

X

Arianna a Teseo¹

La donna che tu, malvagio Teseo, hai abbandonato alle belve vive ancora, e tu vorresti accettare questo fatto con indifferenza? Ho trovato ogni specie di fiera meno spietata di te: non avrei potuto essere affidata a nessuno peggio che a te! Ciò che leggi,² Teseo, te lo invio proprio da quella spiaggia da dove le vele hanno portato via la tua nave, senza di me; su questo lido il sonno mi ha perfidamente ingannata e anche tu lo hai fatto, che hai insidiato il mio sonno con una azione malvagia. Era l'ora in cui la terra inizia ad essere coperta da un strato di brina, come di vetro e gli uccelli, al riparo delle fronde, emettono il loro canto lamentoso; non ancora del tutto sveglia, il languida dal sonno, sollevandomi appena mossi le mani per toccare Teseo: non c'era nessuno! Ritraggo le mani e riprovo una seconda volta, e muovo le braccia per tutto il letto: non c'era nessuno. La paura scacciò il sonno; in preda al terrore mi alzo ed il mio corpo si precipita fuori dal letto vuoto.³ Subito il mio petto risuonò, percorso dalle mani; mi strappai i capelli così com'erano, ingarbugliati dal sonno. C'era la luna; scruto se vedo qualcosa oltre alla spiaggia; ma i miei occhi non riescono a scorgere nulla oltre alla spiaggia. Corro disordinatamente ora qua e ora là, in ogni direzione. La sabbia fonda ostacola il mio passo di fanciulla. Intanto mentre gridavo per tutta la spiaggia «Teseo!», le rocce dalle loro cavità mi rimandavano indietro il tuo nome e quante volte ti chiamavo, altrettanto il luogo stesso chiamava; anche il luogo voleva recare aiuto a me sventurata.⁴ C'era un monte; sulla sua cima si vedono cespugli isolati; di lì si protende uno scoglio corroso dalle onde fragorose. Vi salgo; la volontà mi dava la forza; e così misuro con lo sguardo per ampio tratto la profonda distesa del mare.⁵ Di lì – anche i venti infatti furono crudeli con me – vidi delle vele tese dal soffio impetuoso di Notò. O le vidi o erano tali che credetti di averle viste;⁶ rimasi più gelida del ghiaccio e semisvenuta. Ma il dolore non mi permette di rimanere a lungo inerte, mi ridesta e chiamo Teseo ad altissima voce «Dove scappi?», grido. «Torna indietro, Teseo scellerato! Volgi la nave! Non è al completo!». Così gridavo. Quanto mancava alla voce, lo compensavo col rumore dei colpi al petto; e i colpi si mescolavano alle mie parole. Agitando le mani feci ampi segni perché, se tu non potevi udirmi, mi potessi almeno vedere; applicai poi ad un lungo bastone un candido velo, per richiamare l'attenzione di chi certamente si era dimenticato di me. Ma ormai ti eri sottratto alla mia vista. Allora finalmente pianisi: prima le mie morbide guance erano irrigidite per il dolore. Che cosa avrebbero dovuto fare i miei occhi se non piangere sulla mia sorte, dopo aver perso di vista le tue vele? Vagai solitaria con i capelli sciolti come una baccante invasata dal dio oggi.⁸ Oppure sedetti come di ghiaccio su di una roccia, guardando fisso il mare e, seduta sulla pietra, anch'io rimasi impietrita. Spesso ritorno al letto che ci aveva accolti entrambi e che non ci avrebbe più offerto accoglienza e tocco – è quello che posso, ora che tu mi manchi – le tue impronte e le coperte che avevamo ricevuto il calore del tuo corpo. Piombo sul letto inzuppato dalle lacrime versate e grido: «In due ti abbiamo occupato, facci tornare due! Siamo giunti qui in due, perché non siamo in due ad

andarcene?⁹ Letto traditore,¹⁰ dov'è la parte più importante di noi due?». Cosa fare? Dove andare da sola? L'isola e selvaggia, non vedo segni dell'attività di uomini, né del lavoro di buoi. Il mare circonda la terra da ogni lato; da nessuna parte un marinaio, nessuna nave prossima a passare per queste rotte insidiose.¹¹ Mettiamo che mi vengano dati compagni e venti e una nave: perché dovrei seguirli? La terra di mio padre mi nega l'accesso. E se io avessi la fortuna di solcare su di una nave il mare tranquillo ed Eolo¹² moderasse i venti, resterei sempre un'esule. Non riuscirò più a vederti, o Creta, costellata da cento città, terra conosciuta da Giove bambino.¹³ Mio padre, infatti, e la terra governata con giustizia da mio padre, nomi a me cari sono stati traditi dal mio gesto, quando ti diedi il filo che guidasse i tuoi passi, perché tu, vincitore, non trovassi la morte nel fortuoso palazzo.¹⁴ Allora mi dicevi: «Giuro su questi stessi pericoli, che sarai mia finché entrambi vivremo». Viviamo, e non sono tua, Teseo, se solo è viva¹⁵ una donna, sepolta dall'inganno di un traditore. Avresti dovuto uccidere anche me, malvagio, con la clava con la quale uccidesti mio fratello!¹⁶ La promessa che mi avevi fatto sarebbe stata sciolta dalla mia morte. Ora io mi raffiguro non soltanto ciò che dovrò soffrire, ma tutto quello che può soffrire una donna abbandonata. Mi si affollano alla mente mille immagini di morte, e la morte è pena minore dell'attesa della morte. Immagino che fra poco arriveranno di qua o di là i lupi a straziarmi le viscere con denti voraci. Questa terra nutre forse anche fulvi leoni? Chi sa mai che quest'isola ... anche tigri feroci? E si dice che il mare getti sulla riva enormi foche. Chi può impedire alle spade di trafiggermi il fianco? Soltanto non mi accada di essere legata come prigioniera da una dura catena e di dover filare con mano di schiava grandi quantità di lana;¹⁷ io ho Minosse come padre, come madre la figlia di Febo¹⁸ e, cosa che ricordo più di tutto, fui legata a te da una promessa. Se guardo il mare, la terra, e la distesa della spiaggia, molti pericoli minaccia la terra, molti il mare. Mi restava il cielo; temo le apparizioni degli dèi;¹⁹ mi sento abbandonata come preda e cibo per le belve voraci. Se degli uomini abitano qui e coltivano la terra, non mi fido di loro; ho imparato sulla mia pelle a temere gli uomini stranieri.²⁰ Oh se Androgeo²¹ fosse ancora in vita, e tu, terra di Cecrope,²² non avessi espiato le tue azioni scellerate con la morte dei tuoi figli; la tua mano, Teseo, levatasi in alto non avesse ucciso con la clava nodosa l'essere in parte uomo ed in parte toro;²³ e io non ti avessi consegnato il filo che ti indicasse la via del ritorno, quel filo via via raccolto dalle tue mani, che lo tiravano a sé! Non mi meraviglio proprio se la vittoria sta dalla tua parte ed il mostro, abbattuto, copri la terra di Creta. Un cuore di ferro non poteva essere trafitto dalle sue corna; anche se non ti riparavi, il tuo petto era al sicuro. Tu li portavi la selce, li portavi l'acciaio, lì hai Teseo, che vince in durezza le selci. Sonno crudele, perché mi hai tenuta nell'incoscienza? Ma, una volta per tutte, doveva calare su di me il sonno eterno. Anche voi venti crudeli e troppo accendiscendenti e voi soffi pronti a farmi piangere: mano spietata che hai ucciso me e mio fratello e fedeltà, parola vuota, promessa a colei che la chiedeva; il sonno, il vento e la fedeltà congiurarono contro di me: tre cause hanno tradito una sola fanciulla. Così, in punto di morte, non vedrò le lacrime di mia madre né ci sarà chi chiuda con le dita i miei occhi, la mia anima infelice se ne andrà nell'aria verso un mondo sconosciuto e nessuna mano amica cospargerà di unguenti le mie membra esanimi. Gli uccelli marini si poseranno sulle mie ossa insepoltite: questa è la sepoltura degna dei miei meriti.²⁴ Entrerai nel porto di Cecrope, e quando, accolto dalla patria, sarai là in alto onorato dal tuo popolo e racconterai compiutamente l'uccisione del

