e inverosimili sulla bocca di eroine disperate (un esempio significativo a 12.163-166 e 171). Cfr. in proposito L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955, pp. 98 sg.: «Le eroine non sono tanto afflitte da non fare giochi di parole [...] Io sono certo che nelle *Heroides* Ovidio, uno spirito barocco anzitempo, era pronto a rischiare di sembrar comico pur di poter sembrare arguto. Qui e là, in mezzo al deserto delle argomentazioni, incontriamo casi di ciò che sembra autentico sentimento o pathos, quando il poeta dimentica se stesso e il suo pubblico».

Il caso più vistoso, e più noto, di questa insofferenza, che è anche la prova più evidente della consapevolezza del problema da parte di Ovidio, è costituito dall'epistola di Deianira, nel corso della quale l'eroina interrompe bruscamente il flusso delle sue rievocazioni e annuncia di aver appena saputo che Ercole sta morendo, ucciso dal veleno della tunica di Nesso (9.143 sg.). La notizia, com'è ovvio, introduce un elemento tale da rendere priva di senso la prima parte della lettera, o comunque da richiederne una radicale revisione (che senso può avere ormai, ad es., il timore di un matrimonio fra Ercole e Iole espresso appena prima, ai vv. 131 sgg.); senza considerare che rischia di crollare, col venir meno del destinatario, la finzione sulla quale l'epistola si regge.¹⁹ L'esper-

¹⁹ Buona discussione del problema in Jacobson, *op. cit.*, cap. XIX, pp. 363 sgg.; cfr. inoltre Seeck, *art. cit.*, p. 450. Si veda anche, in Jacobson, pp. 228 sgg., una argomentata difesa dell'autenticità dell'epistola contro i sospetti che, dopo Lachmann, si sono ripetutamente avanzati, fino ad anni recenti. In effetti le ragioni davvero serie per nutrire dubbi sulla paternità ovidiana sono quelle di carattere metrico; certo è comunque che, indipendentemente da altri argomenti, il ricorso a un procedimento come quello adottato in questa epistola, di un intervento esterno sul dramma psicologico del personaggio, non vale granché come prova contro la sua autenticità (se ne servono ad es. E. Courtney in «Bull. Inst. Class. St.» 12, 1965, p. 66 e D.W.T.C. Vessey in «Class. Quart.» n.s. 19, 1969, p. 352): fa anzi pensare molto di più a una soluzione sperimentale da parte dell'autore, ben cosciente di un problema di fondo dell'intera opera, che non all'audace innovazione di un imitatore (cfr. anche E. J. Kenney, *Two disputed passages in the Heroides*, in «Class. Quart.» n.s. 29, 1979, p. 427). D'altronde si può anche capire perché, in quest'epistola, Ovidio abbia trovato utile il ricorso alla 'drammatizzazione' mediante intervento esterno: posto che la lettera di Deianira, com'è intenzione generale delle *Heroides*, si proponeva di inquadrare l'intera parabola della vicenda (dalla sua sofferenza per i tradimenti di Ercole al suicidio conseguente alla morte involontariamente procuratagli), era ben difficile trovare il momento opportuno per la sua composizione, che permettesse cioè di gettar luce anche sulla tragica conclusione della storia, vale a dire la decisione del suicidio dopo la notizia della morte di Ercole. La lettera deve, nelle intenzioni di Deianira, riconquistarle l'amore di Ercole, e si immaginerà perciò scritta contemporaneamente all'invio della tunica fatale. Questo vuol dire che, quando Deianira comincia a scrivere la lettera, non sa ancora qua-

mento di Ovidio non ha séguito; nessun'altra delle epistole della prima serie utilizza il procedimento della 'drammatizzazione' mediante un intervento esterno.

Eppure è questa, io credo — la necessità, o l'opportunità, di sottrarsi alla rigidità imposta dalla forma-lettera — una delle ragioni principali che hanno spinto Ovidio all'esperimento delle epistole 'doppie', cioè le tre coppie finali costituite dalla lettera dell'uomo e dalla replica della donna. In primo luogo la nuova formula consentiva un confronto di punti di vista diversi sulla stessa realtà, confronto che può rivelarsi talora molto interessante (come nei casi di Paride-Elena e, in particolare, di Aconzio e Cidippe, la cui coppia epistolare sembra configurarsi come una vera controversia giuridica),²⁰ ma soprattutto consentiva maggiore libertà di movimento, un campo narrativo più ampio (cioè due diversi momenti per illustrare una vicenda mitica).

Si osserva abitualmente, e giustamente, che dev'esser stato l'amico Sabino, con la trovata scherzosa di comporre, di propria iniziativa, delle 'lettere di risposta' da parte degli eroi destinatari della prima serie di epistole, a suggerire a Ovidio l'idea di sperimentare una nuova modalità della forma epistolare, appunto quella che trova realizzazione nelle 'seconde' *Heroides*, cioè le tre coppie conclusive dell'opera (che presero corpo, verosimilmente, a distanza di vari anni dal primo gruppo di episto-

le sarà l'effetto prodotto da quel presunto filtro amoroso (se lo sapesse, non avrebbe più senso la composizione della lettera, oltre al fatto che il senso di colpa non le farebbe certo formulare le stesse accuse a un Ercole moribondo per mano sua); e non può allora concepire quei propositi di suicidio a cui la spingerà proprio il dolore per aver causato la morte di quel marito che voleva riconquistare. Era insomma impossibile comprendere gli 'estremi' della storia senza ricorrere all'intervento dall'esterno, a quella notizia inattesa che, interrompendo accuse e recriminazioni, induce Deianira al proposito di suicidio.

²⁰ Cfr. E. J. Kenney, *Liebe als juristisches Problem*, in «Philol.» 111, 1967, pp. 212-232.

le).²¹ Va però anche precisato che probabilmente, a quanto possiamo ragionevolmente arguire dal passo ovidiano che ce ne parla, Sabino gli avrà suggerito solo la forma esterna, l'idea della replica e cioè dello scambio, ma non della struttura drammatica su cui le tre coppie ovidiane si reggono. Ecco infatti quanto Ovidio ci dice sulle 'risposte' scritte da Sabino:

*Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus
scriptaque diversis rettulit ipse locis!
Candida Penelope signum cognovit Ulixis,
legit ab Hippolyto scripta noverca suo;
iam pius Aeneas miserae rescribit Elissae,
quodque legat Phyllis, si modo vivit, adest.
Tristis ad Hypsipylum ab Iasone littera venit,
dat votam Phoebo Lesbis amata lyram*
(Am. 2.18.27-34).

[Come è tornato rapidamente dal suo viaggio in tutto il mondo il mio Sabino, portando le risposte scritte nei più vari luoghi! La casta Penelope ha riconosciuto il sigillo di Ulisse, la matrigna ha letto quel che le scrive il suo Ippolito; il pio Enea ha ormai risposto alla misera Elissa, e c'è qualcosa che Fillide potrà leggere, se pur ancora è vi-

²¹ La datazione delle epistole 16-21 (la cui paternità ovidiana, ormai generalmente riconosciuta, trova ancora qualche tenace oppositore) viene per lo più collocata pochi anni prima dell'esilio, cioè attorno al 4-5 d.C., quando Ovidio lavorava anche alle due grandi opere narrative, le *Metamorfosi* e i *Fasti*; quella del primo gruppo, molto discussa, sembra doversi comunque collocare fra la prima e la seconda edizione degli *Amores*. Chi (come Jacobson, *op. cit.*, p. 317) tende ad abbassarla — rispetto ai più, che la fanno risalire attorno al 15 a.C. — all'ultimo decennio del secolo (non senza ragioni, ma svuotando un po' la giovinchezza letteraria di Ovidio), fra gli argomenti a favore considera anche l'opportunità di ridurre così lo iato fra i due tronconi dell'opera. Per un'analisi generale delle epistole doppie si vedano W. Kraus, *Die Briefpaare in Ovids Heroiden*, in «Wien. St.» 65, 1950-51, pp. 54-77 e W. S. Anderson, *The Heroides*, in *Ovid*, ed. J. W. Binns, London-Boston 1973, pp. 68 sgg.

va; una lettera triste è giunta a Issipile da Giasone; la Lesbica, ormai amata, dà a Febo la lira a lui promessa in voto (trad. F. Munari)].

Non si ricava molto sulla natura di queste lettere di replica,²² ma si può supporre che i vari eroi avranno appunto risposto agli appelli delle rispettive donne, chi per promettere un prossimo ritorno (come, presumibilmente, Ulisse), chi per deludere le residue speranze dell'innamorata (perciò sarà stata *tristis* la *littera* di Giasone a Ipsipile); in ogni caso erano lettere inerti dal punto di vista drammatico, aggiunte alle lettere delle eroine concepite autonomamente e dotate di piena autosufficienza, in grado di illustrare da sole l'intera vicenda cui si riferivano.²³ È notevole, infatti, che Ovidio rovesci l'ordine dello scambio, che nelle coppie finali l'epistola dell'uomo preceda quella della donna: ciò era funzionale alla struttura di almeno due dei tre miti finali, quello di Paride-Elena e di Aconzio-Cidippe, due storie di *Werbung*, di seduzione, che alla mossa iniziale dell'uomo fanno seguire

²² Anche il loro numero resta necessariamente incerto: è probabile che le risposte fossero tante quante le lettere dell'opera di Ovidio (cfr. G. P. Goold in «Harv. St. Class. Phil.» 69, 1965, p. 43; ma cfr. anche, poi, i dubbi radicali espressi sull'opera ovidiana in «Gnomon» 46, 1974, p. 484), ma è ingiustificata la sicurezza di M. Pulbrook, *The original published form of Ovid's Heroides*, in «Hermathena» 122, 1977, p. 40. Un po' troppo fantasiosa l'ipotesi di R. J. Tarrant (*The authenticity of the letter of Sappho to Phaon*, in «Harv. St. Class. Phil.» 85, 1981, p. 152, n. 39) che le lettere di Sabino, che egli limita alle sei di cui Ovidio fa esplicita menzione, facessero parte integrante con quelle di Ovidio stesso (le sole nove però elencate nell'elegia degli *Amores*, e dove anzi quella di Saffo, giudicata inautentica, andrebbe sostituita con un'altra, forse quella di Briseide) e costituissero insieme quindici lettere distribuite in tre libri: queste sarebbero le originarie *Heroides* (ma è solo una delle conseguenze sconcertanti cui il macchinoso discorso di Tarrant conduce).

²³ Si vedano ora (dopo H. Dörrie, *Die dichterische Absicht Ovids in den Epistulae Heroidum*, in «Ant. u. Abendl.» 13, 1967, p. 44) le osservazioni di A. Barchiesi, *Narratività* cit., p. 63, il quale rileva come le lettere non vogliano, e quasi non possano, avere risposta, e vede nell'iniziativa di Sabino «una violazione intenzionale, un po' da guastafeste» del principio di autonomia su cui Ovidio le ha concepite.

da parte della donna un rifiuto che diventa progressivamente consenso.²⁴ Proprio questo graduale cedimento delle due donne rappresenta anzi, in entrambi i casi, l'elemento centrale e più interessante della vicenda, che anche dalla sua collocazione riceve il rilievo che gli spetta.

Inoltre, com'è stato recentemente osservato,²⁵ le tre coppie finali forniscono, grazie al rispettivo contesto drammatico, una piena motivazione alla forma epistolare (che non si può certo dire fosse sempre presente nelle epistole singole:²⁶ basti pensare a un caso-limite come quello di Arianna): la lettera di Paride costituisce, dopo i tentativi necessariamente velati fatti in presenza di Menelao, la vera e propria dichiarazione d'amore, opportunamente affidata allo strumento epistolare come al più idoneo a stabilire quella intesa segreta che è il primo passo per la conquista; e la replica epistolare di Elena è la migliore forma mediata per consentire quella risposta doverosamente negativa all'inizio che si ammorbida sempre più fino al cedimento conclusivo. Altrettanto piena motivazione per la lettera di Aconzio, il giovane che non ha accesso presso Cidippe, alla quale scrive per rivelarle la ragione del suo male misterioso; e così per la risposta di lei dal suo letto di ammalata, una risposta necessariamente epistolare, la cui segretezza è affidata alla complicità della nutrice. E ancora, la corrispondenza epistolare

²⁴ Risibile l'idea di M. Pulbrook (*art. cit.*, pp. 40 sg.) che l'inversione nell'ordine dello scambio sia un'astuzia di Ovidio «per avere l'ultima parola, per prevenire la possibilità di ulteriori repliche, sia da parte di Sabino che di chiunque altro» (e perché, poi?), un Ovidio segretamente ingelosito dalla trovata di Sabino che si sarebbe messo in luce a sue spese e gli avrebbe impedito di «tenere lui interamente la scena» (e avrebbe aspettato tanti anni Ovidio per replicare scaltramente alla trovata dell'amico?).

²⁵ Nel pregevole lavoro di D. F. Kennedy (cfr. n. 4), soprattutto pp. 414-416.

