

GILDA POLICASTRO

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

*Non è per riflessione e coscienza di me, che sono infelice,
bensì quando ne manco, non diceva Leopardi.
(C. PAVESE, 9 luglio 1940).*

I.

Glissare sull'identità storica di Saffo obliandone i versi, come nell'idillio terzo di Mosco tradotto dal giovane Leopardi, sarà operazione qui solo preliminare: in più netto rilievo nel seguito del discorso andrà la mutazione della poetessa del trauma amoroso in personaggio «interessante», verificata attraverso il canto leopardiano e il dialogo di Pavese che la vedranno protagonista. All'attributo di interessante va subito però assegnata l'accezione che, giusta la dicotomia agambeniana tra l'esperienza estetica antica e quella moderna, evidenzia in quest'ultima il prevalere di significati estrinseci e soggettivi e, nel caso specifico, valga a motivare a posteriori acquisizione di un personaggio reale alla leggenda, fino al completo sacrificio dell'uno in favore dell'altra. Così il valore di trauma, ancora di matrice agambeniana: con effetti per l'appunto traumatici avrebbe *agito* sul fruitore l'opera d'arte antica, imponendo la propria verità ed unità esteriore; focalizzandosi sullo *spectare*, l'arte moderna si sarebbe viceversa scissa in una valutazione razionale inevitabilmente orientata dalla conoscenza e dalla memoria culturale – quindi dal giudizio e dal gusto – e dall'altra parte in una soggettività artistica valevole come deciso «principio creativo»: l'opera d'arte non è più, per l'uomo moderno, l'apparizione concreta del divino, che lascia l'animo in preda all'estasi o al sacro terrore, ma una occasione privilegiata per mettere in moto il suo gusto critico¹.

1 G. AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 58, 62. 223

Da una prospettiva non dissimile muoveva la duplice interpretazione del personaggio di Saffo, all'interno della mostra dedicata dall'artista tedesco Anselm Kiefer alle donne². Il percorso fra inconsueti ritratti di eroine mitologiche o rivoluzionarie si apriva con l'installazione di un busto sovrastato da una serie di volumi impilati: in didascalìa, il nome di Saffo veniva sovrapposto a quello di altre donne antiche (Ariadne, Medea, Elettra) e solo in chiusura la poetessa recuperava la sua individualità, offrendosi separata allo sguardo in una figura solitaria di donna col busto chiazzato di diversi colori, sorreggente un unico volume questa volta aperto. Immediata la decodifica del segno: il deposito della memoria accatasta gli oggetti in un libro chiuso e li confonde; nel libro aperto la memoria perdura, come rimarca la varietà cromatica del busto. Questa breve incursione nella pratica e nell'estetica contemporanea valga a introdurre il tema specifico della trasformazione o dell'oblio: si ritorni ora indietro, al tempo che precede l'elaborazione di un mito personale ispirato a Saffo da parte dei due

autori che si vengono a considerare, il tempo che precede cioè il mutamento di Saffo da poetessa eolica a «protomartire della solitudine» o paradigma dell'estraneità prima in Leopardi poi in Pavese³. Si rivada, cioè, alla Saffo citata tradotta tradita dal *Sublime*, da Catullo, Orazio, Ovidio, Foscolo, e, prima ancora, alla Saffo bruciata per motivi etici, ridotta a frammenti, tradita.

II.

In principio era il *qiañov*, l'istituzione maritale preposta, nella Grecia antica, all'educazione sentimentale delle fanciulle. A quest'ambito tra l'erotico e il sacrale si riportano i carmi di Saffo, la cui poetica può essere distinta in due aspetti essenziali: il piano del contenuto, ossia l'esperienza d'amore nelle sue varie fasi; il piano formale della codificazione di tale esperienza, vissuta come totalizzante. I frammenti superstiti descrivono i diversi stadi della dinamica amorosa, dall'incontro all'affiorare della passione alla effettiva condivisione, fino ai veri e propri motivi topici del rimpianto per la verginità perduta o dell'addio. In questi ultimi due casi, in particolare, risulterebbe fuorviante una pure

Gilda PolICASTRO

2 A. KIEFER, *Die Frauen* (Gallerie di Villa Medici, Roma, 27 gennaio-8 marzo 2005),

Roma, Edizioni dell'Elefante, 2005.