¹ Fonte principale dell'epistola è il carne LXIV di Catullo, che oltre a offrire il taglio narrativo al racconto, come vero e proprio archetipo del lamento della donna abbandonata, presenta tutto un insieme di motivi ai quali Ovidio si ispira, come appare evidente dalla serie di corrispondenze e riprese testuali. Tuttavia, come eroina inserita nel mondo della finzione epistolare, l'Arianna ovidiana si rivela profondamente diversa da quella di Catullo. In un monologo drammatico, dalla struttura piuttosto semplice, Arianna rivive l'esperienza dell'abbandono attraverso una sorta di sdoppiamento, (cfr. per esempio i vv. 10-20 dove prende in considerazione ogni parte del suo corpo, mani, braccia, capelli, occhi, come fosse staccata da sé), con atteggiamento autoriflessivo (l'attacco della narrazione è segnato al v. 7: *tempus erat*, con successive riprese ai vv. 17 e 25: *luna fuit... mons fuit*). La fanciulla cretese si offre così come paradigma della *relicta*, accentuando la teatralità dei suoi gesti e delle sue reazioni: correre faticosamente nella sabbia invocando il nome di Teseo, svenire, gridare ancora, battersi il petto, fare segnali disperati, piangere, vagare come una menade. A questa disperazione fa da contrappunto la descrizione di una natura in cui prevale il senso della desolazione e della solitudine; il terreno è incolto, la vegetazione scarsa, il mare sconfinato e deserto; di questo paesaggio Arianna, resa come di ghiaccio dall'annientamento della disperazione, finisce per divenire parte, come oggetto inanimato: *quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* (v. 50). Al tema della desolazione e della solitudine (non segni di vita umana, né navi sul mare: vv. 60-63) si accompagna quello dei timori, soprattutto sotto forma di animali feroci, ma anche di uomini che la catturino e la facciano prigioniera; questo brano (vv. 81-98) è stato molto discusso, talora ridicolizzato, corretto o addirittura totalmente espunto, perché ritenuto un'amplificazione eccessiva del tema tradizionale dei timori di morte e incoerente con il resto del racconto (vedi la presenza di uomini). È stato tuttavia ora chiarito (cfr. A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio*, cit., pp. 93-102) sulla base dei vv. 79-80: *Nunc ego non tantum quae sum passura recorder / sed quaecumque potest tulla relicta pati*, che Arianna, investita del suo ruolo paradigmatico, offre tutta una serie di casi particolari, in una sorta di *reductio ad absurdum*, che ne evidenzia il carattere fittizio. Il terrore dell'abbandono e della solitudine è comunque un elemento fondamentale del lamento di questa eroina (cfr. E.A. Schmidt, *Ariadne bei Catull und Ovid*, in «Gymnasium», LXXIV, 1967, pp. 498-501; H. Jacobson, *Ovid's «Heroides»*, cit., p. 226), che invoca il *perfidus* Teseo, dal cuore d'acciaio, non solo per amore ferito, ma per essere salvata dalla morte, dalla sua condizione di *femina perituri fraude sepulta viri*; anche in questo si rivela diversa dall'Arianna catulliana che, travolta dall'amore e posseduta dal *furor*, passa dal lamento alla maledizione. L'eroina dell'epistola supplica e, pur riconoscendo la crudeltà del traditore (vv. 101-109), cerca di attenuarne la responsabilità: *in me iuravit somnus, ventusque fidesque: / prodiit sum causis una puella tribus* (v. 118). E, come estremo tentativo di vincere la durezza di Teseo, gli offre un'ultima rappresentazione del suo dolore, ritraendosi mentre, seduta su uno scoglio battuto dal mare, con i capelli sciolti e le vesti inzuppate di pianto, scrive la sua lettera, tutta tremante come una spiga al soffio del vento.

Arianna, figlia di Minosse, fugge da Creta con Teseo, dopo averlo aiutato a uccidere il

Minotauro. I due trovano rifugio in un'isola, ma Arianna viene inaspettatamente abbandonata dall'eroe ateniese.

² Questo verso dovrebbe costituire il vero inizio della lettera: i due distici iniziali non sono da considerare autentici. Il *litus* secondo la tradizione, che risale già a Omero (*Odyssea* XI 325), è quello dell'isola di Dia (Apollonio Rodio, IV 425; Catullo, LXIV 52); l'isola è identificata con Nasso in Callimaco (fr. 601 Pfeiffer). Arianna, che non sa dove si trova (cfr. Ovidio, *Ars amatoria* I 527: *in ignofis harenis*), può solo fare riferimento, in maniera quasi ossessiva (vv. 3, 16-17; 19-20), alla riva sabbiosa.

³ Il motivo del sonno ingannatore (in particolare rilievo dal momento che il lessema *somnus* compare ben cinque volte in 11 versi) è presente anche nel carne LXIV di Catullo (*fallaci... somno*: v. 56). *Semisupina*: cfr. Ovidio, *Amores* I 14, 20; *Ars amatoria* III 788; l'aggettivo si ritiene coniato da Ovidio. *Utque erat e somno*: l'emistichio compare identico in *Ars amatoria* I 529, dove il dolore di Arianna è espresso più sinteticamente (vv. 527-540) rispetto all'epistola, per dare spazio all'intervento del dio Bacco.

⁴ Ovidio sviluppa il motivo dell'eco, che generalmente in letteratura ha la funzione di accentuare il senso di solitudine, di inutilità del lamento (cfr. per esempio Virgilio, *Eclogae* VI 44; *Georgica* IV 527; Properzio, I 20, 49); qui Arianna lo interpreta come un tentativo della natura di aiutarla, quella stessa natura che, subito dopo, le apparirà maligna (v. 29, cfr. vv. 113-114) e piena di insidie (vv. 84-87).

⁵ Cfr. Catullo, LXIV 126-128.

⁶ L'incertezza di Arianna potrebbe essere dovuta al suo stato di profonda angoscia, oltre che alla semioscurità che la circonda (la scena è rischiarata solo dalla luna: v. 17), ma il motivo acquista un più preciso significato se si tiene conto di Catullo, LXIV 227-245: la nave di Teseo issava vele nere! Cfr. in proposito le osservazioni di A. Barchiesi, *Riflessivo e futuro. Due modi di allusione nella poesia ellenistica e augustea*, in «Aevum antiquum», V, 1992, pp. 223-226.