²⁶ Cfr. ancora Kennedy, *art. cit.*, p. 416 e già Kraus, *art. cit.*, pp. 69 sg.

è la sola consentita fra Leandro ed Ero, i due amanti tenuti lontani dal mare in tempesta che nega al giovane la consueta traversata notturna; e proprio la risposta di Ero — che pur riconoscendo la situazione di pericolo come causa impediente della venuta di Leandro, ed esortando l'amato a non esporsi a un rischio eccessivo, tuttavia non può fare a meno di incitarlo a venire quanto prima e a fuggare i sospetti di un amore raffreddato — proprio quella risposta costituisce lo stimolo che verosimilmente avrà spinto il giovane ad affrontare la furia delle onde in cui lascerà la vita.²⁷

Nettissimo, come si vede, è il guadagno di verosimiglianza e di efficacia che lo strumento epistolare deriva dalla motivazione che trova nel contesto drammatico in cui si situa: lo scambio di lettere, allora, non è più una forma narrativa gratuita, condannata a tradire, come spesso nelle epistole singole, la sua natura artificiosa, o il difetto di verosimiglianza, ma diventa parte integrante dello sviluppo drammatico della vicenda.²⁸ A questo recupero di funzionalità della forma epistolare si accompagna, almeno in un caso in maniera vistosa, il reimpiego di un procedimento tecnico che Ovidio aveva sperimentato — come abbiamo visto sopra — nell'epistola nona,

²⁷ Molto bene Kennedy, *art. cit.*, p. 415. Ma direi anche di più: alcune indicazioni della lettera di Ero sembrano suggerire che Leandro sfiderà il mare proprio la notte successiva, appena dopo aver letto i richiami e i timori dell'amata: al v. 207 ella accenna ai segni di una prossima bonaccia, quelli che probabilmente daranno fiducia al coraggio di Leandro; e la *hesternæ nox* del presagio funesto, al v. 193, risulterà perciò quella precedente alla tragica fine dei due giovani amanti (il suicidio della fanciulla è preannunciato al v. 206).

²⁸ Davvero peregrina, anche alla luce di questa reciproca integrazione drammatica fra la lettera dell'uomo e la replica della donna amata, l'ipotesi che esse potessero essere pubblicate separatamente: è quanto sostiene M. Pulbrook, *art. cit.*, p. 41, il quale pensa che a tre libri comprendenti le prime 15 epistole ne seguisse un quarto costituito dalle lettere 16, 18 e 20, cioè quelle degli uomini, e infine un quinto con le rispettive risposte da parte di Elena, Ero e Cidippe.

cioè l'introduzione di avvenimenti esterni che intervengono a influenzare il corso della lettera e le decisioni di chi scrive. Mentre Cidippe, infatti, è combattuta fra il rifiuto sdegnato del pressante corteggiamento di Aconzio e l'intima attrazione per quel giovane così appassionato, arriva la notizia, pur se vaga, del responso dell'oracolo (21.233 sg.) a sciogliere definitivamente le sue incertezze e ad avviare la vicenda alla felice conclusione. Il procedimento risulta in questo caso più verisimile perché noi sappiamo già che la lettera di Cidippe è stata scritta con varie interruzioni, durante gli intervalli in cui, complice la nutrice, fingendo di dormire la giovane ammalata si è potuta sottrarre alle visite dei suoi (21.21 sgg.).²⁹ Trova così motivazione non solo la presenza di avvenimenti esterni contemporanei al tempo di scrittura della lettera, ma la stessa necessità tecnica della scrittura a intervalli della lettera risulta perfettamente giustificata e verisimile nel contesto drammatico della storia. Ovidio risolve cioè

²⁹ Cfr. Kraus, *art. cit.*, pp. 76 sg. e Kenney, *Two disputed cit.*, pp. 423 e 426 sg. (che stranamente, pur considerando la circostanza di un avvenimento esterno contemporaneo un argomento per la conservazione di *nunc* al v. 233 [cfr. p. 426 n. 109], elimina tuttavia l'avverbio nelle due possibili ricostruzioni che egli prospetta del verso medesimo: cfr. pp. 423 sg.). Non considererei comunque, come fa Kenney (p. 427), «un'analogia, se non un preciso parallelo» col nostro i casi di 17.240 e 19.193 sgg., dove, rispettivamente, Elena accenna a una notizia pervenuta su Paride, e Ero racconta il sogno funesto che preannuncia la morte di Leandro: si tratta sì di «allusioni *ominose* che irrompono dall'esterno nel corso dei pensieri di chi scrive», ma la differenza è che Cidippe riceve la notizia mentre scrive la lettera, che ne risulta così influenzata, laddove quelle sono interventi esterni sì, ma che hanno verosimilmente avuto luogo (o almeno possono averlo avuto) prima che le due eroine iniziassero a scrivere le rispettive epistole. Segnalerei semmai, nella lettera di Ero (19.151 sgg.), un altro piccolo dettaglio 'drammatico', relativo a qualcosa che accade esternamente mentre la giovane sta scrivendo la lettera, e cioè lo scoppiettio della lampada, interpretato come buon auspicio, e il conseguente arguto intervento della nutrice (è inessenziale, in proposito, che al v. 151 si conservi l'*et* dei codici o si accolga l'*en* proposto da Heinsius, che vivacizza la dizione accentuando il carattere drammatico del quadretto).

brillantemente in questo caso il problema di tecnica narrativa che si era trovato di fronte scrivendo la lettera di Deianira, e lo fa intervenendo su un elemento finora inalterato della forma epistolare, dilatando (o meglio: frazionando) il tempo di scrittura della lettera e rendendo così possibile un minimo di interazione drammatica fra interno ed esterno dello spazio epistolare (può aver luogo così, nello spazio ricavato fra l'inizio e la fine della lettera, un altro episodio, cioè la confessione da parte di Cidippe alla madre delle ragioni del suo male, data per avvenuta ai vv. 241 sg. mentre i vv. 19 sgg. la escludevano senza dubbio).³⁰

Ma qualche altra considerazione, a questo proposito, va fatta in relazione ad alcune particolarità, inconsuete nella tecnica epistolare ovidiana, dell'ultima coppia di lettere, quella di Aconzio e Cidippe. Particolarità connesse al soggetto specifico di questo mito, cioè il giuramento cui Cidippe si è inavvertitamente vincolata leggendo la scritta di Aconzio sulla mela: il tema centrale delle due lettere è perciò proprio quello del leggere, che ricorre con particolare insistenza (e costituisce quindi il perfetto sigillo conclusivo di quest'opera di comunicazione epistolare). Ora, è notevole che la lettera di Aconzio risulti, in certi momenti, 'drammatizzata' sul tempo di lettura del destinatario, cioè di Cidippe, di cui viene immaginata la prevedibile reazione iniziale di ripulsa, il rifiuto di leggere la lettera dell'importuno pretendente e, una volta deciso di proseguire la lettura pur dopo le appassionate dichiarazioni dei primi due distici, il rossore per l'imbarazzo della situazione (*Quid pudor ora subit? nam, sicut in aede Dianae, / suspicor ingenuas erubuisse genas*, 20.5 sg.). Invece di vedere cioè, come di consueto, un perso-

³⁰ Cfr. ancora E. J. Kenney, *Two disputed cit.*, p. 425 (che fra 240 e 241 sospetta la caduta di almeno un distico che doveva mediare l'introduzione della notizia).

naggio nell'atto di scrivere la lettera, vediamo per una volta un personaggio che la scrive immaginando di assistere all'atto della sua lettura (è la forma più complessa di autoriflessività delle *Heroides*). Il procedimento risulta più comprensibile se si considera che la lettera di Aconzio mira a svolgere, nelle intenzioni di lui, la stessa funzione svolta a suo tempo dallo scritto sulla mela: Aconzio vuole ripetere lo stratagemma di allora, vuole servirsi della lettera per catturare ancora Cidippe, per vincolarla a un altro impegno, un nuovo *pignus vocis* (v. 66: va da sé che la lettura della lettera si immagina fatta ad alta voce, com'era consuetudine nettamente prevalente negli antichi). L'intenzione, del resto, è espressamente dichiarata:

*En, iterum scribo mittoque rogantia verba:
altera fraus haec est, quodque queraris habes.
Si noceo, quod amo, fateor, sine fine nocebo,
teque, peti caveas tu licet, usque petam.
Per gladios alii placitas rapuere puellas:
scripta mihi caute littera crimen erit?
Di faciant, possim plures imponere nodos,
ut tua sit nulla libera parte fides! (20.33-40)*

e si capisce pertanto che Aconzio sia pronto a cogliere, nella sua immaginazione, le reazioni della fanciulla, quasi a spiare il comportamento nell'atto stesso di leggere la lettera, proprio come aveva fatto dopo averle lanciato la mela fatale: anche allora, appena letto il giuramento, ella era arrossita: *vidit, cum tu decepta rubebas* (20.97; una reazione confermata dalla stessa Cidippe: *Nomine coniugii dicto confusa pudore, / sensi me totis erubuisse genis*, 21.111 sg.). E a questo scopo Aconzio dissemina la sua lettera di trappole in cui far cadere l'amata inducendola a ripetere ancora, senza avvedersene, la formula del giuramento (come ai vv. 152 e 214): una serie di insidie

fra le quali Cidippe riesce a fatica a passare indenne (cfr. 21.1 sg. e 107 sg.).

Una conferma di questa insolita concezione dell'epistola di Aconzio viene da un altro dettaglio del testo, inconsueto nella prassi ovidiana e perciò particolarmente interessante. Nel corso dell'epistola, a un certo punto Aconzio smette di rivolgersi direttamente a Cidippe per inserire una lunga apostrofe (20.143 sgg.), che è insieme una violenta invettiva, al rivale che aspira alla mano della fanciulla e che, nell'ottica di Aconzio, in tal modo usurpa dei diritti non suoi, provocando per di più il male di lei. Aconzio insiste per convincerlo dei propri argomenti, finché così conclude il suo attacco:

*Nunc, quoniam ferus hic pro causa pugnat iniqua,
ad te, Cydippe, littera nostra redit* (20.171 sg.).

Aconzio cioè giustifica il movimento della sua lettera, che torna a rivolgersi a lei, a Cidippe,³¹ visto che il rivale insiste nel suo atteggiamento, visto che è andato a vuoto il tentativo di dissuaderlo: attribuisce alla lettera, in altre parole, un carattere drammatico, quasi che il rivale potesse davvero, *ora*, mentre Aconzio scrive, ascoltare le sue parole e reagire alle sue richieste. Il caso è diverso, cioè, dagli scarti drammatici che, nel corso delle epistole, hanno luogo spesso — in quel tipico movimento monologico che alterna sentimenti di segno opposto — nella psiche del personaggio che scrive e che lo inducono a una nuova risoluzione, destinata a sua volta a esser contra-

³¹ Al v. 172 non avrei dubbi sulla scelta di *te*, di debole tradizione ma impostasi giustamente da Dilthey in poi sulla concorrenza di *quid*, della tradizione poizore (e *quid* — cioè: *ad quid... redit?* — stampa ancora Goold, intendendo: «a quale conclusione giunge la mia lettera?»); i dubbi formulati da Dörrie nell'apparato della sua edizione sono poi dissolti in *Untersuchungen zur Ueberlieferungsgeschichte von Ovids Epistulae Heroidum*, «Nachricht. Akad. Wiss. Göttingen», Phil.-hist. Klasse, III, 1972, Nr. 6, pp. 378 sg.).

stata e superata da un'altra: qui il contrasto è portato all'esterno, e coinvolge un'altra persona, diversa dallo stesso destinatario, che è stata chiamata in causa. La lettera tende cioè a perdere il suo carattere intrinsecamente statico e chiuso per farsi espressione di un'azione che coinvolge più personaggi e che si sviluppa nel momento stesso in cui la lettera viene scritta: tradisce insomma la sua intima tendenza a farsi strumento narrativo.