3 La prima definizione si deve a N. GARDINI, *La cruna di Saffo*, in *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Esempi da una storia della poesia*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2000, pp. 59-66; 63; la seconda alla più recente *lectura* nell'*Ultimo canto leopardiano*, ora nella sezione *La canzone dei disperati affetti* dal vol. collettaneo di L. FELICI *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 85-122; 115.224

immediata interpretazione dei versi saffici in chiave effusivo-patetica, a fronte di una più opportuna riconsiderazione della loro ritualità formale. Proprio la lirica di Saffo inaugura difatti la ricca tradizione dell'abbandono (della giovinezza in un caso, della istituzione maritale nell'altro), che attraverserà la tragedia classica talvolta nella declinazione erotica già lirica: l'*Alceste* di Euripide, ad esempio, prima di offrirsi in sacrificio, rivolgerà il suo accorato addio ai figli al marito e soprattutto al talamo nuziale⁴. Codificazione sociale dell'eros, allora, e sua immissione in un ambito religioso e contestualmente filosofico⁵: così nel notissimo inno ad Afrodite, in cui la iniziale richiesta d'amore si rovescia nell'atteso risarcimento dalle pene patite, consentaneo al ripristino di un principio di reciprocità. Quest'ultima esigenza parrebbe anticipare in qualche modo l'auspicio tipicamente eschileo di un equilibrio cosmico rinvigorito dalla punizione dell'azione colpevole:

[...] tiiv ñ' , wŷ
 Yapf' , aŷ dikh'ñi;
 kai gar ai⊃ feugei, tacewv diaxeï,
 ai⊃ de dora ma deket' , a⊃lla dañei,
 ai⊃ de ma filei, tacewv filañei
 kwu⊃k e⊃qeloiña6.
 [...] a⊃nti de plhgnv foniav fonian
 plhgan tinetw. drañanta paqein,
 trigerwn muqov tade fwnei7.

A tale codificazione, e quindi alla riproposta dei topoi della educazione maritale, corrisponde, o meglio, parrebbe non corrispondere (ma è ipotesi certo azzardata, nell'impossibilità di un riscontro più ampio all'interno di una tradizione sparuta e mutila), il ricorso a un immaginario e a un lessico originale, ica-
 «...e quei di Saffo oblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese
 4 EUR., *Alc.*, 280-325; 389; 176-182.

5 È la «*Gesellschaftlyrik erotica*», su cui cfr. G. MAZZONI, in *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 101.

6 Si citeranno d'ora in avanti i carmi di Saffo seguendo la numerazione adottata in *Sappho et Alceus fragmenta*, a cura di E.-M. Voigt, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van

Gennep, 1971. La traduzione, date le *cruces* interpretative e le soluzioni talvolta problematiche delle edizioni correnti, sarà svolta a nostra cura con delle scelte che terranno conto della discussione critica, pur senza informarne nel dettaglio il lettore.

Qui: 1, 20-23: 'Chi Saffo, ti fa ingiustizia? ma coloro che fuggono presto
 inseguiranno; chi non accetta doni ne offrirà; chi
 non ama presto amerà, pur contro voglia'.

7 AESCHL., *Ch.*, 311-313: 'Ferita assassina, per assassina ferita si paghi. Colpi a chi colpì.

Voce di detto millenario' (trad. da ESCHILO, *Oresteia*, intr. di U. Albinì, trad., nota storica e note di E. Savino, Milano, Garzanti, 1989). 225

Così l'amato cuoce l'amante: ooptaiv aomme nell'eolico di Saffo (fr. 38), cioè 'tu mi fai', letteralmente, 'arrosto'. Eros è cuoco, ma soprattutto agitatore dell'anima e quasi fisicamente la scuote (e⊃tinaxe < moi >, fr. 47).

L'acme di questa modalità rappresentativa si raggiunge nel celeberrimo Fainetai...(fr. 31), l'ode del turbamento d'amore (o, nella vulgata, della gelosia), che restituisce i processi di sconvolgimento suscitati dalla vicinanza della persona amata in modo il più possibile aderente a una fenomenologia eminentemente corporea: manca la voce, la lingua si inceppa, una febbre corre sottopelle, la vista si annebbia, fischiano le orecchie, freddo, caldo, fuoco, pallore e senso di morte.

Della personale interpretazione leopardiana del carme si dirà. Per ora invece conviene risalire al vero e proprio ingresso di Saffo nella poesia di Leopardi, databile all'altezza degli *Scherzi epigrammatici*: l'anno è il 1814, dunque agli esordi dell'attività di traduzione, ma l'evento non manca, secondo alcuni, di vera dignità poetica e non sentirebbe di esercitazione giovanile. È dell'avviso D'Intino, per esempio, che tra l'altro intitola programmaticamente l'edizione delle traduzioni giovanili *Poeti greci e latini*, a evidenziare subito la più cospicua presenza dei primi all'interno del *corpus* leopardiano. L'ottavo degli *Scherzi*, dunque, traduce col titolo *La impazienza* la non meglio identificata «ode di Saffo», che è poi il frammento, notissimo, delle Pleiadi, verosimilmente anche carme compiuto, ma l'ipotesi non può ad oggi ricevere sicura conferma filologica:

deduke men a— ñelanna,
kai Plhi''adev; meñai de
nuktev, para d' eorceq' wo ra,
eogw de mona kateudw8.