⁷ Per *languere* cfr. Properzio, I 3, 2: *languida Cnosia*.

⁸ Bacco è detto oggigio, cioè tebano (da Ogitge, fondatore di Tebe), perché la madre Semele era figlia di Cadmo, re di Tebe e in questa città il suo culto era particolarmente sentito. Arianna è assimilata a una Baccante invasata dal dio anche in Catullo, ove però non è *conciata*, bensì bloccata nella rigidità di una statua (LXIV 61: *saxeal*); Ovidio recupera successivamente questa immagine di fissità, nella raffigurazione di Arianna *frigida*, seduta su di una pietra, divenuta ella stessa *lapis* (vv. 49-50).

⁹ Cfr. VI 60, 111-112.

¹⁰ Per *perfidie* cfr. Ovidio, *Ars amatoria* I 536 e la nota 25 a *Eroide* II.

¹¹ Cfr. Catullo, LXIV 184-186.

¹² Per *Aeolus* cfr. la nota 6 a *Eroide* XVIII.

¹³ Creta già nell'*Illiade* (per esempio II 649) era conosciuta come l'isola "dalle cento città"; era famosa anche per aver ospitato Giove nella sua infanzia: cfr. la nota 35 a *Eroide* IV.

¹⁴ Padre di Arianna è Minosse, re di Creta. La fanciulla sa che il padre non può averle perdonato d'aver aiutato Teseo a fuggire con lo stratagemma del filo, dopo l'uccisione del Minotauro, e di averlo seguito (analogo motivo in Catullo, LXIV 180-181). *Tecto... recurvo* è il labirinto, il palazzo di Minosse: cfr. Catullo, LXIV 114-115.

¹⁵ Per una migliore interpretazione del testo ho ritenuto preferibile a *vivis* del Dörrie, la lezione *vivit*, che compare in alcuni codici.

¹⁶ Il *frater* è il Minotauro: cfr. v. 115 e la nota 29 a *Eroide* IV. Arianna si sente colpevole per aver causato la morte del fratello, accordando fiducia a Teseo: cfr. Catullo, LXIV 150-151.

¹⁷ L'Arianna ovidiana, vantando la sua nobiltà, dichiara di aborrire la condizione servile; al contrario, in Catullo avrebbe accettato di servire umilmente Teseo (LXIV 161-163).

¹⁸ Pasifae, madre di Arianna, era figlia del Sole; cfr. la nota 34 a *Eroide* IV.

¹⁹ Il verso, come il precedente accenno alle tigri (v. 86), sembra alludere ironicamente al futuro destino di Arianna: colei che ora vede anche negli dei motivo di minaccia, sarà liberata dalla sua solitudine da un dio, Bacco, che verrà su di un cocchio trainato da tigri (cfr. la nota 26 a *Eroide* II) e la colmerà di onori, facendone la sua compagna ed elevandola al cielo (cfr. la nota 20 a *Eroide* VI). Il termine *simulacra* secondo A. Barchiesi - *Problemi d'interpretazione in Ovidio*, cit., pp. 93-102; Id., *Postilla (su Ovidio, «Heroides» 10, 89-95)*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXIII, 1989, pp. 173-174 -, assumerebbe in questo caso particolare significato allusivo, in quanto usato nel lessico dei catasterismi per indicare la raffigurazione stellare.

²⁰ Arianna passa in rassegna tutti i tipi di pericoli ai quali nella sua situazione potrà essere soggetta, a cominciare dagli animali feroci, ampliando il motivo già presente in Catullo (LXIV 152-153). La tradizione manoscritta del v. 86 è particolarmente tormentata, tanto da indurre il Dörrie a inserire le *crucis*. Sui vari tentativi di sanare il testo cfr. E. Cadoni (*Noterelle ovidiane, in «Sandalion»*, V, 1981, pp. 191-201), il quale sulla base di due autorevoli manoscritti propone di leggere: *quis scit an et tigris insula saeva ferat*?

²¹ Androgeo è fratello di Arianna, figlio di Minosse e di Pasifae. Fu assassinato dagli Ateniesi, gelosi delle sue vittorie agonistiche (o, secondo un'altra versione, ucciso dal toro di Maratona contro il quale era stato inviato a combattere dal re di Atene Egeo, padre di Teseo). Minosse, per vendicare la morte del figlio, mosse guerra a Atene e invocò una carestia sulla città, che ne fu colpita. In base ad una predizione dell'oracolo, fu imposto agli Ateniesi, per liberarsi dal flagello, di inviare a Creta ogni anno, sette ragazzi e altrettante ragazze da dare in pasto al Minotauro. Solo l'intervento di Teseo, con l'uccisione del mostro, liberò l'Attica dal tremendo tributo. Cfr. Catullo, LXIV 76-85, 105-110.

²² La «terra di Cecrope» è Atene, dal nome del mitico fondatore.

²³ La natura mostruosa del Minotauro era dovuta all'innaturale accoppiamento della madre Pasifae con un toro: cfr. la nota 17 a *Eroide* IV.

²⁴ Il lamento per la privazione delle devozioni dovute ai morti e per la mancata sepoltura è motivo tradizionale e ricorre anche in Catullo, LXIV 153; per il v. 23 cfr. Properzio, III 7, 11; Ovidio, *Ars amatoria* III 35-36.

²⁵ Su Pitteo, padre di Etra, cfr. la nota 27 a *Eroide* IV.

²⁶ Nel passo l'espressione *lugentis more* è ulteriore manifestazione dell'atteggiamento autoriflessivo di Arianna, che si osserva mentre "recita" il ruolo della *relicta*; cfr. in proposito le osservazioni di H. Jacobson (*Ovid's «Heroides»*, cit., p. 224) e Florence Verducci, che parla di «artificed self-portrait» (*Ovid's Toyshop of the Heart*, cit., p. 253).

²⁷ Per *corpus... horret* cfr. Ovidio, *Ars amatoria* I 553: *horruit, ut sterilis agitat quas ventus aristas*. La ripresa di *Ars amatoria* crea una sorta di collegamento fra i due testi, intervenendo a completare il racconto nel punto in cui l'epistola non poteva proseguire (per l'impossibilità di Arianna di prevedere il suo futuro), con il salvifico intervento di Bacco.



Ovidio

Eroidi

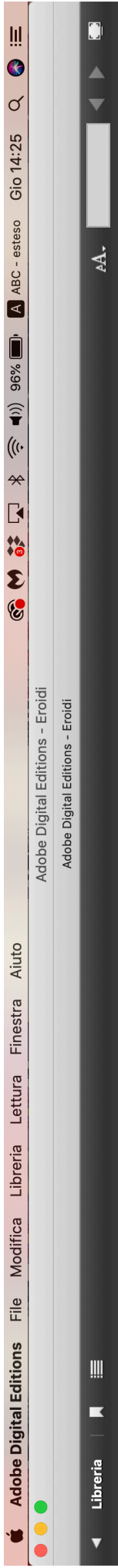
Carzanti i grandi libri

PUBLIO OVIDIO NASONE

EROIDI

Introduzione, traduzione e note di
EMANUELA SALVADORI





Traduzione dal latino di
Emanuela Salvadori

Titolo originale dell'opera:
Epistulae Heroïdum

In copertina: *Paride e Elena* di Jacques-Louis David (1789).
Parigi, Musée des Artes Decoratifs.