Nelle epistole doppie, e in particolare nella coppia finale, questa tendenza mostra gli indizi più vistosi, conformemente al carattere più elaborato, alla maggiore maturità stilistica che ad esse viene generalmente riconosciuta.³² Liberata, almeno in parte, dalla sua rigidità, la forma epistolare diventa così uno strumento più maneggevole, più articolato, in grado di svolgere ormai anche una funzione narrativa. Già la combinazione delle voci di ambedue i protagonisti delle varie storie ottiene l'effetto di ampliare il campo del racconto e insieme coprirne uno spazio maggiore (è minore la collaborazione richiesta al lettore per colmare le lacune prodotte dall'assenza di un narratore esterno); e l'estensione delle epistole doppie, mediamente abbastanza più lunghe delle singole, sembra fornire una conferma della duttilità che la nuova formula possiede e della sua validità come strumento narrativo completo. L'esperimento avviato tanti anni prima, con consapevole orgoglio di pioniere, raggiungeva così il suo esito felice; e le *Heroides* potevano

³² Cfr. ad es. W. Kraus, *art. cit.*, p. 77; S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, in «Belfagor» 12, 1957, poi ristampato in Ovidio, *L'arte d'amare*, Milano 1977, p. 21; E. J. Kenney in *Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*, Cambridge 1982, pp. 425-428.

ora davvero indicare da lontano la strada alla futura narrativa epistolare europea.³³

2. UN'ELEGIA 'AL FEMMINILE'

C'è un'impressione, più sensibile di altre, che la lettura delle *Heroides* suscita: l'opera appare come una serie di lettere individuali, autonome e differenziate, e al tempo stesso come un testo unitario, dotato di una sua intima coerenza di struttura, di forma, di ideologia. È anzi proprio questa unitarietà di fondo, questo ricorrere insistente degli stessi schemi, temi, motivi, sulla bocca di tante eroine diverse e anche singolarmente caratterizzate, che conferisce all'opera un alone di monotonia, e tante volte ha attirato su Ovidio critiche o condanne inappellabili. All'impressione di uniformità contribuisce indubbiamente la tendenza del testo ovidiano a suggerire, talora a segnalare apertamente e ad accentuare le analogie tra la condizione di un'eroina e quella di un'altra, a creare una rete di richiami interni fra miti diversi³⁴ (o tra fasi diverse di uno stesso mito, come accade nelle vicende di Giasone con Ipsipile e poi con Medea): ecco allora Fillide, abbandonata da Demofonte, che assimila il proprio destino a quello di Arianna, tradita dal padre di lui, Teseo

³³Stupisce invece che, in relazione alla preistoria del moderno romanzo epistolare, si parli solitamente delle prime 15 *Heroides*, senza considerare le tre coppie conclusive (cfr. ad es. L. S. Kauffman, *Discourses of Desire. Gender, Genre and epistolary Fictions*, Ithaca-London 1986, cap. I), dove è proprio la duplicazione delle voci narranti l'elemento più produttivo per i futuri sviluppi della narrazione epistolare (fermo restando che, nell'epistolografia ovidiana, a fornire al lettore una superiore conoscenza degli avvenimenti è soprattutto la sua competenza intertestuale: utile precisazione in A. Barchiesi, *Narratività* cit., p. 66 n. 4).

³⁴Buone osservazioni in H. Jacobson, *op. cit.*, pp. 376 sgg. (cfr. anche F. Della Corte, *I miti delle Heroides*, in *Mythos. Scripta in honorem M. Untersteiner*, Genova 1970, pp. 157-169, soprattutto pp. 165 sg.). A Jacobson si deve anche il merito di un'analisi generalmente convincente (tranne qualche caso di evidente forzatura, come nel capitolo su Penelope) della caratterizzazione individuale delle varie eroine.

(2.75-78); un amore, quello di Arianna, al quale Fedra, la sorella, paragona la propria passione per un altro figlio di Teseo, Ippolito (4.63 sgg.). Ermione lamenta la costrizione subita a causa di Pirro ricordando la violenza di cui fu vittima il padre di lui, Achille, defraudato di Briseide (8.85 sg.), e rievoca — nel quadro di violenza che segna il destino delle donne della sua stirpe (8.65 sgg.) — il trauma del rapimento della madre Elena a opera di Paride; un rapimento che richiama, per approvarlo, anche Aconzio (20.49), mentre Elena a sua volta non mancherà di rinfacciare a Paride l'abbandono di Enone (17.196).

Se spesso i richiami fra una lettera e l'altra sono espliciti, dichiarati (le eroine fanno frequente appello a personaggi ed eventi, quelli delle *Heroides*, fra i più celebri del patrimonio mitico, che costituisce il loro immaginario), più spesso ancora le analogie che corrono fra epistole e miti diversi sono implicite, profonde, sono istituite o esaltate sulla base di paradigmi latenti che collegano e assimilano vicende e personaggi abitualmente distanti (esemplare l'adattamento di Fillide alla tipologia della 'donna abbandonata' nella versione virgiliana di Didone o la riscrittura, in quest'ottica, della storia di Ipsipile). Ne risulta così una rete fittissima di richiami incrociati che attraversa il testo delle *Heroides* creando l'impressione di un universo chiuso, di un mondo popolato sempre dagli stessi personaggi o nel quale comunque si ripetono le stesse azioni, le stesse forme di comportamento (innamoramenti, fughe, abbandoni, tradimenti, violenze etc.) articolate tutt'al più in una serie limitata di varianti. Quest'impressione di ripetizione seriale funge da elemento unificante all'interno di un'opera potenzialmente dispersiva e centrifuga, data la diversità dei suoi soggetti, come le *Heroides*: le svariate vicende mitiche vengono così associate e collocate in uno spazio uniforme e omogeneo, in un quadro ideologico unitario.

La tendenza ad assimilare eventi e personaggi a modelli prefissi, esemplari nella loro tipicità, si manifesta anche in un altro aspetto, e cioè nella consapevole, dichiarata ricerca da parte dei personaggi di adeguarsi a ruoli e comportamenti in qualche modo obbligati, di recitare alla perfezione la propria parte (un atteggiamento già rilevato soprattutto nella figura di Arianna). C'è, ad esempio, una tipologia, descritta più volte nelle *Heroides*,³⁵ dell'addio fra gli amanti, un modo di lasciarsi fra le lacrime, le braccia tese, gli sguardi protratti a lungo sul mare, le promesse o le richieste di un pronto ritorno: è a questa tipologia, a questo 'modo perfetto' di dirsi addio, che pensa Laodamia quando ricorda la frettolosa partenza di Protesilao, cui non ha potuto dire tutto quanto avrebbe voluto (cfr. 13.7 sgg. e 13 sg. *linguaque mandantis verba imperfecta reliquit; / vix illud potui dicere triste «vale»*; ma è un caso, quello di Laodamia, in cui l'insistenza sull'incompiutezza, sulla frustrazione, rientra soprattutto nel tema che costituisce il nucleo stesso del mito); e come lei Saffo quando lamenta l'improvvisa e segreta partenza di Faone e il loro mancato addio:

*Si tam certus eras hinc ire, modestius isse,
si modo dixisses: «Lesbi puella, vale!»
Non tecum lacrimas, non oscula nostra tulisti;
denique non timui, quod dolitura fui.
Nil de te mecum est nisi tantum iniuria, nec tu
admoneat quod te, pignus, amantis, habes.
Non mandata dedi, neque enim mandata dedissem
ulla, nisi ut nolles immemor esse mei (15.99-106).*

Saffo non ha potuto versare il pianto che la circostanza ritualmente richiede: soprattutto, ciò che è più significativo, non ha potuto provare allora, al momento dell'ad-

³⁵ Cfr. Jacobson, *op. cit.*, pp. 385 sgg.

dio, il timore per le sofferenze future, vivere appieno l'esperienza del distacco con l'intero corredo di ansie, angosce, paure che l'accompagnano: non ha potuto, insomma, adeguarsi alla 'maniera' del dolore così com'essa è abitualmente rappresentata nelle *Heroides*.

Questa insistita, e dichiarata, ricorsività di ruoli, di comportamenti, di gesti, è la manifestazione esteriore di un'intima omogeneità del carattere, dell'ethos dei personaggi e degli eventi nelle *Heroides*. Più volte le accuse si sono appuntate su questa ripetitività dei contenuti dell'opera, e insieme sulla loro 'riduzione', sull'abbassamento di tono e di livello, di dignità, che subiscono i grandi miti della tradizione epico-tragica.³⁶ Si è fatto carico a Ovidio, cioè, di non essere in grado di attingere la dimensione eroica; certe sue eroine — come Fedra, come Elena — somigliano troppo alle donne del demi-monde della Roma augustea a noi note soprattutto attraverso la poesia elegiaca, alle disinvolute e spregiudicate protagoniste della società galante illustrata nell'*Ars amatoria*.³⁷ Ovidio in effetti sviluppa e accentua una tendenza, di lontana matrice euripidea, diffusa nella letteratura ellenistica: i suoi personaggi si spogliano dell'alone della sublimità eroica per diventare figure più umili e più semplici; figure di donne in cui la dimensione amorosa acquista un rilievo pressoché esclusivo (e in quanto tratto comune predominante tende ad assimilarle, attenuando la loro caratterizzazione individuale), e nelle quali la riduzione della sublimità eroica traduce il pathos drammatico in patetismo esteriore: il tragico diventa sentimentale. In realtà quella di Ovidio, lungi dall'essere incapacità di attingere il regi-

³⁶ Cfr. ad es. E. Martini, *Einleitung zu Ovid*, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1933, p. 17.

³⁷ Su questo aspetto nell'epistola di Fedra, in cui è particolarmente vistoso, rimando al mio *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino, 7-9 maggio 1984), Torino 1985, pp. 113-131.

stro sublime, costituisce una scelta consapevole di tradurre i suoi soggetti letterari da un codice a un altro, da quello eroico della sfera epico-tragica a quello più quotidiano, più aperto all'espressione dei sentimenti e degli affetti, del mondo elegiaco.

La stessa scelta della forma epistolare, della lettera come mezzo di comunicazione, implica inevitabilmente — anche se la cornice epistolare rimane talora una tenue finzione — un rapporto dialogico di intimità fra mittente e destinatario, accentua la privatezza della relazione, e comporta quindi anche un linguaggio non-eroico, quotidiano, che privilegia il registro affettivo e tende a interpretare anche i grandi eventi mitici in una dimensione familiare e umana. Contrariamente a Properzio, che ricorre al mito per nobilitare la sua esperienza amorosa elevandola a una dimensione eroica, Ovidio umanizza le vicende mitiche avvicinandole alla realtà dei suoi tempi e selezionando nell'universo eroico-mitico le situazioni e i sentimenti umani e quotidiani.³⁸ Se Properzio idealizza la donna — umana, molto umana — della realtà proiettandola nel mito, Ovidio umanizza le eroine mitiche esplorando la loro psiche di donne, analizzandone i tratti specificamente femminili. È soprattutto quest'opera di selezione, la ricerca del carattere tipico e peculiare della psicologia femminile, e insieme del linguaggio più idoneo a costituirne lo strumento espressivo, a produrre le impressioni concomitanti della monotonia ripetitiva e della riduzione della sublimità eroica; così come, al tempo stesso, questo tratto costante, col rilievo di cui è dotato, è il contrassegno della continuità fra la nuova opera ovidiana e il panorama elegiaco in cui essa si inserisce.

Le affinità che accomunano le *Heroides* alla poesia elegiaca — affinità di linguaggio, di toni, di temi e motivi — sono d'altronde immediatamente evidenti, e sono sta-

³⁸ Bene W. S. Anderson, *art. cit.*, p. 65.

te più volte sottolineate:³⁹ è l'elegia a fornire il codice in cui il materiale mitico della tradizione epico-tragica viene inquadrato e interpretato. Già la stessa scelta del metro, il distico, sembra definire il quadro di riferimento ideologico dell'opera; e la sintomatica frequenza di un termine-chiave del lessico elegiaco, *querela*, dichiara il genere, tradizionalmente associato al dolore e al lamento, cui le epistole si riconducono.⁴⁰ Sono soprattutto le parole di Saffo a dar voce al rapporto quasi obbligato fra il verso elegiaco e la condizione delle eroine infelicamente innamorate: *flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen* (15.7).

Le *Heroides* sono cioè poesia del lamento, sono l'espressione della condizione infelice della donna:⁴¹ un'infelicità che è dovuta, in primo luogo, all'abbandono sofferto da parte di un marito-amante lontano, *lentus* a tornare presso l'innamorata fedele (come Ulisse: 1.1, 57 sg., 66, 73 sg.; o come Demofonte: 2.23 sg.) perché ormai disamorato (come l'indolente Achille: 3.22, 26, 138) o, peggio, *perfidus*, traditore delle promesse e degli impegni assunti con lei. L'innamorata abbandonata — una situazione su cui sono modellate diverse epistole — contrappone la sua *simplicitas*, la sua ingenuità fanciullesca (2.49 sgg.; 12.89 sgg., 120) alle consapevoli menzogne dell'amato (2.63 sgg., 74, 78; 6.63; 10.73 sgg.; 12.72), la propria dedizione e fedeltà incondizionata (1.83 sg.;

³⁹ Cfr. ad es. H. Fränkel, *Ovid: a Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945, p. 44; W. Kraus, *art. cit.*, p. 59; W. S. Anderson, *art. cit.*, p. 69; P. Steinmetz, *art. cit.*, p. 134; ma ora sono da leggere, sull'intera questione, le belle pagine di A. Barchiesi, *Narratività* cit., pp. 63-90.

⁴⁰ Cfr. Barchiesi, *Narratività* cit., p. 76 e n. 15, con relativa bibliografia specifica.

⁴¹ Le considerazioni delle pagine seguenti riguardano soprattutto le quindici epistole iniziali e quella di Ero, per vari aspetti facilmente assimilabile alla prima serie (cfr. ad es. W. S. Anderson, *art. cit.*, pp. 71 sg.).