Oscuro è il ciel: nell'onde
La luna già s'asconde,
E in seno al mar le Pleiadi
Già discendendo van.
È mezzanotte, e l'ora
Passa frattanto, e sola
Qui sulle piume ancora
Veglio ed attendo invan 9.

I teorici della traduzione dibattono non da ora sulla scissione antropomorfa tra la bella e infedele e la brutta fedelissima: rimane tuttora inevaso il dilemma
Gilda Policastro

8 168 B V.: 'Tramontata è la luna e le Pleiadi; la notte è a metà, l'ora passa e io da sola mi sdraio'.

9 G. LEOPARDI, *Scherzi epigrammatici*, in *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 14-15.

su quale delle due sia da preferire. Più unanimemente condivisa la primazia ermeneutica della traduzione sulla parafrasi: dove questa non scioglie i nodi interpretativi, mostrando invece sovente di aggirarli, la traduzione parrebbe assurgere a una più decisa attendibilità. Dal vincolo o dalla costrizione traduttivi si mostrerebbe invece immune il giovane Leopardi, che interpreta il carme delle Pleiadi alla Leopardi, facendone, cioè, altro dai versi di Saffo e volgendo, anzi, questi a uso proprio, quasi – verrebbe da dire – leopardeggiando come un imitatore del se stesso di là da venire. Il testo leopardiano può parere brutto ed è oggettivamente infedele, arrivando a ostentare dunque quanto di meno si possa chiedere a una traduzione. Saffo, sintetica, dipinge un notturno di desolante bellezza, un notturno di cui l'io lirico gode anzi soffre in solitudine, adagiandosi.

Leopardi, che già in *incipit* traduceva con una sovrabbondanza di invenzioni, pure peraltro plausibili – ad esempio le onde del mare, del tutto assenti nel testo greco, su cui dovremo obbligatoriamente ritornare –, nell'*explicit* di nuovo interpreta molto liberamente, rendendo la chiusa saffica con l'inedito «veglio e attendo invan». Se l'attesa può ancora derivare dal testo greco, perlomeno caricando di un sovrappiù di senso l'antitesi fra il *men* iniziale delle stelle e della luna che tramontano e il *de* dell'io che si distende in solitudine – quindi non si riposa, non 'tramonta' ma veglia, *forse* attendendo – il motivo della *vanità* dell'attesa è però tutto leopardiano: in Saffo non ve n'è traccia. Di contro, si censura la solitudine erotica, il *mona* che non trova efficace rispondenza nei versi leopardiani, sebbene questi traducano l'originale con un rapporto, filologicamente parecchio eccepibile, di due e mezzo a uno, e quindi in chiave largamente esorbitante. Soprattutto se si considera che quell'un verso di Saffo è costituito da quattro parole, di cui la essenziale, *mona* per l'appunto, perde quasi del tutto la pregnanza semantica derivante dall'originario accostamento con *kateudw*. Ed è il senso stesso del verbo greco, poi, a modificarsi, divenendo sorprendentemente 'veglio'. Inevitabile, a questo punto, chiedersi la ragione di tale errore, se di errore si tratta, tanto più che Leopardi altrove fa mostra di un ben diverso scrupolo filologico e, ad esempio, traducendo il secondo libro dell'*Eneide* preciserà di aver tenuto dietro al testo «a motto a motto»¹⁰.

Il *kateudw* saffico, intanto, è stato oggetto di inesauste diatribe tra le schiere dei traduttori, naturalmente scissi in pruriginosi e pudichi. Ma persino alcuni tra i secondi, come Gallavotti, si vedevano poi costretti ad ammettere, una volta reso il verso incriminato con il più neutrale 'sola mi adagio', che, effettivamente, l'adagiarsi di qualche fantasticheria dovesse essere indizio, e di qual tipo finiva col

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

10 Preambolo alla traduzione del secondo libro dell'*Eneide* (1816), cfr. *Traduzioni poetiche*, in G. LEOPARDI, *Tutte le opere* [d'ora in avanti *TO*], con intr. e a cura di W. Binni e la collaborazione di E. Ghidetti, I, Firenze, Sansoni, 1989, p. 434.