ISBN 978-88-11-13414-5

© Garzanti Editore s.p.a., 1996

© 2006, 2011, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

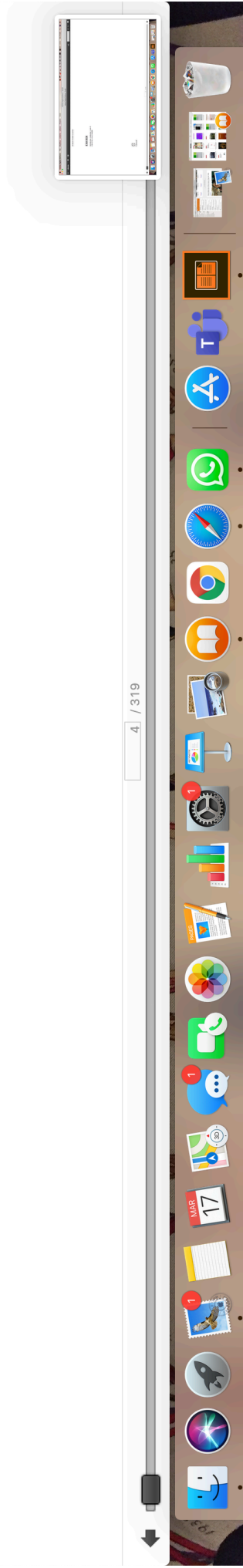
www.garzantilibri.it

Per essere informato sulle novità del Gruppo editoriale Mauri Spagnol
visita il sito www.illibraio.it

Prima edizione digitale 2012

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.



INTRODUZIONE

La vita e le opere

Quando nell'8 d.C. si abbatté su Publio Ovidio Nasone la condanna imperiale che cambiò radicalmente il suo destino, il poeta era all'apice della fama e nulla sembrava poter sconvolgere una vita tranquilla e ripagata dal successo. Egli stesso, in *Tristia* IV 10 ne ripercorre le tappe fondamentali. Nato a Sulmona il 20 marzo del 43 a.C., da un'agiate famiglia equestre, seguendo la prassi comune ai giovani di buona famiglia si era recato adolescente a Roma, con il fratello Lucio, maggiore di un anno, per frequentare le scuole di retorica, base necessaria per intraprendere la carriera forense e quindi quella politica. Ma il giovane, a differenza del fratello, mancato poi prematuramente a vent'anni, dimostrò ben presto maggiore propensione per la poesia e grande precocità artistica (cfr. *Tristia* IV 10, 25-26). Dopo il completamente degli studi in Grecia, compì un lungo viaggio di ritorno, che lo portò a visitare alcune importanti località dell'Asia, e si concluse con un soggiorno in Sicilia (*Epistulae ex Ponto* II 10). Rientrato a Roma, Ovidio esercitò alcune cariche minori della magistratura, che abbandonò ben presto per dedicarsi esclusivamente alla poesia, anche sotto l'influsso e gli stimoli culturali che gli provenivano dal circolo letterario di Messalla Corvino. La scelta di Ovidio, la sua dichiarata mancanza di impegno politico (cfr. *Amores* I 15) non devono stupire in anni in cui si erano ormai assopite le passioni del sanguinoso periodo delle guerre civili e la figura di Ottaviano, che nel 27 aveva assunto il *cognomen* di *Augustus*, accentrandolo sempre più su di sé ogni potere, dominava la scena politica. Il disinteresse per le cariche pubbliche era proprio del resto di altri poeti molto vicini a Ovidio, come Tibullo e Propertio e rientrava nel particolare tipo di approccio alla vita degli scrittori elegiaci, rinchiusi nell'ottica ristretta dell'amore come unica ragione di vita.

L'esordio del poeta di Sulmona, incoraggiato dall'amico Messalla (al quale fu sempre riconoscente: *Epistulae ex Ponto* II 3, 77-78) avvenne con la raccolta degli *Amores*, cinque libri di elegie, che si suppone fosse pubblicata dopo il 20, e che venne successivamente rivista e ridotta in tre libri, in una seconda edizione, molto più tarda. Con gli *Amores* Ovidio aderì all'elegia erotica, riproducendo temi e contenuti del genere in una scrittura poetica vivace e brillante; ma la donna amata, Corinna, non si rivela figura così importante da costituire il fulcro dell'ispirazione e il poeta si dichiara non insensibile al fascino di altre donne (*Amores* II 10). Inoltre la personalità di Corinna è così poco definita e vista per lo più in termini così convenzionali da far sospettare che la sua esistenza sia puramente fittizia e che in essa il poeta ricrei le immagini femminili degli elegiaci precedenti. Ovidio tende piuttosto ad allargare il suo punto di vista, a sfuggire dalla soggettività e a guardare le cose dall'alto con la coscienza del letterato che si pone in stretto rapporto di intertestualità con la tradizione elegiaca; questo stacco e segnato dall'ironia, l'elemento che distingue gli *Amores* dalle raccolte elegiache precedenti. Nel periodo compreso fra la prima e la

seconda redazione degli *Amores*, Ovidio si cimentò con successo nel genere tragico componendo una *Medea*, tragedia che non ci è pervenuta, ma che all'epoca fu molto apprezzata e nelle testimonianze posteriori è citata come un capolavoro.