3.109 sgg.; 5.133 sgg.; 15.15 sgg.) alla crudele *perfidia* di lui, passato a un altro amore (5.109 sgg.; 6.109 sg.; 9.47 sgg.; 15.51 sgg.) o comunque dimentico dei suoi impegni e doveri di *vir* (2.31 sgg.; 6.17,41 sgg., 146; 7.8,18,57 sg., 67 sg.; 10.115 sgg.; 12.193 sgg.). Ma se la condizione di sofferenza è dovuta per lo più all'abbandono da parte dell'amato (come in Fillide, Enone, Ipsipile, Didone, Deianira, Arianna, Medea, Saffo), o alla sua disaffezione, alla temuta tiepidezza del suo amore (è il caso di Penelope, Briseide, Ermione, e parzialmente della stessa Ero), non è però questa l'unica causa di infelicità delle figure femminili delle *Heroides*: c'è la sofferenza di Laodamia per la brusca separazione da Protesilao, imposta da una guerra che terrorizza la giovane sposa; o quella, tutta particolare, di Fedra, posseduta da una passione rovinosa e proibita, cui cerca una difficile soddisfazione; o infine quella di Canace e Ipermestra, vittime ambedue della spietata violenza paterna.

Le eroine ovidiane soffrono insomma non solo in quanto innamorate tradite o non corrisposte, ma anche — direi soprattutto — in quanto donne (un punto, questo, mai abbastanza rilevato dalla critica): è questa la condizione comune che le condanna a un'esistenza segnata dall'abbandono, dall'umiliazione, dalla paura, dalla violenza. La lontananza dall'amato è per la donna innamorata fonte perenne di timori per la sua vita (*Res est solliciti plena timoris amor*, 1.12), timori che la solitudine rende ancora più tormentosi e che le scarse e incerte notizie sul conto di lui non valgono certo a dissipare:⁴² si veda il quadro di angoscia tratteggiato da Deianira (9.33-46), o il lamento di Penelope che ricorda le paura, ingigantite dalla lontananza (*Quando ego non timui graviora pericula veris?*, 1.11), sofferte nel corso della

⁴² Il germe del motivo in Properzio 3.12.9.

lunga guerra (cfr. 1.13 sgg.) e, una volta conclusa, acuite dal mistero dell'interminabile assenza di Ulisse:

*Quid timeam, ignoro; timeo tamen omnia demens,
et patet in curas area lata meas.*

*Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
tam longae causas suspicor esse morae* (1.71-74).

Lo stesso angoscioso timore dell'ignoto che tormenta Laodamia al pensiero di Protesilao in guerra:

*Nos sumus incertae, nos anxius omnia cogit,
quae possunt fieri, facta putare timor*

(13.149 sg.).⁴³

Come Arianna sulla spiaggia desolata di Nasso (10.79 sgg.), Laodamia esprime la trepidazione e l'angoscia della donna di fronte ai mille pericoli, concreti o indeterminati, dai quali sente insidiare la sua fragile esistenza; un tema, quello della sofferenza e della debolezza femminile, che molte volte nel corso delle *Heroides* riaffiora con accenti di pathos accorato. Basterà ricordare Briseide, la cui esistenza è stata sconvolta da guerre, violenze, stragi, rapimenti, e che paventa ora lo spettro dell'abbandono da parte di Achille, sua ultima e unica ragione di vita (3.140 sgg.); oppure Ermione, che ricorda il trauma infantile della fuga materna (8.75 sgg.), la sua vita di bambina solitaria e priva di affetti (89 sgg.), e adesso la convivenza forzata impostale dal brutale Pirro (3 sgg.), i giorni passati nel pianto (63 sg.) e l'orrore delle notti trascorse accanto a quel corpo odioso (107 sgg.);⁴⁴ o ancora

⁴³ Analogo motivo, ma per illustrare l'assillante sospetto della gelosia, nell'epistola di Ero, a 19.109-114.

⁴⁴ Da vedere in proposito A. La Penna, *La protesta di Ermione*, in *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 167-179.

Penelope, ostaggio inerme di un ambiente ostile (1.97, 109), soggetta alle insistenti pressioni paterne (81 sgg.) ed esposta alle violenze dei proci arroganti (87 sgg.).

Ma soprattutto vanno considerate, a questo proposito, due epistole di cui non si sono mai rilevate a sufficienza le analogie e le affinità tematiche che le accomunano,⁴⁵ differenziandole assai nettamente dal resto del *corpus* epistolare: si tratta delle epistole di Canace e di Ipermestra, che se formalmente sono indirizzate ai rispettivi amanti-mariti, in realtà costituiscono un'accorata protesta contro la spietata crudeltà dei due padri.⁴⁶ Due lettere, cioè, in cui l'amore ha un posto molto marginale, limitato nel primo caso al ricordo degli oscuri turbamenti provati da Canace di fronte a Macareo (11.25 sgg.), mentre è totalmente assente dalle parole di Ipermestra, che anche nella richiesta di aiuto a Linceo si appella unicamente alla *pietas* (14.123), il sentimento che ha ispirato la sua ribellione all'intimazione del padre (cfr. introduzione all'epistola 14). Sconvolte ambedue dal terrore della crudele e inflessibile volontà paterna (si veda l'analogia fra le similitudini di 11.75 sgg. e 14.39 sgg.), protestano contro la violenza di un dominio maschile che stravolge la loro fragile esistenza violandone i sentimenti più sacri, e rivendicano il rispetto per la loro natura e condizione di donne:

⁴⁵ Brevissimi accenni in Kraus, *art. cit.*, p. 61 e Jacobson, *op. cit.*, p. 383.

⁴⁶ Bene, sulla centralità della figura minacciosa di Eolo nell'epistola di Canace, H. Jacobson, *op. cit.*, pp. 166 sg., che non rileva invece a sufficienza i tratti di fragilità femminile del personaggio di Ipermestra (pp. 124-141), schiacciata anch'essa dall'incombente figura paterna. Nel perduto *Eolo* euripideo M. Labate (in «Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa» s. III, 7, 1977, pp. 583-593) indica giustamente i probabili presupposti di una tale caratterizzazione della Canace ovidiana.

*Femina sum et virgo, natura mitis et annis:
non faciunt molles ad fera tela manus.*

*Quo mihi commissio non licet esse pia?
Quid mihi cum ferro? quo bellica tela puellae?
Aptior est digitis lana colusque meis*

(14.55 sg., 64 sgg.).

Così Ipermestra dà voce al suo sgomento per l'empia ingiunzione del padre; e con accenti molto simili si esprime Canace, cui Eolo ha ordinato il suicidio:

*Num minus infestum, funebria munera, ferrum
feminea teneo, non mea tela, manu?* (11.19 sg.).

Il confronto, o più spesso il contrasto, fra i diversi mondi e condizioni, degli uomini e delle donne, è un tema che affiora di frequente nelle lettere delle eroine. Se già Penelope, nei versi iniziali della sua lettera (e dunque come in posizione proemiale rispetto all'intero *corpus* epistolare, tale da conferire rilievo quasi programmatico alle sue parole), aveva espresso l'avversione delle donne greche per la guerra (quella antonomastica, e interminabile, di Troia) come causa delle loro sofferenze e della loro solitudine (1.3-10 e 47 sgg.),⁴⁷ sarà Laodamia a opporre più apertamente all'ideologia dell'eroismo maschile, dell'ardore bellico degli uomini (13.10 sg.), le ragioni delle donne, dei loro affetti offesi e subordinati a quell'ideologia

⁴⁷ La deprecazione della guerra come attività contraria all'amore è un topos consolidato dell'elegia, già 'declinato al femminile' (in senso cioè molto simile a quello considerato qui per le *Heroides*) nell'epistola properziana di Aretusa (4.3.19 sgg.).

spietata (47 sg.). Nel nome appunto dei valori femminili, Laodamia tratteggia una sua ideale figura del 'perfetto soldato' assai distante dal modello eroico della tradizione (quale, ad es., l'audace e bellicoso Protesilao omerico di *Il.* 2.698 sgg.): un soldato guardingo, che evita gli avversari più pericolosi e che, memore dei moniti della sua donna, fa della cautela la prima virtù (65 sgg.); che si confonde nella retroguardia quando si reca in battaglia ma occupa la prima linea nel ritornare a casa dalla guerra (96-102). Laodamia vagheggia un ideale di soldato che, se non rinuncia apertamente ai valori dell'eroismo guerriero, certo non li subordina agli affetti coniugali, alle sue attenzioni e tenerezze di *maritus*:

*Troasin invideo, quae si lacrimosa suorum
funera conspicient, nec procul hostis erit,
ipsa suis manibus forti nova nupta marito
imponet galeam Dardanaeque arma dabit.
Arma dabit, dumque arma dabit, simul oscula sumet
— hoc genus officii dulce duobus erit —
producetque virum, dabit et mandata reverti
et dicet: «Referas ista fac arma Iovi!»
Ille ferens dominae mandata recentia secum
pugnabit caute respicietque domum;
exuet haec reduci clipeum galeamque resolvet
excipietque suo corpora lassa sinu (137-148).*

Nel quadro di eroismo idilliaco che disegna, Laodamia sembra reinterpretare — appunto alla luce di questa ideologia non-eroica, o che quantomeno concilia con quelle belliche le virtù dell'eros — un episodio celebre dell'epos eroico greco, cioè l'incontro fra Ettore e Andromaca alle porte Scee, nel sesto dell'*Iliade*;⁴⁸ e sulla

⁴⁸ Cfr. l'analogo quadretto di *Am.* 1.9.35 sg. *Hector ab Andromachis complexibus ibat ad arma, / et, galeam capiti quae daret, uxor erat* [Ettore andava in battaglia lasciando gli abbracci di Andromaca, ed era la moglie a mettergli l'elmo in testa.].

traccia di quel modello sogna anche per sé e Protesilao (115-122) una felice conciliazione di attività guerresche (ma non troppo rischiose, che non mettano in pericolo la vita di lui) e attività erotiche, tale anzi da fare delle prime uno strumento di fascino per queste ultime.⁴⁹

Di contro a un miraggio come quello accarezzato da Laodamia, l'esistenza delle donne si trascina nella sofferenza e nella solitudine: opera anzi, nelle *Heroides*, una scenografia dell'attesa, fatta di sguardi sempre tesi sull'orizzonte marino, di giornate interminabili e notti insonni consumate nei soliti lavori femminili (1.7-10; 19.37 sg.). L'attesa, la solitudine e la stanchezza di un tempo immobile, inerte, è la condizione abituale delle donne innamorate (*tempora... bene... numeramus amantes*, 2.7): notevole, in proposito, il quadro descritto da Ero, che oppone all'esistenza degli uomini, arricchita dalle attività e dai passatempi più vari, quella monotona e vuota delle donne, riempita solo dal pensiero dominante dell'amato e dall'attesa del suo arrivo:

*Vos modo venando, modo rus geniale colendo
ponitis in varia tempora longa mora.
Aut fora vos retinent aut unctae dona palestra,
flectitis aut freno colla sequacis equi;
nunc volucrem laqueo, nunc piscem ducitis hamo;
diluitor posito serior hora mero.
His mihi summotae, vel si minus acriter urar,
quod faciam, superest praeter amare nihil.*

⁴⁹ Un aspetto, questo, importante nella «revisione» dell'ideologia elegiaca operata da Ovidio: cfr. M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984, pp. 93 sgg.

*Quod superest facio, teque, o mea sola voluptas,
plus quoque, quam reddi quod mihi possit, amo*
(19.9-18).

Prima di illustrare in dettaglio la sua penosa condizione di frustrazione e attesa, Ero ne individua la premessa nella rigorosa limitazione alla sfera privata che alla vita femminile viene imposta. Le convenzioni sociali, che costringono la donna entro i confini domestici e la escludono dall'universo maschile, la condannano in tal modo a una condizione di minorità non solo civile ma anche psicologica, privandola di autonomia e di iniziativa. Viene in mente, a questo proposito, la celebre polemica della Medea di Euripide contro la condizione femminile (vv. 230 sgg.): una dura, amara protesta contro la subordinazione della donna e in particolare contro il matrimonio, che sancisce la negazione dell'autonomia femminile e l'inferiorità della donna, condannandola al *servitium* del marito-padrone. Ed è notevole che anche Medea fra gli aspetti più penosi della vita della donna indichi la sua relegazione nel piccolo universo domestico, nel tedio della routine quotidiana, opponendola alla varietà di rapporti sociali e di interessi in cui liberamente si esplica la vita degli uomini:

L'uomo, poi, quando è stanco di stare con quelli di casa, esce fuori e fa cessare la noia che gli angustia il cuore volgendosi verso gli amici e i coetanei;⁵⁰ noi donne, invece, una sola persona dobbiamo guardare
(Med. 244-247).

⁵⁰ Il v. 246, che esprime le direzioni in cui si articolano gli interessi maschili (e sembra cioè il 'germe' del più ampio sviluppo del discorso di

Il punto di contatto fra i discorsi di Medea e di Ero⁵¹ permette di misurare anche la distanza che li separa: quella che è, nell'eroina euripidea, una denuncia accorata e un'aspra protesta contro l'umiliante segregazione imposta alle donne dal predominio maschile,⁵² diventa nelle parole di Ero la constatazione, dolente ma pacata, di una naturale condizione di inferiorità fisica e psicologica (*Fortius ingenium suspicor esse viris. / Ut corpus, teneris ita mens infirma puellis*, 6 sg.).⁵³ E in questa condizione che le priva di autonomia e iniziativa, le eroine ovidiane non sanno che vivere in funzione dell'uomo amato, nel-

Ero), è espunto dal Wilamowitz e, sulle sue orme, da numerosi altri studiosi: per una sua argomentata difesa cfr. G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968, p. 265 (ma è utile leggere, sulla protesta di Medea, tutte le pp. 259-271).

⁵¹ Che non mi pare sia stato rilevato nei commenti e negli studi sulle *Heroides* Il lamento di Medea e di Ero sull'emarginazione della donna risuonerà ancora, molti secoli dopo, in un epigramma di Agazia Scolastico (*A.P.* 5.297): «Ai ragazzi non toccano tutte quante le pene / che sono toccate in sorte a noi povere donne. / Hanno amici della stessa età, ai quali confidano / i loro dolori ed affanni con voce sicura. / Hanno il conforto dei giochi e possono anche / passeggiare per strada, guardando i dipinti; / a noi non è concesso neppure vedere la luce: rinchiusi / in casa, siamo consunte da pensieri angosciosi» (trad. G. Paduano).

⁵² Il referente sociale della condizione lamentata dalle due eroine è il mondo chiuso dei ginecei dell'Atene classica (significativa in ciò la differenza non solo di Roma, ma di altre città quali Sparta o Tebe, come notava già Cornelio Nepote nella *Praefatio* alla sua opera: parr. 4 e 6-7): per un quadro generale si veda E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1981, pp. 61 sg. e 155; ma cfr. anche A. La Penna, *art. cit.*, pp. 178 sg.

⁵³ La stessa pacata rassegnazione con cui Penelope constata la naturale inclinazione degli uomini all'infedeltà e al tradimento (*Haec ego dum stulte metuo, quae vestra libido est, / esse peregrino captus amore potes*, 1.75 sg.).

l'attesa del suo arrivo (un'attesa che Ero descrive con tutte le sue trepidazioni e impazienze, un'attesa che è essa stessa — nella sua frustrazione — la manifestazione e la realizzazione dell'amore femminile: 19.19 sgg.; amore esperito appunto come mancanza, come vuoto) o nel ricordo dei momenti felici vissuti con lui (*meminerunt omnia amantes* dice Saffo [15.43], che come Arianna [10.51 sgg.] torna sui luoghi che hanno visto la sua gioia di un tempo, a coltivare la memoria dell'amore perduto: 15.137 sgg.).

Perché la vita delle donne, nelle *Heroides*, ruota attorno a un'assenza, a un vuoto, che esse cercano di riempire con dei surrogati, con qualcosa che — potremmo dire 'per metonimia' — sia in rapporto con l'oggetto del desiderio: vivono un'esistenza vicaria, che si nutre di esperienze sostitutive (ecco perciò, accanto al ricordo, il loro rifugiarsi nel sogno, come in Ero, 19.57-66, o Saffo, 15.123-136). Già Properzio, nell'epistola di Aretusa (che sempre più si rivela un testo di straordinarie capacità generative nei confronti delle *Heroides*), aveva dato voce alle sofferenze e alle ansie di una sposa separata dal marito in guerra: le occupazioni femminili, durante le notti insonni e solitarie, per preparargli i panni da campo, o i baci dati ogni tanto alle sue armi lasciate a casa, erano un modo di stargli accanto, di superare (anche grazie alle carte geografiche, un altro rapporto 'per metonimia') la sterminata distanza da quelle terre lontane e istituire così una parvenza di contatto con l'universo maschile-eroico di Licota. Nella sua Laodamia (l'erede più diretta, com'è noto, della properziana Aretusa)⁵⁴ Ovidio traduce

⁵⁴Cfr. E. Reitzenstein, *Wirklichkeitsbild und Gefühlentwicklung bei Properz*, «Philologus» Suppl. 29, 2, 1936, pp. 17-34, e H. Merklin, *Arethusa und Laodamia*, in «Hermes» 96, 1968, pp. 461-494. Naturalmente do per risolta con la priorità dell'elegia properziana la questione

in termini più espliciti, come in emblema, questa condizione amara e frustrante: utilizzando la struttura del mito (una patetica storia di incompiutezza e, appunto, frustrazione, e perciò particolarmente predisposta ad accogliere il materiale tematico dell'elegia-modello), dà corpo e concretezza al 'fantasma' dell'amato nell'*imago* di cera cui la giovane sposa rivolge le sue tenerezze. Quell'*imago* senza vita, in cui l'eroina cerca l'illusione di un appagante investimento affettivo (*Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago*, 13.155), diventa così il simbolo di questo vuoto incolmabile, di questa relazione fantasmatica con un 'altro' irrimediabilmente lontano alla quale le donne delle *Heroides* sono spesso condannate.

Estranea alla logica conflittuale della Medea euripidea — che nell'amarezza dell'abbandono denuncia la sopraffazione intrinseca al rapporto fra uomo e donna, la violenza cui quest'ultima è condannata —, l'eroina-tipo dell'opera ovidiana lamenta piuttosto il tedio, la vuota monotonia di un'esistenza privata di una sicura relazione affettiva — una relazione di cui ella ha bisogno per fondarvi e anzi trovarvi la propria stessa identità. La risolutezza con cui ella difende il suo status di moglie (1.83 sg.; 5.157 sg.; 6.15-18, 43 sg., 133 sg.; 8.8; 9.27, 137 etc.)⁵⁵ è sintomatica della sua fragilità esistenziale: essere moglie (un'immagine chimerica, spesso, più che una condizione

ne, in passato molto dibattuta, dei rapporti cronologici fra l'epistola di Aretusa e le *Heroides*: si vedano, ad es., gli argomenti opposti da A. La Penna in «Maia» 4, 1951, pp. 45-49 alla tesi contraria di H. Mersmann (*Quaestiones Propertianae*, Paderborn 1931, pp. 27 sgg.). Ha torto Jacobson (sopratt. p. 347) nel tentare di ridimensionare l'importanza della funzione di modello per l'opera ovidiana svolta dall'elegia di Aretusa, di cui lo studioso americano considera solo gli aspetti formali trascurandone totalmente il materiale tematico.

⁵⁵Sul bisogno di 'istituzionalizzazione' del rapporto amoroso da parte delle eroine cfr. N. Scivoletto, *Musa iocosa*, Roma 1976, pp. 103 sg.

reale, come ben sa il lettore che vede la divaricazione fra i suoi vani desideri e la realtà dei fatti) è la sola cosa che la faccia esistere, che le garantisca una realtà e un'identità. Ella vede nell'amore la dimensione totalizzante della vita, e ambisce a veder soddisfatta la propria vocazione al *servitium* verso il marito-amante (che, viceversa, si rivela *perfidus* e incostante, laddove è la donna a farsi tutrice dei valori della *fides*). Riconosciamo allora, nelle linee che sommariamente definiscono i contorni di questa condizione psicologica e dell'ideologia che se ne alimenta, alcuni tratti caratteristici della poesia elegiaca, ma in una prospettiva rovesciata, dove l'ego elegiaco ha una voce femminile. Invertendo i termini della relazione elegiaca, Ovidio ne riformula l'ideologia facendo della *querela*, del lamento dell'innamorata infelice, l'espressione delle sofferenze connesse anche alla sua condizione di donna (e l'elegia sembra in tal modo rivelare una sua maggiore, intima coerenza proprio come ideologia 'al femminile', come voce delle donne).

Esplorata così l'elegia, dopo l'esperienza 'tradizionale' degli *Amores*, anche nella versione al femminile delle *Heroides*, Ovidio (che ama contrapporre le prospettive: si pensi alle due sezioni dell'*Ars amatoria*) poteva ormai passare ad analizzarne, nell'*Ars* e nei *Remedia*, la morfologia stessa; e l'elegia, esaurita, si avviava alla sua conclusione.

GIANPIERO ROSATI

PREMESSA AL TESTO

NOTA BIOGRAFICA

Publio Ovidio Nasone nasce a Sulmona, il 20 marzo del 43 a.C., da famiglia agiata, di rango equestre. Viene inviato presto a Roma a educarsi, in vista della carriera politica e forense, presso le migliori scuole di retorica del tempo, dove rivela brillantezza di ingegno e una straordinaria, naturale vocazione alla poesia. Compie poi, a coronamento degli studi, il rituale viaggio in Grecia, dove soggiorna per circa un anno. Al ritorno a Roma ricopre per breve tempo qualche magistratura minore, ma sul punto di diventare questore abbandona la carriera politica per dedicarsi totalmente alla poesia. Si lega perciò al circolo letterario di Messalla Corvino, dove spicca Tibullo, ma stringe amicizia anche coi poeti (soprattutto Propertio e Orazio) dell'altro, più noto circolo che ruota attorno alla figura di Mecenate. Il primo frutto della sua attività poetica sono gli *Amores*, raccolta elegiaca, alla maniera di Tibullo e Propertio, in cinque libri, pubblicata probabilmente attorno al 15 a.C. (una seconda edizione, in 3 libri, uscirà vari anni più tardi, sul finire del secolo). Nel periodo successivo (ma la cronologia delle opere giovanili è molto incerta e discussa) compone le prime 15 epistole delle *Heroides*, cui più tardi, verso il 4-5 d.C., avrebbe aggiunto le tre coppie della sezione conclusiva (accluse probabilmente alla prima serie in un'edizione successiva, sotto un titolo diventato ormai un po' impro-

prio). Al tempo stesso però non rinuncia a sperimentare il genere tragico, con una *Medea* per noi perduta, ma che riscosse ai suoi giorni enorme successo. La fase conclusiva della sua produzione erotico-elegiaca è occupata da una serie di componimenti di genere didascalico: l'*Ars amatoria*, i cui primi due libri si datano attorno all'1 a.C. e il terzo, rivolto alle donne, all'anno successivo; a quest'ultima data si fanno risalire anche i *Remedia amoris*, mentre fra le due sezioni dell'*Ars* dovrebbe collocarsi il trattatello sui cosmetici, i *Medicamina faciei femineae*, pervenutoci solo parzialmente. Gli anni successivi, fra il 2 e l'8 d.C., sono quelli della piena maturità e del successo; Ovidio è ormai il maggior poeta vivente, e lavora in quel periodo alle sue opere più ambiziose, i quindici libri delle *Metamorfosi* (di cui non potrà operare la revisione finale) e i *Fasti*, lasciati incompiuti al sesto libro (ma risalgono a questi anni anche le 'seconde' *Heroides*, come si è già detto). Proprio all'apice del successo si abbatte però su Ovidio, d'improvviso, un provvedimento punitivo dell'imperatore che relega il poeta sulle lontane coste del Mar Nero, a Tomi (oggi Costanza). Le cause dell'intervento di Augusto non sono chiare: l'accusa ufficiale voleva colpire l'immoralità della poesia ovidiana (soprattutto l'*Ars amatoria*), ma le ragioni reali dovevano riguardare qualche oscura vicenda di palazzo (si sospetta un coinvolgimento di Ovidio, colpevole forse solo di esserne a conoscenza, nello scandalo dell'adulterio di Giulia Minore, nipote di Augusto). La nuova dolorosa condizione di esule segna l'ultima fase della produzione di Ovidio: negli anni fra il 9 e il 12 vedono la luce i cinque libri dei *Tristia*, dal 13 in poi i quattro delle *Epistulae ex Ponto* (fra 11 e 12 d.C. si data il poemetto *Ibis*). Le speranze, tenacemente alimentate, di un atto di clemenza che gli permetta il ritorno a Roma vanno deluse, e Ovidio chiude amaramente i suoi giorni sulle coste selvagge e inospitali del Mar Nero, nel 17 (o 18) d.C.

IL TESTO DELLE «HEROIDES»

Le *Heroides* sono, fra le opere di Ovidio, quella pervenutaci in condizioni peggiori. I più importanti, tra i molti codici che ce la trasmettono (almeno un centinaio di età medievale), risalgono a un manoscritto perduto, di età carolingia, già assai corrotto esso stesso. Il più antico, e migliore, anche se lacunoso e forse interpolato, manoscritto superstita è il *Parisinus Latinus* 8242 (*Puteaneus*, sigl. P), del IX sec.; gli altri codici principali sono l'*Etonensis* (Eton College 150, XI sec., assai incompleto), il *Francofurtanus* (Frankfurt, Univ. Barth. 110, XIII sec.), il *Guelferbytanus* (Wolfenbüttel, Extrav. 260, XII sec.), il *Guelferbytanus Gudeanus Latinus* 297 (XV sec.), il *Lo-vaniensis* (Bibl. Univ. 411, XII sec., incompleto e andato distrutto nel 1940), il *Vaticanus Latinus* 3254 (XII sec., mutilo) e le cosiddette *Schedae Vindobonenses* (Vienna, ser. nov. 107, XI-XII sec., molto lacunose).