Tornò poi al metro elegiaco con le *Heroides*; questo titolo è quello riportato dai grammatici, mentre Ovidio nel nominare la sua opera parla di epistulae: «Leggi del nostro maestro [Ovidio] gli eleganti carmi [...] o recita, se vuoi, con voce modulata, una sua *Epistola*: era un genere ignoto e l'ha creato lui» (*Ars amatoria* III 341-346; trad. E. Pianezola). L'incertezza fra i due titoli si manifesta anche nella tradizione manoscritta; probabilmente il titolo originale era *Epistulae heroidum*, cioè *Lettere di eroine*, abbreviato poi in *Heroides*, forse per evitare confusione con le *Epistulae ex Ponto*. Si tratta di 21 epistole delle quali le prime 14 si immaginano scritte da eroine del mito abbandonate o lontane dal loro innamorato, la quindicesima da un personaggio storico, la poetessa Saffo, e le ultime sei costituiscono il gruppo delle epistole doppie, nelle quali alla lettera di un personaggio maschile segue la risposta dell'amata. Poiché il titolo di *Heroides* non sembra consono a quest'ultimo gruppo di lettere, nelle quali intervengono personaggi maschili, e poiché si sono riscontrate diversità di struttura e di linguaggio nei confronti delle prime quindici composizioni, si è ritenuto in passato che non fossero autentiche. Uno studio più approfondito ha permesso di accertarne la paternità ovidiana: la diversità non è altro che il risultato di una maggiore maturazione dell'artista e la ricerca di strutture più complesse e articolate. Lo stesso problema dell'autenticità ha riguardato anche l'epistola di Saffo, complicato dal fatto che la lettera ha una tradizione manoscritta autonoma rispetto alle altre *Heroides*. Ancor oggi il problema non ha trovato soluzione definitiva, benché sia Ovidio stesso a menzionare la poetessa, accanto ad altre eroine delle epistole, in *Amores* II 18, 26, 34. Anche alle *Eroidi*, come alle altre opere giovanili di Ovidio, è molto difficile dare una esatta collocazione cronologica: si ritiene che il primo gruppo (I-XV) risalga al periodo fra la prima e la seconda edizione degli *Amores*, attorno al 15 a.C., altri scendono più in basso verso l'8 a.C. o addirittura al 5-4 a.C.; le epistole doppie, più lunghe e più elaborate, si ritengono posteriori e si collocano con un certo distacco attorno al 4-5 d.C.; sarebbero quindi successive alle opere didascaliche che il poeta portò a termine fra l'1 a.C. e il 2 d.C.: *Ars amatoria*, *Medicamina faciei*, *Remedia amoris*. Per queste ultime Ovidio trovava illustri ed immediati predecessori del genere in Virgilio (*Georgiche*) e Lucrezio; ma il rifiuto dell'esametro, metro caratteristico della poesia didascalica, e la scelta del distico, proprio dell'elegia, sono un indizio di innovazione, assieme all'insuaito argomento amoroso. Nell'*Ars amatoria*, in tre libri, il poeta si trasforma in *praeceptor amoris*, sviluppando un motivo già presente in alcune elegie degli *Amores* (e non estraneo a Propertio e Tibullo), e impartisce consigli, adatti alla società galante della sua epoca: nei primi due libri insegna agli uomini come conquistare le donne e mantenere il loro amore; nel terzo si rivolge alle donne insegnando loro le tecniche di seduzione. Il tutto viene scherzosamente calato nell'austera veste del poema didascalico, con ricchezza di riferimenti letterari e di *exempla* mitologici. L'argomento del poema con gli inviti alla spregiudicatezza e al tradimento (*fallite fallentes*: I 645) poteva sembrare una sfida per chi come l'imperatore, stava operando una forte azione di restaurazione severamente le relazioni extraconiugali (cfr. le severe leggi del 18 a.C.) sufficientemente in conto tutto ciò, con la convinzione di aver semplicemente

realtà sociale ormai di fatto molto mutata e lontana dalla severità dei costumi tradizionali. Completò quindi il ciclo con i *Medicamina faciei*, di cui rimangono solo 100 versi, dove tratta di cosmesi femminile, e fornisce vere e proprie ricette di bellezza, e con i *Remedia amoris*. In questo poemetto, poco più di ottocento versi, il poeta insegna a liberarsi delle infelici esperienze amorose. Già nel titolo è evidente la negazione di quanto era alla base dell'elegia: l'amore inteso come sofferenza, l'amore immedicabile; nel momento in cui si avverte la consapevolezza di poter guarire, uscendo dal chiuso mondo dell'amore esclusivo, per dedicarsi ad altre attività, con l'abbandono della *nequitia* e dell'*otium desidiosum*, si esaurisce e si distrugge la forma dell'amore elegiaco.

Dopo la varia sperimentazione degli anni giovanili Ovidio è ormai pronto ad affrontare temi più impegnativi e fra il 2 e l'8 d.C. compone le *Metamorfosi*, poema epico a carattere storico-mitologico in 15 libri, scritto in esametri, opera monumentale alla quale resterà sempre legata la sua fama. Il tema di fondo, quello della metamorfosi, cioè della trasformazione di un essere umano in animale, pianta o altre forme, viene variato in una infinità di modi, non solo puntando sugli effetti spettacolari, ma con grande attenzione anche ai risvolti psicologici. Prendono così vita circa 250 vicende, a partire dalle origini del mondo, dal Caos, per giungere fino all'età contemporanea, con la celebrazione di Augusto, in un mirabile susseguirsi di racconti che fluiscono l'uno nell'altro, ad incastro: costruzioni, talora molto complesse, ricche di rimandi, anticipazioni e allusioni.

Più o meno allo stesso periodo delle *Metamorfosi* risale la composizione dei *Fasti*, poema in distici elegiaci sulle festività romane, delle quali viene offerta una pregevole documentazione. Dei dodici libri previsti, uno per ogni mese dell'anno, ne furono portati a termine solo sei (da gennaio a giugno); in essi il poeta risolve felicemente il compito di dare organicità ad una materia così eterogenea, facendo del calendario la struttura portante dell'opera e riesce ad evitare ripetitività e monotonia grazie ad uno stile composito, aperto alle suggestioni dei generi più disparati. Uno degli stimoli principali alla composizione dei *Fasti* fu probabilmente la politica augustea di restaurazione religiosa, intesa alla valorizzazione delle antiche divinità. Ma questo segno di adesione alla volontà dell'imperatore, così come l'impegnativa prova delle *Metamorfosi*, non valsero a salvare Ovidio dalla condanna alla relegazione nella lontana Tomi, sul Mar Nero, che lo colse all'improvviso nell'8 d.C. Non si conoscono gli esatti motivi della severa decisione imperiale, né Ovidio ci dà sufficienti chiarimenti poiché parla genericamente di *carmen et error* (*Tristia* II 207). *Error* indica forse il coinvolgimento, ma non sappiamo in che termini, nello scandalo derivato dalla relazione adulterina di Giulia Mimore, nipote di Augusto, con Decio Giunio Silano, che le costò la relegazione in un'isola delle Tremiti. Per quanto riguarda il *carmen* si ritiene ormai quasi sicuramente che si tratti dell'*Ars amatoria*, vero e proprio capo d'accusa, anche se a distanza di anni, per il contenuto in aperto contrasto con la politica moralizzatrice di Augusto. La relegazione a Tomi fu un colpo durissimo per Ovidio che non volle rassegnarsi e tentò inutilmente e più volte di commuovere l'imperatore e di convincerlo alla revoca; tuttavia rimase inascoltato, anche quando ad Augusto successe Tiberio. I contatti con Roma, con la famiglia e con gli amici furono mantenuti tramite la poesia, unico conforto, ma ormai troppo condizionata dalla situazione presente e permeata dal tono di rimpianto, di lamento, di supplica.

Vennero composti i *Tristia*, 5 libri di elegie in distici, pubblicati in diverse riprese fra l'8 ed il 12 d.C., destinati agli amici rimasti a Roma, dei quali tuttavia non veniva dato il nome per non comprometterli. Nelle *Epistulae ex Ponto*, in 4 libri, al metro elegiaco si accompagna la forma epistolare con la quale nelle *Heroides* aveva dato voce alle istanze delle eroine ed ora si rivelava duttile strumento all'espressione del suo dolore. Scrisse inoltre l'*Ibis*, poemetto in distici contro un detrattore, mentre incerta è l'attribuzione al poeta degli *Halieutica*, poema in esametri sulla pesca. In amarezza e in solitudine, a contatto con popolazioni barbare, con un ambiente ed un clima ostile, Ovidio trascorse gli ultimi anni della sua vita a Tomi dove si spense nel 17 d.C. Nell'epitafio, che egli stesso inviò alla moglie, volle significativamente essere ricordato ai posteri come *tenerorum lusor amorum* (*Tristia* III 3, 73), cioè come autore della poesia che riteneva più consona al suo *ingenium* e legata ai felici anni giovanili.

Le «Eroidi»

«... une Lettre est le portrait de l'âme. Elle n'a pas, comme une froide image, cette stagnance si éloignée de l'amour; elle se prête à tous nos mouvements: tour à tour elle s'anime, elle jouit, elle se repose...»
C. De Laclios

Sperimentalismo e innovazione, tratti caratteristici della poesia ovidiana, non mancano di dare i loro frutti anche in un'opera come le *Eroidi*, spesso sbrigativamente classificata come monotona e ripetitiva, ma che, ad una analisi più approfondita, rivela un notevole livello di elaborazione letteraria e ricchezza di motivi poetici. Ovidio ne era ben cosciente se afferma di aver dato vita con essa ad un nuovo genere letterario: «...vel tibi composita cantetur Epistula voce; / *ignotum hoc alius ille novavit opus*: «...o recita, se vuoi, con voce modulata, una sua *Epistola*: era un genere ignoto e l'ha creato lui!» (*Ars amatoria* III 345-346; trad. di E. Pianezzola). Si è molto discusso su come intendere correttamente il senso di *novavit*, se cioè *novare* indichi una vera innovazione o più semplicemente il rinnovamento, lo svecchiamento di un genere già esistente. A riprova di quest'ultima ipotesi si è postulata l'esistenza di modelli ellenistici di epistole d'amore in versi (che tuttavia non ci sono pervenute). Si sono portati inoltre esempi di scambi epistolari tra personaggi mitologici e di lettere a carattere erotico, reperiti nella letteratura greca e in quella latina, ma va tenuto presente che si tratta per lo più di scritti in prosa e comunque sempre di singoli componimenti inseriti in un contesto più ampio, e mai di una raccolta di lettere, come nel caso delle *Eroidi*. Esiste, è vero, un modello più vicino ad Ovidio, l'elegia IV 3 di Propertio, una lettera di Aretusa al marito Licota (nomi dietro ai quali si celano personaggi reali); tra questa elegia e le *Eroidi* vi sono molte somiglianze di struttura, situazioni e linguaggio, ma la critica è divisa nell'attribuire la priorità all'una o all'altra delle due composizioni. In ogni caso, anche

accettando, come sembra più probabile, la priorità properziana, resta ad Ovidio il merito di aver concepito per primo l'idea di una raccolta di epistole in versi: ognuna di esse conserva la propria autonomia poetica, ma la loro successione dà vita ad un insieme unitario.

Nel negare originalità alle *Eroidi* si è anche molto insistito sul pesante influsso esercitato dalla retorica, vedendo in esse delle *suasoriae*, delle *ethopoiae* o delle *propopoiae* (esercitazioni scolastiche volte a riprodurre caratteri o situazioni mitologiche) in versi, e delle *controversiae* (*Heroides* XX-XXI). Oggi si è ampiamente dimostrato che, pur non potendo prescindere dalla stretta correlazione esistente fra retorica e poesia nel mondo antico, questo bagaglio retorico, che faceva certamente parte della preparazione culturale di Ovidio, esercita la sua influenza senza pregiudicare l'originalità e il valore poetico dell'opera.

Gli elementi che danno una connotazione specifica al gruppo delle prime quindici *Eroidi*, e in parte anche alle ultime, sono tre: la forma epistolare, la scelta di eroine del mito come autrici delle lettere (alle quali si aggiunge una voce maschile nelle ultime sei *Eroidi*), la tematica erotica come oggetto della loro scrittura, incentrata in massima parte sul tema dell'abbandono o della lontananza dell'amato. Della forma epistolare Ovidio rispetta, sia pure in maniera discontinua, alcuni tratti caratteristici come la presenza della *superscriptio* o saluto iniziale, in cui di solito compaiono i nomi del mittente e del destinatario, e del saluto finale. Quando compaiono, le formule di apertura non sono semplici titoli, elementi formali autonomi, ma costituiscono il vero inizio della composizione poetica, contenendo segnali indicativi per il lettore sul contenuto della lettera. Altre volte Ovidio sceglie l'inizio *in medias res*, ma trova comunque modo di inserire all'interno della lettera *topoi* ad essa connessi come ad esempio le lacrime che cancellano lo scritto (il motivo delle *lituræ* torna più volte con diverse varianti funzionali al contenuto della lettera), il tremore o la debolezza della mano.

La scelta della forma epistolare offriva ad Ovidio alcuni vantaggi: non era vincolante dal punto di vista del contenuto, permettendo l'apertura a motivi tratti dai generi più diversi (tragedia, commedia, elegia); inoltre potevano essere sfruttate le risorse sia del monologo che del dialogo (intendendo la lettera come colloquio immaginario con il destinatario o anche come autocolloquio). Per contro l'io che vi si manifesta è sempre solo quello della protagonista e non vi è spazio per altre voci, neppure per quella oggettiva del narratore. A questo limite, insito nella tipologia della lettera, si aggiunge il fatto che ad esprimere i propri sentimenti non sono donne sconosciute, ma eroine, le cui vicende fanno parte di un contesto mitologico già fissato in sede letteraria e i cui sviluppi ed esiti non sono in alcun modo modificabili (la lettera rivela così tutta la sua illusorietà). Eppure Ovidio riesce a ricavarne da queste storie, nelle quali tutto è già accaduto, uno spazio per la sua narrazione, cogliendo il momento che, per la sua drammaticità o pregnanza di sviluppi, può offrire una giustificazione alla scrittura della lettera. Come scrive Alessandro Barchiesi, che vede fra gli esempi più significativi di questa tecnica le epistole di Penelope, di Briseide e di Didone, «la spettacolare abilità del poeta ha qualcosa di chirurgico: sceglie il punto propizio, Didone, e richiude senza lasciare traccia di sé» (*Narratività e convenzione nelle «Heroides»*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici»), XIX, 1987, p. 66). La bravura dell'artista risalta maggiormente se si pensa che ogni epistola, pur usufruendo dell'unica voce dell'eroina, tende a rappresentare il mito intero e quindi anche la conclusione della vicenda, che la protago-

nista non può conoscere: ciò richiederebbe infatti un superamento dei limiti imposti dal tempo di scrittura della lettera, per cui chi scrive, può fare riferimento al presente o al passato, ma non può avere cognizione del futuro. A parte il caso particolare dell'*Eroide* IX, in cui Ovidio sperimenta la tecnica dell'intervento di fattori esterni (a Deianira, mentre scrive, giunge la notizia della morte di Ercole, che la spinge al suicidio), la difficoltà viene superata disseminando l'epistola di una serie di allusioni, di richiami, di premonizioni che possono essere correttamente interpretati solo da parte del lettore (il lettore colto, che risulta quindi essere il vero destinatario delle epistole) in possesso di una superiore conoscenza dei fatti; per esempio, risulterebbe per molti aspetti incomprensibile e priva di drammaticità una epistola come quella di Ispipile (VI), se non si conoscessero gli antecedenti, che vengono appena adombrati, e i futuri sviluppi del tradimento di Giasone con Medea.