Tradizione autonoma dal *corpus* delle altre epistole (cioè 1-14 e 16-21) ha quella di Saffo, che deve la sua collocazione consueta come XV della serie a D. Heinsius (1629), sulla base dell'elencazione di alcune di esse in *Amores* 2.18.21 sgg. (e della presenza di *excerpta* della lettera in un'antologia del XII sec., il cosiddetto *Florilegium Gallicum*, ordinati dopo la XIV e prima della XVI). L'epistola di Saffo è trasmessa da un solo codice medievale, il *Francofurtanus* già citato come testimonio delle altre epistole, dove però essa occupa la posizione iniziale e mostra di esser derivata da fonte diversa. I molti manoscritti di età umanistica che contengono l'epistola derivano tutti da un'unica fonte, utile perché indipendente dal *Francofurtanus*. La trasmissione separata, e una serie di anomalie linguistiche, stilistiche e metriche che l'epistola presenta (oltre al fatto di essere l'unica dedicata a un personaggio non mitologico ma storico), hanno da sempre alimentato seri dubbi sulla sua paternità ovidiana (che pure era pacifica per grammatici e poeti

tardo-antichi). Nonostante le perplessità che tali anomalie suscitano, l'opinione ormai da circa un secolo prevalente è favorevole all'autenticità dell'epistola (rivendicata da Ovidio stesso in *Am.* 2.18.26 e 34), ma ancora in questi anni ha ripreso consistenza la tesi contraria, che attribuisce l'epistola di Saffo a un poeta di età neroniana (a prezzo di una forzata invalidazione della suddetta testimonianza ovidiana).

Ma la tradizione testuale delle *Heroides* (illustrata negli ultimi decenni soprattutto dagli studi di H. Dörrie) presenta anche altri problemi accessori. Un primo problema riguarda i distici introduttivi delle singole epistole, specie quelli trasmessi solo in una parte della tradizione, talora chiaramente interpolati per designare esplicitamente mittente e destinatario, che invece il lettore doveva veder già indicati nella *praescriptio* (es. *Penelope Ulixi*) premessa a ogni lettera (ampia discussione in Kirfel 1969).

Un'altra difficoltà è costituita dai distici inseriti nel corpo di alcune epistole (e trasmessi solo in alcuni manoscritti), talora forse autentici, talora sicuramente spuri, talora probabilmente interpolati a colmare una reale o presunta lacuna del testo ovidiano.

Va infine ricordato il caso di due brani, 16.39-144 e 21.145-248, la cui prima testimonianza risale all'edizione di Parma del 1477, e la cui autenticità è discussa (ma mentre il primo da alcuni è atetizzato come interpolazione senza grave danno per l'epistola nel suo complesso, il secondo è invece necessario, e quindi o è una sezione di testo autentico perdutasi nel resto della tradizione, o è un'integrazione operata da chi voleva restaurare un testo ormai gravemente mutilo). Un'ampia e ben argomentata difesa della paternità ovidiana dei due brani in Kenney 1979.

In attesa della lungamente promessa edizione oxoniense di E. J. Kenney, le migliori edizioni moderne — tutte pe-

rò in vario modo insoddisfacenti — delle *Heroides* sono quelle di A. Palmer (Oxford 1898), accompagnata dalla traduzione greca del monaco bizantino (XIII sec.) Massimo Planude e corredata da un buon commento, ormai tuttavia decisamente insufficiente (il lavoro, postumo, fu completato da L. C. Purser); di H. Dörrie (Berlin-New York 1971), utile per il ricchissimo apparato, anche se tutt'altro che scevro da inesattezze; di G. P. Goold (Cambridge M.-London 1979; è la revisione dell'edizione curata da G. Showermann per la Loeb Classical Library), troppo aperta però agli interventi congetturali. Commenti specifici all'epistola di Saffo sono curati da Sc. De Vries, Leiden 1885, e ora da H. Dörrie, München 1975; alla quattordicesima, l'epistola di Ipermestra, da R. Ehwald, Gotha 1900. Prossimo alla stampa è un commento di A. Barchiesi alle prime tre epistole; in fase di completamento quello alle epistole 18-19, a cura del sottoscritto. Traduzioni italiane recenti delle *Heroides* sono curate da Gabriella Leto (Torino 1966) e Adriana Della Casa (Torino 1982).

Il testo latino stampato in questo volume non riproduce nessuna delle edizioni precedenti, ma è costituito autonomamente sulla base degli apparati critici disponibili (si è solo cercato di limitare al massimo, per esigenze di leggibilità legate alla sede editoriale, il ricorso alle *cruces desperationis*, che in una vera edizione scientifica dovrebbero essere assai più numerose). Si è ritenuto opportuno conservare la numerazione tradizionale dei versi (quella, ad es., dell'edizione Palmer), indipendentemente cioè dalla valutazione dei distici iniziali e di quelli, inseriti nel corpo delle varie epistole, interpolati o di autenticità dubbia.

GIUDIZI CRITICI

I

Uno stile da eroine innamorate

«Per ciò che concerne quest'opera, le *Epistole*, mi accontenterò di osservare questi pochi particolari. Primo, che esse sono, per generale ammissione, l'opera più perfetta di Ovidio, e che il loro stile è mollemente appassionato ed elegante, due qualità che ben si accordano ai personaggi, che erano eroine, e amanti. E tuttavia, laddove i personaggi erano più umili, come in Enone, e in Ero, egli si è tenuto vicino alla natura nel trarre le sue immagini dal mondo agreste, anche se forse ha romanizzato troppo le sue dame greche, e le ha fatte parlare talvolta come se fossero nate nella città di Roma, e sotto l'impero di Augusto. Non sembra esserci grande varietà nei soggetti particolari che egli ha scelto, essendo la maggior parte delle *Epistole* scritte da donne abbandonate dai loro amanti, che è la ragione per cui molti degli stessi concetti ritornano in diverse lettere. Ma della qualità generale delle donne che è la modestia egli si è preso la cura più appropriata; perché le sue espressioni amorose non vanno al di là di quanto la virtù può consentire, e perciò possono essere lette — ed egli intendeva che lo fossero — dalle matrone senza alcun rossore.»

[J. Dryden (1680)]

7. DIDONE A ENEA

[Dido Aeneae]

La leggenda di Didone, regina di Cartagine (dove era giunta, con alcuni compagni, dalla fenicia Tiro, il cui re Pigmalione, suo fratello, le aveva ucciso il marito Sicheo per impadronirsi delle sue ricchezze), era stata collegata a quella di Enea probabilmente da Nevio, nel *Bellum Poenicum*, dal quale Virgilio avrà tratto gli elementi essenziali della vicenda per farne, nel quarto libro dell'*Eneide*, la più celebre e fortunata storia d'amore della letteratura latina. E al testo virgiliano, come suo unico grande modello, Ovidio si attiene strettamente in questa epistola, che ci permette perciò di verificare direttamente le modalità secondo le quali egli utilizza e rielabora le proprie fonti letterarie.

La lettera si immagina scritta dopo che Enea ha deciso di partire e esposto le ragioni che lo costringono a questa decisione, ragioni che Didone si preoccupa di controbattere nel tentativo di convincerlo, se non a restare stabilmente a Cartagine, per lo meno a rinviare la partenza. L'istanza persuasiva è perciò dominante nell'epistola, e a tale scopo il personaggio ovidiano seleziona nel testo di Virgilio gli elementi funzionali alle proprie ragioni tattiche o ne modifica altri che a quelle ragioni possano prestarsi: si spiega così, ad es., l'accentuazione delle sofferenze patite da Didone a causa di Enea, nonché dei rischi ai quali la partenza di lui la esporrebbe (vv. 121 sgg.); oppure l'insistenza su un'ipotesi come quella della gravi-

danza (vv. 133 sgg.), che rovescia accortamente la formulazione del motivo nel modello virgiliano; o ancora la preoccupazione per la sorte del piccolo Ascanio (vv. 75 sgg.), che nel testo-modello costituiva invece uno dei momenti principali dell'intervento divino sulla colpevole inerzia di Enea. La lettera si configura quindi essenzialmente come una suasoria, come una puntigliosa e abile confutazione delle ragioni di Enea, alle quali Didone contrappone un calcolo ben calibrato di rischi e vantaggi che dovrebbe convincere l'eroe troiano a rinunciare al suo progetto velleitario e chimerico e ad apprezzare piuttosto la convenienza dei risultati tangibili già acquisiti a Cartagine.

Viene meno così, nella Didone ovidiana, la drammatica complessità del personaggio di Virgilio, che perde alcuni dei suoi tratti più qualificanti. Privato della dimensione storica, e quindi politico-ideologica (che riconduce alle sue radici mitiche l'ostilità epocale fra Roma e Cartagine), nonché, soprattutto, di quella religiosa, che determina l'agire di Enea in conformità ai disegni del fato, il drammatico conflitto dei due eroi virgiliani, divisi dall'inconciliabilità e anzi incomunicabilità delle rispettive ragioni, viene assimilato allo schema strutturale, così frequente nelle *Heroides*, che oppone una donna abbandonata a un uomo ingrato e dimentico. La sintesi di passionalità femminile e dignità regale, su cui si fondava il dramma del personaggio virgiliano, lascia il posto a una donna del mondo elegiaco, il cui orgoglio offeso non le impedisce di abbassarsi a implorare l'amante spergiuro, e che cerca di giustificare la violazione del vincolo di fedeltà a Sicheo (vv. 105 sgg.) ricorrendo ad argomenti e a un linguaggio che rievocano Fedra (4.31 sgg.), la più spregiudicata delle protagoniste delle *Heroides*; sicché il suo dramma lacerante sembra sfumare nell'imbarazzo di una dama chiamata a giustificare l'ingloriosa conclusione di una delle sue avventure galanti.

- 0a Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae;
 b Quae legis, a nobis ultima verba legis.
 Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis
 Ad vada Maeandri concinit albus olor.
 Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
 Adloquor: adverso movimus ista deo;
 5 Sed meriti famam corpusque animumque pudicum
 Cum male perdiderim, perdere verba leve est.
 Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
 Atque idem venti vela fidemque ferent?
 Certus es, Aenea, cum foedere solvere naves,
 10 Quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?
 Nec nova Carthago, nec te crescentia tangunt
 Moenia nec sceptro tradita summa tuo?
 Facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem
 Altera, quaesita est altera terra tibi.

¹ Patronimico comune in poesia per designare i Troiani mediante il capostipite della stirpe regale di Troia, Dardano, figlio di Giove.

² Questo sembra fosse il nome originario (semitico) di Didone (in Virgilio cfr. *Aen.* 4.335 e 610, 5.3).

³ Anche questo distico iniziale, trasmesso solo in una parte della tra-

Ricevi, o Dardanide, ¹ il carme di Elissa ² decisa a morire: le parole che leggi, sono le ultime che ti giungono da me. ³ Così, quando il fato lo chiama, disteso sull'umida erba il bianco cigno canta presso le onde del Meandro. ⁴ Non perché io spero che una preghiera ti possa commuovere mi rivolgo ora a te: lo faccio senza il favore del dio. ⁵ Ma una volta perduti, con onta, l'onore dei miei benefici e la purezza del corpo e dell'anima, è poca cosa sprecare parole.

Sei deciso a partire lo stesso, ad abbandonare Didone infelice, e i medesimi venti porteranno via le tue vele e le tue promesse? ⁶ sei deciso, o Enea, a sciogliere le navi e insieme i tuoi patti, e a correre dietro ai regni d'Italia, che non sai dove sono? Non ti attira Cartagine appena fondata, né le sue mura che crescono, né la sovranità affidata al tuo scettro? Tu fuggi ciò che è già fatto e inseguì ciò che è ancora da farsi: un'altra terra devi cercare nel mon-

dizione manoscritta, è da alcuni sospettato di inautenticità.

⁴ Cfr. n. 20 dell'epistola 9.

⁵ Probabilmente il dio Amore.

⁶ Cfr. n. 6 dell'epistola 2.