Oltre ai segnali interni è dunque molto importante anche cogliere il gioco di relazioni esistente fra le varie epistole, compiuto attraverso l'uso del materiale mitico; in questo senso si può dire che le *Eroidi* "dialoghino" tra di loro, dando luogo a un ulteriore livello di lettura: Fillide, abbandonata da Demofonte (II), paragona il suo tradimento a quello del padre Teseo, che ha abbandonato Arianna (X), sempre ad Arianna si riferisce Fedra, sua sorella (IV), innamorata del figlio di Teseo, Ippolito. Possono anche essere proposti diversi punti di vista, in base ai quali viene interpretato uno stesso fatto mitico: ad esempio le imprese di Giasone viste attraverso gli occhi di Ispipile (VI) e di Medea (XII), il rapimento di Elena visto da Enone (V) o da Aconzio (XX). In questo gioco di relazioni, di allusioni incrociate, lo scarto esistente fra la competenza del lettore, depositario del mito nella sua interezza, e la voce dell'eroina, che ne dà una visione parziale e soggettiva, genera ironia, ora con esiti tragici (Medea, Laodamia), ora liberatori (Penelope, Arianna); e questa ironia altro non è che un mezzo dell'autore per far sentire la propria voce, al di sopra di quella dell'eroina, attraverso la quale tuttavia egli si esprime.

Uno degli aspetti che permettono di evidenziare meglio lo scarto ironico è la funzione persuasiva dell'epistola, il fatto cioè che la protagonista proponga una interpretazione di sé e dei fatti accaduti, tutta volta a riconquistare l'amato o comunque a riaverlo vicino; nascono così divergenze, e talora distorsioni nei confronti dei modelli, da quello omerico per Penelope, a quello euripideo per Fedra o quello virgiliano per Didone, che hanno fatto pensare talora a corrottele del testo o a fraintendimenti ovidiani delle fonti, ma trovano invece giustificazione nella particolare ottica dell'eroina, che è quella elegiaca.

La ricreazione soggettiva degli avvenimenti narrati, la centralità del tema amoroso, con lo sfruttamento dei *topoi* ad esso collegati, indicano chiaramente gli stretti legami delle *Eroidi* con il mondo elegiaco, al quale rinvia anche il motivo conduttore di quasi tutte le epistole, la *querela*, cioè il lamento della donna abbandonata (*relictæ*) o forzatamente separata dall'amato, al quale non vuole in alcun modo rinunciare (significativamente espresso in I 7-8: *non ego deserto iacuisssem frigida lecto, / non quererer tardos ire relicta dies*), con il contorno di disperazione e di lacrime al quale si adatta perfettamente l'uso del distico: *flendus amor meus est; elegi quoque flebile carmen* (XV 7). Questo largo spazio dato a linguaggio, motivi, situazioni propri dell'elegia ha indotto a riconoscere in questo genere la "prospettiva unificante" delle *Eroidi*. L'elemento di novità è che il codice elegiaco venga applicato a personaggi tratti dall'epica, dalla tragedia o

dalla letteratura ellenistica, e che Ovidio, operando un taglio elegiaco sul materiale mitologico, attui un adeguamento al gusto letterario, alla morale, alla vita sociale dei suoi tempi. Ciò porta talora ad esiti inattesi (vedi la rilettura di personaggi come Penelope, Fedra, Didone o Elena), ma l'autore non compie tuttavia un'azione superficiale di svilimento nei confronti di personaggi e avvenimenti consacrati dalla sublimità dell'epos o della tragedia, cerca piuttosto di trasporli in una dimensione diversa, in cui è la visione dell'eroina quella che conta: il mito viene interiorizzato, diviene un mondo di proiezioni psichiche, di emozioni e di ricordi, rappresentato dal fluire dei pensieri di queste donne in un momento particolare della loro vita. Nella loro mente la memoria svolge un ruolo importantissimo, ma i fatti ricordati non si presentano secondo un ordine logico, in quanto su di essi interferiscono le esigenze del presente, i timori e le speranze del futuro. La scrittura della lettera è anche un tentativo di gratificazione psichica, di sfogo (cfr. le parole di Medea: *Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas*: XII 23), come lo sono le lacrime e i lamenti; è un modo di riempire il vuoto di attese interminabili con i ricordi, trovando in essi un surrogato della presenza dell'amante: si spiega così il ricorso al sogno, con il suo piacere effimero, come avviene per Ero e per Saffo, che cerca un contatto con l'amante ormai lontano, anche attraverso l'impronta lasciata dal suo corpo sull'erba, o per Arianna, che crede di cogliere nelle coperte ancora il calore dell'amato. Ancor più significativo, in questa direzione, è l'esempio di Laodamia, che confessa non solo di inseguire "sogni ingannevoli", ma di possedere anche un ritratto la cui immagine *plus est quam quod videtur* (XIII 153): si tratta di una materializzazione del ricordo, il simulacro le restituisce il marito lontano, con esso dialoga, ma non è che un dialogo con se stessa e l'eroina resta rinchiusa ancora una volta nel suo mondo.

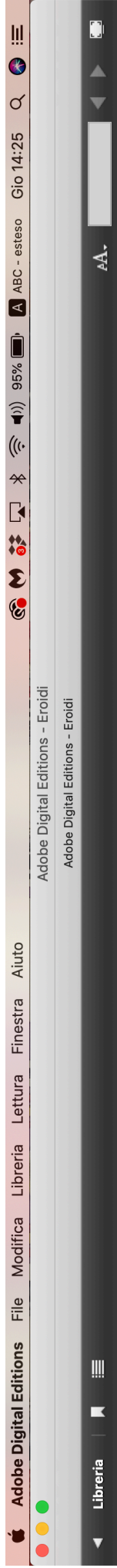
Su questo mondo Ovidio indaga analizzando l'animo di tutte le protagoniste con grande finezza e un'attenzione alla psicologia femminile, in cui si sente l'apporto dell'esperienza euripidea, offrendo caratterizzazioni sempre varie. Ogni eroina ha una personalità ben definita, sulla quale fanno sentire la loro influenza legami familiari, condizioni sociali ed esperienze passate. Su Ermione, ad esempio, pesa dolorosamente il rimpianto di un'infanzia perduta nella quale la figura materna (Elena) era completamente assente; Briseide, che ha subito il trauma dell'annientamento della sua famiglia e della schiavitù, trova in Achille l'unico che le può restituire dal punto di vista affettivo, quanto egli stesso ha distrutto; Canace, una delle personalità più delicate e commoventi dell'intera opera, creatura fragile e inesperta, si trova ad affrontare la morte del figlioletto e la propria a causa dell'oppressiva volontà paterna.