- 15 Ut terram invenias, quis eam tibi tradet habendam?
 Quis sua non notis arva tenenda dabit?
 Scilicet alter amor tibi restat et altera Dido,
 Quamque iterum fallas, altera danda fides.
 Quando erit, ut condas instar Carthaginis urbem,
 20 Et videas populos altus ab arce tuos?
 Omnia ut eveniant, nec te tua vota morentur,
 Unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?
 Uror, ut inducto ceratae sulphure taedae,
 Ut pia fumosis addita tura rogis.
 25 Aeneas oculis vigilantis semper inhaeret,
 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,
 30 Sed queror infidum questaque peius amo.
 Parce, Venus, nurui, durumque amplectere fratrem,
 Frater Amor: castris militet ille tuis.
 Aut ego quem coepi, neque enim dedignor, amare,
 Materiam curae praebeat ille meae.
 35 Fallor, et ista mihi falso iactatur imago:
 Matris ab ingenio dissidet ille suae.
 Te lapis et montes innataque rupibus altis
 Robora, te saevae progenuere ferae,
 Aut mare, quale vides agitari nunc quoque ventis,
 40 Qua tamen adversis fluctibus ire paras.
 Quo fugis? obstat hiems: hiemis mihi gratia prosit.

⁷ In quanto figlio di Venere, Enea risulta anche fratello di Cupido-Amore, e rende Didone nuora della dea.

⁸ Il senso sembra cioè essere (ma il testo non è sicuro): o mi ami anche lui («militando» sotto le insegne di Amore) o almeno mi permetta di amarlo (come dirà Saffo a 15.96).

do, dopo averne cercata già una. Se pur tu trovassi questa terra, chi te ne affiderà il possesso? chi offrirà i propri campi da occupare a gente sconosciuta? Un altro amore, immagino, ti attende e un'altra Didone: dovrai fare altre promesse, da poter nuovamente tradire. Quando accadrà che tu fondi una città come Cartagine e possa vedere i tuoi popoli dall'alto della tua rocca? Ma anche se tutto ciò si realizzasse, e se davvero i tuoi voti non ti trattengono qui, dove troverai una sposa che ti ami così?

Brucio come le torce di cera impregnate di zolfo, come il pio incenso gettato sui roghi fumanti; Enea mi è sempre fisso negli occhi quando sono sveglia, Enea la notte e il giorno mi riportano alla mente. Ma lui è ingrato e insensibile ai miei benefici, e tale che, se non fossi priva di senno, vorrei liberarmi di lui. Eppure, nonostante i suoi empi disegni, io Enea non lo odio; soltanto lamento la sua infedeltà, e il mio lamento me lo fa amare di più. Risparmia, o Venere, la tua nuora, e tu, fratello Amore, abbraccia il tuo duro fratello:⁷ che combatta nel tuo esercito, oppure, lui che io ho cominciato ad amare (e non ne provo vergogna), fornisca materia alle mie pene d'amore.⁸

Ma io mi inganno, e quest'immagine di lui è solo un mio miraggio: il suo carattere è tutt'altro da quello della madre. Te la pietra e le montagne e le querce nate sulle alte rupi, le bestie feroci ti hanno generato, o il mare,⁹ come lo vedi anche ora agitato dai venti e sul quale ti accingi comunque a viaggiare, a dispetto dei flutti contrari. Dove fuggi? La tempesta ti ostacola: il favore della tem-

⁹ Il motivo, di antica tradizione letteraria, diventa topico nel 'lamento della donna abbandonata' soprattutto con l'Arianna di Catullo (64, 154 sgg.) e la stessa Didone virgiliana (*Aen.* 4.365 sgg.). Cfr. anche nella lettera di Arianna, a 10.131 sg.

- Aspice, ut eversas concitet Eurus aquas.
 Quod tibi malueram, sine me debere procellis;
 Iustior est animo ventus et unda tuo.
- 45 Non ego sum tanti — numquid censeris inique? —
 Ut pereas, dum me per freta longa fugis.
 Exerces pretiosa odia et constantia magno,
 Si, dum me careas, est tibi vile mori.
 Iam venti ponent, strataque aequaliter unda
- 50 Caeruleis Triton per mare curret equis.
 Tu quoque cum ventis utinam mutabilis esses!
 Et, nisi duritia robora vincis, eris.
 Quid, si nescires, insana quid aequora possint?
 Expertae totiens tam male credis aquae?
- 55 Ut pelago suadente etiam retinacula solvas,
 Multa tamen latus tristia pontus habet.
 Nec violasse fidem temptantibus aequora prodest:
 Perfidiae poenas exigit ille locus,
 Praecipue cum laesus amor, quia mater Amorum
- 60 Nuda Cytheriacis edita fertur aquis.
 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.
- 65 Finge, age, te rapido (nullum sit in omine pondus)
 Turbine deprendi: quid tibi mentis erit?

¹⁰ Cfr. n. 3 dell'epistola 11.

¹¹ Dio marino, figlio di Nettuno e di una ninfa.

¹² Evidente il riferimento alle peregrinazioni marine sofferte da Enea e alla tempesta che, da ultimo, lo ha sbattuto sulla costa africana.

¹³ Topica la connessione di Venere (la dea di Citera, isola a sud del Peloponneso, presso il Capo Malea, chiamata oggi Cerigo, dove secondo un'antica tradizione ella sarebbe giunta subito dopo la nascita) col mare, dalla cui schiuma (conformemente al suo nome greco di Afrodi-

pesta mi sia d'aiuto! Guarda come l'Euro¹⁰ turba le acque sconvolte! Quel che avrei preferito dovere a te, lascia che lo debba alle tempeste: i venti e le onde sono più giusti del tuo cuore.

Io non valgo abbastanza — ti valuto forse ingiustamente? — da dover tu morire fuggendo da me sul vasto mare. Tu nutri, a gran prezzo, un odio costoso e ostinato se, pur di liberarti di me, ti importa poco morire. Presto i venti si placheranno e sulle onde appianate e distese Tritone¹¹ costringerà per il mare coi suoi cavalli cerulei. Oh, fossi anche tu mutevole insieme coi venti! e lo sarai, se non superi in durezza le querce. E che cosa addirittura faresti, se non conoscessi il potere del mare infuriato? così ingenuamente accordi fiducia alle onde, di cui tante volte hai avuto esperienza? ¹² Anche se, con un mare invitante, tu sciogliessi gli ormecci, molti sono tuttavia i rischi che la sua vasta distesa riserva. E certo non giova, a chi tenta le onde, aver violato i giuramenti: quel luogo esige il castigo degli spergiuri, specie quand'è offeso l'amore, perché la madre degli Amori si dice che sia nata, nuda, dalle acque di Citera.¹³

Rovinata, temo di causare la rovina e nuocere a chi mi nuoce, e che il mio nemico ingoi, naufrago, le acque del mare. Vivi, ti prego: ti perderò più volentieri così che con la tua morte: tu, piuttosto, sarai considerato la causa della mia morte. Immagina, suavia, di esser preso — che il mio presagio sia vano! — da un turbine rabbioso: che penserai allora? Subito ti verranno alla mente gli spergiu-

te) si credeva nata. La connessione, innestata sulla credenza che il mare punisse i colpevoli, specie gli spergiuri, è sfruttata qui per asserire la rischiosità del mare per i traditori in amore (superflua la constatazione che Venere, oltre che «madre degli Amori», lo è dello stesso Enea).

- Protinus occurrent falsae periuria linguae,
 Et Phrygia Dido fraude coacta mori;
 Coniugis ante oculos deceptae stabit imago
 70 Tristis et effusis sanguinolenta comis.
 Quid tanti est ut tum «merui: concedite!» dicas,
 Quaeque cadent, in te fulmina missa putes?
 Da breve saevitiae spatium pelagique tuaeque:
 Grande morae pretium tuta futura via est.
 75 Nec tibi sim curae; puero parcat Iulo!
 Te satis est titulum mortis habere meae.
 Quid puer Ascanius, quid di meruere Penates?
 Ignibus ereptos obruet unda deos?
 Sed neque fers tecum, nec, quae mihi, perfide, iactas,
 80 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 relictā viro.
 85 Haec mihi narraras, at 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 hiems.
 Fluctibus eiectum tuta statione recepi
 90 Vixque bene audito nomine regna dedi.
 His tamen officiis utinam contenta fuisset,
 Nec mea concubitu fama sepulta foret!
 Illa dies nocuit, qua nos declive sub antrum

¹⁴ Didone riconduce, quasi eziologicamente, l'accusa di spergiuro mossa ad Enea alla tradizionale, eterna perfidia della stirpe troiana (cfr. il modello virgiliano in *Aen.* 4.541 sg. *Nescis heu, perdita, necdum/Laomedontae sentis periuria gentis?* [Ahimè, non sai, sciagurata, e ancora non intendi gli spergiuri della stirpe di Laomedonte?]). All'origine di tale cattiva fama c'era la mancata fede alla promessa fatta da Laomedonte, re di Troia (sull'epiteto «frigio» cfr. n. 14 dell'epistola 1) e padre di Priamo, di corrispondere ad Apollo e Nettuno un compenso per la costruzione delle mura della città.

¹⁵ Ascanio-Iulo, il figlioletto di Enea, e i Penati (cioè le statuette di queste divinità legate alla casa e alla patria) erano (oltre al vecchio pa-

ri della tua lingua mendace, e Didone costretta a morire dalla fraudolenza frigia; ¹⁴ ti starà davanti agli occhi l'immagine della tua donna ingannata, triste, sanguinante, i capelli scomposti. Che cosa può ripagare il tuo dover dire, allora, «Me lo merito: perdonatemi!», e, i fulmini che cadranno, doverli credere scagliati contro di te? Accorda un breve rinvio alla crudeltà del mare e alla tua: un viaggio sicuro sarà il grande prezzo di questo ritardo.

E non darti cura di me, ma risparmi il piccolo Iulo: ti basta avere l'onore della mia morte. Ma che colpe ha commesso il piccolo Ascanio, o i Penati? gli dèi sottratti al fuoco li sommergerà l'acqua del mare? ¹⁵ Ma tu non li porti con te, e le cose di cui, traditore, con me meni vanto, le sacre reliquie, tuo padre, non hanno gravato le tue spalle. Tu menti in tutto, e non è con me che la tua lingua inizia a ingannare, non sono io la tua prima vittima. Se vuoi sapere dov'è la madre del grazioso Iulo, ¹⁶ ella è morta, lasciata sola dal suo crudele marito. Questo me l'avevi raccontato, ma mi lasciasti commuovere. Brucia-mi, lo merito: la punizione sarà sempre inadeguata alla mia colpa!

Ma dentro di me non ho dubbi che i tuoi dèi ti condannino: è già il settimo inverno che sei sbattuto per mare e per terra. Rigettato dai flutti, ti ho accolto in un rifugio sicuro; e non avevo nemmeno ben udito il tuo nome che ti diedi il mio regno. Ma mi fossi almeno limitata a questi benefici, e la mia reputazione non fosse stata sepolta dalla nostra unione! Mi fu fatale quel giorno, quando un fo-

dre Anchise, caricato sulle spalle) il 'pegno' che egli aveva salvato dalle fiamme della città incendiata e portato con sé a garanzia di un destino futuro della stirpe di Troia.

¹⁶ Didone imputa a Enea anche la scomparsa della moglie Creusa durante la precipitosa fuga da Troia: quello che il racconto di Enea in Virgilio (*Aen.* 2.736-794) riferisce come un evento misterioso, e comunque dovuto alla volontà divina, è interpretato da Didone come un subdolo abbandono da parte di lui.

- Caeruleus subitis compulit imber aquis.
 95 Audieram vocem: nymphas ululasse putavi;
 Eumenides fati signa dedere mei.
 Exige, laese pudor, poenas violataque lecti
 97a Iura nec ad cineres fama retenta meos,
 97b Vosque mei manes animaeque cinisque Sychaei,
 Ad quem, me miseram, plena pudoris eo.
 Est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus;
 100 Oppositae frondes velleraque alba tegunt.
 Hinc ego me sensi noto quater ore citari;
 Ipse sono tenui dixit «Elissa, veni!»
 Nulla mora est, venio, venio tibi debita coniunx;
 Sum tamen admissi tarda pudore mei.
 105 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;
 110 Adde fidem, nulla parte pigendus erit.
 Durat in extremum vitaeque novissima nostrae
 Prosequitur fati, qui fuit ante, tenor.
 Occidit internas coniunx mactatus ad aras,
 Et sceleris tanti praemia frater habet;
 115 Exul agor cineresque viri patriamque relinquo,
 Et feror in duras hoste sequente vias;
 Applicor ignotis fratrique elapsa fretoque

¹⁷ La Didone ovidiana, nel rievocare l'episodio della caccia e dell'unione fatale con Enea (in Virg., *Aen.* 4.160-168), interpreta come presagio infausto, attribuendolo perciò alle Eumenidi (su cui cfr. n. 14 dell'epistola 11), l'ululato delle ninfe (sulla cui valenza effettiva nel testo virgiliano si discute; sicura comunque l'interpretazione positiva, di benaugurante coro nuziale, che ne dà il personaggio ovidiano). Sul motivo cfr. anche n. 33 dell'epistola 2.

sco acquazzone, con uno scroscio improvviso, ci spinse sotto la volta di una grotta. Avevo sentito una voce: credevi che avessero ululato le ninfe; erano invece le Eumenidi che davano il loro segnale al mio destino.¹⁷ Esigi la mia punizione, o pudore offeso, e voi diritti coniugali profanati e tu, mia reputazione che non ho preservato fino alla morte, e anche voi miei mani, e tu anima e cenere di Sicheo, dal quale, oh me infelice!, mi reco piena di vergogna!¹⁸ In un tempio di marmo c'è un'immagine di Sicheo che ho consacrato: la coprono, davanti, fronde e bioccoli di bianca lana. Di lì mi sono sentita chiamare per quattro volte da una voce ben nota: era lui, che bisbigliando mi disse: «Elissa, vieni!» Nessun indugio, vengo, vengo, io tua sposa legittima; ma sono esitante per la vergogna della mia colpa. Perdona il mio errore! è stato un uomo degno a ingannarmi, e con ciò rende meno odiosa la mia colpa. La dea che gli è madre e il vecchio padre, pio fardello del figlio, mi fecero sperare che sarebbe rimasto mio fedele marito. Se era mio destino sbagliare, l'errore ha cause onorevoli: se solo fosse stato fedele, non avrei alcun motivo di rammarico.

Il destino che è stato mio in passato perdura identico fino alla fine, mi accompagna fino ai miei ultimi giorni. Il mio sposo cadde colpito a morte presso gli altari di casa, ed è mio fratello che coglie i frutti di un così grande delitto. Costretta all'esilio, abbandono le ceneri dello sposo e la patria, e percorro strade pericolose sotto l'incalzare del nemico. Approdo fra sconosciuti, e sfuggita

¹⁸ I versi numerati come 97 a e 97 b, assenti nella tradizione poiziana, sono tramandati solo in pochi manoscritti, ma ci sono buone ragioni per ritenerli autentici. Fra gli studiosi — la maggioranza — che li ritengono interpolati, molti suppongono una breve lacuna (un distico) fra 97 e 98.

Quod tibi donavi, perfide, litus emo.
 Urbem constitui lateque patentia fixi
 120 Moenia finitimis invidiosa locis.
 Bella tument: bellis peregrina et femina temptor,
 Vixque rudis portas urbis et arma paro.
 Mille procis placui, qui me coiere querentes
 Nescioquem thalamis praeposuisse suis.
 125 Quid dubitas vinctam Gaetulo tradere Iarbae?
 Praebuerim sceleri braccia nostra tuo.
 Est etiam frater, cuius manus impia poscit
 Respergi nostro, sparsa cruore viri.
 Pone deos et quae tangendo sacra profanas!
 130 Non bene caelestis impia dextra colit.
 Si tu cultor eras elapsis igne futurus,
 Paenitet elapsos ignibus esse deos.
 Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo,
 Parsque tui lateat corpore clausa meo.
 135 Accedet fati matris miserabilis infans,
 Et nondum nati funeris auctor eris,
 Cumque parente sua frater morietur Iuli,
 Poenaeque conexos auferet una duos.
 «Sed iubet ire deus.» Vellem, vetuisset adire,
 140 Punica nec Teucris pressa fuisset humus!
 Hoc duce nempe deo ventis agitaris iniquis
 Et teris in rabido tempora longa freto?
 Pergama vix tanto tibi erant repetenda labore,

¹⁹ Mediante il noto espediente della pelle di toro tagliata a striscioline per delimitare lo spazio del terreno (cfr. Virg., *Aen.* 1.367 sg.).

²⁰ Figlio di Giove e di una ninfa, re dei Getuli, popolazione nomade dell'Africa settentrionale, è il più potente e fiero dei pretendenti alla mano di Didone che la regina ha rifiutato e di cui ora teme l'ostilità.

²¹ Mentre la Didone virgiliana (4.327 sgg.) lamenta di non aver avuto

al fratello e ai flutti del mare acquisto¹⁹ quel lido che ho donato a te, traditore. Ho fondato una città e innalzato mura che si estendono ampiamente, e sono oggetto d'invidia per le nazioni vicine. Ribollono guerre: le guerre insidiano me, straniera e donna, che a fatica, nella mia inesperienza, allestisco porte per la città e armi. A mille pretendenti sono piaciuta, i quali si allearono lamentando che avevo preferito ai loro talami uno sconosciuto. Perché esiti a consegnarmi in catene al Getulo Iarba?²⁰ Io offrirei le mie braccia al tuo gesto infame. Ho anche un fratello, la cui empia mano, già macchiata del sangue del mio sposo, vorrebbe macchiarsi del mio. Lascia stare quegli dèi e i sacri oggetti che toccando profani: non è bene che una mano empia renda onori ai sovrani celesti. Se era destino che tu venerassi gli dèi sfuggiti alle fiamme, quegli dèi si dolgono di esser sfuggiti alle fiamme.

Può anche essere, o scellerato, che tu lasci Didone incinta,²¹ e che una parte di te sia nascosta racchiusa nel mio corpo. Al destino della madre si aggiungerà quello di uno sventurato fanciullo e tu sarai responsabile della morte di lui non ancora nato: insieme a sua madre morirà il fratello di Iulo, e uno stesso castigo ci rapirà uniti.

Ma un dio ti ordina di partire. Ah, vorrei che ti avesse proibito di venire, e che la terra punica non fosse stata calpestata dai Teucri! È sotto la guida di questo dio, naturalmente, che sei sbattuto da venti ostili e consumi lunghi anni tra i flutti rabbiosi? Una così grande fatica l'avrebbe a malapena meritata il ritorno a Pergamo,²² se

da Enea un figlio che lenisca la sua solitudine, qui l'eroina avanza l'ipotesi, cui dà sempre più credito, di aspettare un bambino: argomento chiaramente teso a convincere l'eroe troiano a restare, e che permette alla donna (che medita il suicidio) il topico patetico lamento per una morte immatura (cfr. 11.107 sgg.).

²² Cfr. n. 7 dell'epistola 1.

Hectore si vivo quanta fuere forent.
 145 Non patrium Simoenta petis, sed Thybridis undas:
 Nempe ut pervenias, quo cupis, hospes eris.
 Utque latet vitatque tuas abstrusa carinas,
 Vix tibi continget terra petita seni.
 Hos potius populos in dotem, ambage remissa,
 150 Accipe et advectas Pygmalionis opes.
 Ilion in Tyriam transfer felicius urbem
 Iamque locum regis sceptraque sacra tene!
 Si tibi mens avida est belli, si quaerit Iulus,
 Unde suo partus Marte triumphus eat,
 155 Quem superet, nequid desit, praebebimus hostem:
 Hic pacis leges, hic locus arma capit.
 Tu modo, per matrem fraternaue tela, sagittas,
 Perque fugae comites, Dardana sacra, deos,
 — Sic superent, quoscumque tua de gente reportas,
 160 Mars ferus et damni sit modus ille tui,
 Ascaniusque suos feliciter impleat annos,
 Et senis Anchisae molliter ossa cubent! —
 Parce, precor, domui, quae se tibi tradit habendam!
 Quod crimen dicis praeter amasse meum?
 165 Non ego sum Pthias magnisque oriunda Mycenis,
 Nec steterunt in te virque paterque meus.
 Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar:
 Dum tua sit, Dido quidlibet esse feret.
 Nota mihi freta sunt Afrum frangentia litus:

²³ Il celebre piccolo fiume, che designa spesso metonimicamente la città di Troia presso cui scorre.

²⁴ Il motivo eneadico dell'Italia sfuggente e irraggiungibile, quasi come un miraggio (cfr. *Aen.* 3.496, 5.629, 6.61), sembra interpretato alla luce della diffusa etimologia antica di *Latium* da *latere* («stare nascosto»: cfr. Virg., *Aen.* 8.322 sg.; Ov., *Fasti* 1.238).

²⁵ Cfr. n. 7.

²⁶ Cioè i Penati (cfr. n. 15).

²⁷ Patrie, rispettivamente, di Achille (cfr. 3.65) e di Agamennone,

Pergamo fosse ancora quel che era quando viveva Ettore. Non è il Simoenta²³ paterno che tu cerchi, ma le onde del Tevere: certo, se anche giungi dove desideri, sarai uno straniero; e poiché la terra cercata è nascosta e si occulta scansando le tue navi,²⁴ ti riuscirà di raggiungerla a malapena da vecchio. Rinuncia allora al tuo vagare, e accogli piuttosto in dote questi popoli e le ricchezze di Pigmalione, che ho portato con me. Trasporta, con migliore fortuna, Ilio nella città Tiria e assumi già ora il ruolo di re e il sacro scettro. Se il tuo animo brama la guerra, se Iulo cerca occasioni da cui trarre trionfi col suo bellico ardore, allora, perché nulla manchi, procureremo un nemico da sconfiggere: qui c'è posto per leggi di pace, qui c'è posto anche per le armi.

Solamente, per tua madre ti prego, e per le armi di tuo fratello,²⁵ le frecce, e per i divini compagni della tua fuga, gli dèi Dardanii²⁶ — possano sopravvivere tutti quelli della tua stirpe che ti seguono, e con la guerra crudele di Troia abbiano termine le tue sciagure, e Ascanio compia felice i suoi anni di vita, e le ossa del vecchio Anchise riposino dolcemente! — tu abbi pietà della casa che si consegna nelle tue mani! Quale colpa mi addebiti, se non di averti amato? Io non sono di Ftia, né originaria della grande Micene,²⁷ e non ho uno sposo o un padre che hanno lottato contro di te. Se ti vergogni di avermi in moglie, mi si chiami non sposa, ma tua ospite; pur di esser tua, Didone sopporterà di essere qualunque cosa.

Conosco i flutti che spezzano la costa africana:²⁸ a pe-

cioè dei nemici greci di Enea, nei confronti dei quali la sua ostilità sarebbe ben comprensibile.

²⁸ L'audace espressione, che ha fatto sospettare un guasto nel testo, si spiega (A. Barchiesi) in riferimento alla costa africana corrispondente al golfo della Sirte, un tratto di mare notoriamente insidiosissimo per la navigazione a causa dei suoi bassifondi che alterano continuamente la conformazione della spiaggia (la quale sembra così 'spezzarsi' sotto l'effetto delle onde).

- 170 Temporibus certis dantque negantque viam.
 Cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis;
 Nunc levis eiectam continet alga ratem.
 Tempus ut observem, manda mihi: certius ibis,
 Nec te, si cupies, ipsa manere sinam.
- 175 Et socii requiem poscunt, laniataque classis
 Postulat exiguas semirefecta moras.
 Pro meritis et siqua tibi debemus ultra,
 Pro spe coniugii tempora parva peto,
 Dum freta mitescunt et amor, dum tempore et usu
- 180 Fortiter edisco tristitia posse pati.
 Si minus, est animus nobis effundere vitam:
 In me crudelis non potes esse diu.
 Aspicias utinam, quae sit scribentis imago!
 Scribimus, et gremio Troicus ensis adest,
- 185 Perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem,
 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:
- 190 Ille locus saevi vulnus amoris habet.
 Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpa,
 Iam dabis in cineres ultima dona meos.
 Nec consumpta rogis inscribār ELISSA SYCHAEI,
 Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:
- 195 PRAEBUIT AENEAS ET CAUSAM MORTIS ET ENSEM;
 IPSA SUA DIDO CONCIDIT USA MANU.

riodi fissi concedono il passaggio o lo rifiutano. Quando il vento te lo consentirà, darai le vele ai venti; ora le alghe leggere trattengono a riva la tua nave. Incarica me di osservare il tempo opportuno: partirai con più sicurezza, e sarò io stessa, anche se lo desidererai, a non permetterti di restare. Anche i tuoi compagni chiedono un po' di riposo, e la flotta avariata, riparata solo a metà, esige un breve rinvio. Per i miei meriti, e per i debiti che, forse, avrò ancora con te,²⁹ per la mia speranza di nozze, poco tempo ti chiedo, finché il mare e il mio amore si calmino, finché col tempo e l'abitudine io impari a saper sopportare con fermezza le sventure.

Altrimenti, io intendo metter fine alla vita: non puoi essere a lungo crudele con me. Vorrei che vedessi l'immagine di me mentre ti scrivo: scrivo, e ho qui sul grembo la spada troiana, e lungo le guance le lacrime cadono giù sulla spada impugnata, che presto sarà il mio sangue, non il mio pianto, a bagnare. Ah, com'è adatto questo tuo dono³⁰ al mio destino! con poca spesa mi prepari il sepolcro. E non è ora la prima volta che il mio petto è ferito da un'arma: porta già la ferita di un amore crudele. Anna, sorella Anna, confidente ahimé della mia colpa, presto offrirai alle mie ceneri gli ultimi omaggi. Consumata sul rogo, non avrò come iscrizione «Elissa, sposa di Sicheo», ma sul marmo della mia tomba ci sarà questo epitafio: «Enea ha fornito la causa della morte e la spada; Didone è morta grazie alla sua stessa mano».

²⁹ Didone allude all'eventualità (cfr. v. 133) di attendere un figlio da Enea.

³⁰ La spada (detta «troiana» al v. 184) le era stata lasciata in dono da Enea.