Va però tenuto presente che, se si considerano in particolare le prime quindici *Eroidi*, le eroine, pur variamente caratterizzate, manifestano molte analogie nei loro gesti e comportamenti, legati al loro ruolo di *relictæ*: piangono, si disperano graffiandosi e strappandosi i capelli, svengono, hanno sogni e incubi notturni; imprecano contro il *perfidus* che le ha tradite, invocano patti non mantenuti; cercano un contatto con la natura che raramente è partecipe del loro dolore, mentre spesso appare fredda, malinconica o addirittura ostile; vagano per le spiagge, luogo di speranza e di dolore, dove si sono consumati gli addii e dove si resta in attesa di scorgere una vela che non apparirà; salgono su rocce scoscese, a picco sul mare che rimbomba minaccioso. Anche le situazioni si ripetono, sono state anzi individuate delle vere e proprie costanti (l'abbandono dell'amato, gli ostacoli che si frappongono al ricongiungimento, il rifugiarsi nel passato e il

doloroso ritorno al presente) che condizionano l'andamento della lettera. Questa ripetitività secondo alcuni ingenera monotonia; in realtà Ovidio se n'è servito per dare alle *Eroidi* uno schema compositivo unitario, all'interno del quale sviluppa la sua arte della *variatio*. Questo è possibile perché i motivi comuni sono sempre presentati con particolari diversi (non esistono, per fare un esempio fra i casi più ricorrenti, due scene di partenza che siano identiche), anche a livello stilistico e verbale e soprattutto perché, come si è visto, l'autore approfondisce e differenzia il carattere delle sue protagoniste.

Il criterio della *variatio* sembrerebbe aver condizionato anche l'ordine in cui si susseguono le prime quindici epistole, per le quali sono stati proposti vari tipi di disposizione; alcuni si basano sulle fonti, altri sullo sfondo del mito rappresentato (ad esempio la guerra di Troia) o sull'esito finale (vita o morte dell'eroina). In realtà, se l'ordine voluto da Ovidio è veramente quello a noi giunto, si direbbe che l'autore abbia voluto tenere separati temi simili, secondo il criterio seguito anche nel gruppo delle ultime sei lettere, dove le due epistole di corteggiamento, con le relative risposte, sono separate dall'epistola di Ero e Leandro, di contenuti e toni completamente diversi. Per quanto riguarda l'epistola di Saffo, la cui posizione all'interno del testo varia nella complessa tradizione manoscritta (cfr. la *Nota al testo*), la sistemazione al quindicesimo posto, al termine del primo ciclo di *Eroidi* sembra trovare piena giustificazione se si pensa che l'opera, aperta con la mitica figura di Penelope, viene a concludersi con un personaggio storico particolarmente significativo in quanto, secondo le intenzioni ovidiane, incarnerebbe la figura del poeta innamorato, che parla del proprio amore; al tempo stesso verrebbe così confermata la consuetudine di utilizzare l'ultimo componimento della raccolta per esprimere le proprie idee in ambito poetico (cfr. Ovidio, *Amores* I 15; III 15). Il passaggio dal mondo del mito (Penelope) a quello della storia (Saffo) prelude inoltre all'analogo procedimento che verrà utilizzato da Ovidio nelle *Metamorfosi*. L'esperienza ovidiana delle *Eroidi* non era tuttavia conclusa e, probabilmente a distanza di anni, Ovidio ne riprese la stesura. Pur consapevole dei limiti imposti dalla forma epistolare e della necessità di rendere più aperti e articolati i suoi monologhi, ritenne di poter ancora perfezionare il genere che egli stesso aveva creato.

Nascono così le epistole doppie, cioè una serie di sei lettere nelle quali alla missiva dell'uomo fa da contrappunto la risposta della donna. Forse l'idea di aggiungere le risposte venne ad Ovidio dall'amico Sabino, che ne compose alcune (non ne conosciamo però né numero, né contenuto), secondo quanto leggiamo in *Amores* II 18: «Come è tornato presto il caro Sabino dal suo viaggio intorno al mondo, portando le lettere di risposta scritte dai più diversi luoghi! La casta Penelope ha riconosciuto il sigillo di Ulisse; Fedra ha letto la lettera inviata dal figlioastro Ippolito; ormai il buon Enea ha risposto all'infelice Didone e, purché sia ancora viva, anche Fillide avrebbe qualcosa da leggere. A Ipsipile è giunta una lettera da parte di Giasone, e Saffo, ricambiata d'amore, consacra a Febo la lira che gli aveva promesso in voto» (*Amores* II 18, 27-34; trad. di F. Bertini). In realtà si è osservato che le prime quindici epistole, pur essendo lettere in senso proprio, sono concepite in modo da non richiedere risposta: il lettore sa che non avranno alcun effetto e che, come spesso affermano le eroine, sono "parole gettate al vento". Con le epistole doppie la situazione si modifica: innanzitutto la possibilità di offrire il duplice punto di vista della coppia di protagonisti amplia il campo del racconto; inoltre la lettera, pur non potendo modificare il corso



finale degli eventi, assume un ruolo nel loro svolgimento, trovando così precisa giustificazione: è il mezzo con cui Paride convince Elena a seguirlo (XVI) e quello stesso con cui Ero farà prendere a Leandro la decisione che gli sarà fatale (XIX).

Un po' diverso è il caso dell'ultima coppia di lettere, quelle di Aconzio e Cidippe, nelle quali Ovidio riesce ad inserire una serie di elementi che le rendono molto più ricche e articolate delle altre, e dove, così come nell'epistola di Saffo (XV), che concludeva un ciclo, vengono inseriti, con abile allusività, elementi di riflessione sulla poesia elegiaca e sulle intriganti implicazioni relative alla funzione della scrittura. Nella lettera di Aconzio (XX) non solo lo scambio epistolare è giustificato (il giovane non potendo parlare direttamente a Cidippe, malata e sotto stretta sorveglianza, riesce tuttavia a servirsi della *conscia nutrix* per la consegna dei messaggi), ma, a creare movimento, viene introdotta nel discorso una lunga apostrofe al rivale (vv. 145-172); quest'ultimo finisce per diventare quasi un secondo destinatario dell'epistola, tanto è vero che Aconzio deve scusarsi di questa intrusione e tornare a rivolgersi a Cidippe: *ad te, Cidippe, littera nostra redit*. Nella risposta della fanciulla (XXI) Ovidio, sfruttando il procedimento già sperimentato nell'*Eroide IX*, fa intervenire un avvenimento esterno, la consultazione dell'oracolo di Delo, che tronca ogni indugio, influenzando in maniera decisiva il suo comportamento; a questo fatto si aggiunge poi l'inserimento della confessione di Cidippe alla madre, che segna un'altra intrusione di episodi, intervenuti durante la stesura della lettera. La verosimiglianza dei fatti è comunque rispettata in quanto Cidippe, a letto ammalata, afferma di scrivere la lettera a più riprese; ciò giustifica l'aprirsi dei varchi temporali. L'epistola mostra così le sue potenzialità a divenire un racconto sempre più articolato e complesso: non a caso nell'esperienza ovidiana delle epistole doppie, si è visto il germe dello sviluppo del romanzo epistolare moderno, dove si incrociano più voci e ogni scambio di lettere, motivato dall'incedere degli avvenimenti, dà a sua volta luogo al successivo sviluppo, fino a creare una narrazione completa. La vitalità delle *Eroidi* è inoltre testimoniata non solo dalla fortuna del testo nel corso dei tempi, ma anche dal fatto che in autori a noi contemporanei sono presenti motivi e tematiche, che ad esse appartengono, sia pure in forme e con esiti diversi. Si possono così citare ad esempio i discorsi-monologo di Christine Brückner (*Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*, Hamburg 1983) e, ancor più significativa perché in ambito diverso come quello musicale, la composizione *Va lettera felice* del maestro Girolamo Arrigo (rappresentata a Roma nel dicembre 1993), ispirata all'epistola di Leandro a Ero.

EMANUELA SALVADORI