rivellarlo, proprio nascondendolo, la reticenza interpretativa¹¹. Varrà allora 'dormire', quel *kateudw*? In ogni caso non si presenta come un verbo isolato all'interno del verso, bensì semanticamente e sintatticamente inscindibile da *mona*. In modo ancora più libero aveva tradotto Foscolo – tralasciando per il momento altri predecessori settecenteschi di Leopardi –, che nelle odi giovanili dedicate all'amico Naranzi recuperava il frammento di Saffo segnalandosi per un'audace interpretazione dell'ultimo verso, stravolto più che cambiato in un oltremisura patetico «sola in le piume/ io giaccio in pianto»¹². La vana attesa leopardiana apparirà quanto meno più sobria ma altrettanto scorretta, a libro saffico (ri)aperto. Anche Leopardi, dunque, sbaglia? Senza dubbio in questo caso «quei di Saffo

obbli»», come nell'idillio di Mosco ricordato in apertura: nel compianto funebre offerto al pastore, la dimenticanza della poetessa giovava ai versi di altri, secondo un *topos*, quello dell'agone poetico, che verrà poi recuperato da Orazio proprio a vantaggio di Saffo a chiusa di un noto carne (II 13)¹³.

In questo caso la "smemoratezza" dei versi di Saffo viene in favore di versi propri: Leopardi, cioè, non sta sbagliando, ma è forse già precocemente invaso dalla «smania violentissima di comporre» di cui scriverà qualche anno dopo a Giordani (30 aprile 1817)¹⁴.

Quando l'ora notturna del frammento di Saffo si cambia nello sfumare della giovinezza, il libro delle odi saffiche comincia cioè effettivamente a chiudersi e la poetessa della vana attesa a valere come preannuncio della Saffo pienamente, interamente leopardiana, della Saffo, cioè, "travestita" dell'*Ultimo canto*. Non a caso il componimento idealmente conclusivo, per Blasucci, della fase poeticoeroica delle canzoni e inaugurale della stagione disillusa delle *Operette* e dei canti pisano-recanatesi¹⁵. E a rafforzare il legame con la traduzione giovanile basterebbe anche solo la protesta, nella canzone, per la disattesa promessa di piacere: «Ogni più lieto/ giorno di nostra età primo s'invola» (vv. 65-66). Nel «corpo brutto e giovane» di Saffo-Leopardi si spengono il desiderio bruciante e la passione, annichiliti dall'insoddisfazione, dalla consapevolezza intima e profonda dell'errore di natura, dell'ingiustizia perpetrata da chi ha posto in *quel*

11 Per la questione cfr. almeno *Lirici greci*, a cura di E. Degani, G. Burzacchini, Firenze,

La Nuova Italia, 1997, che pur nella semplificazione richiesta dal genere antologico, sul motivo

specifico si diffonde scrupolosamente (p. 190, n. 4).

12 U. FOSCOLO, *Versi dell'adolescenza ora per la prima volta pubblicati*, a cura di C. A.

Traversi, Recanati, Simboli, 18882.

13 Cfr. su questo A. LA PENNA, *Sunt qui Sappho malint*, in *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 315-324.

14 Cfr. G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 94.

15 L. BLASUCCI, *Profilo dell'Ultimo canto di Saffo*, in *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*,

Napoli, Morano, 1989, pp. 70-90.

corpo un «animo tenero e sensitivo» gonfio di desiderio inappagato¹⁶. La ricerca frustrata di una consonanza con la natura sfocia persino nella sottrazione di questa al contatto col «lubrico piè» di Saffo, in una delle note più accorate e palesemente autobiografiche del testo. Non resta che la scelta di Didone, l'abdicazione alla vita, la rinuncia a sperare ancora. E pure alla caduta del «velo indegno», nessuna eroica protesta potrà fondatamente levarsi dal labbro di Saffo: i «marmorei

numi» di Bruto si sono ormai smarriti in un sordo ed assurdo silenzio e le «incaute voci» al più susciteranno una eco inascoltata.

Colpa di Leopardi, allora, se Saffo vorrà vestire, nel dialogo di Pavese, i panni della «lesbica di Lesbo», indotta dallo scontento della vita, più che dall'amore infelice per Faone, al tuffo fatale «nel mare di Grecia»?

III.

Prima di provare a stabilire una genealogia irrefutabile, occorre riandare anche velocemente ad alcuni precursori leopardiani nella rivisitazione del mito saffico, in particolare il Verri del romanzo su Saffo, che interpretò il frammento delle Pleiadi inscrivendovi il motivo equoreo, e ripensando il destino della poetessa “infelice per amore” nella chiave ovidiana contaminata con altre suggestioni contemporanee, soprattutto wertheriane:

Placida è tutta la natura, sono freschi i fiori, l'aura è soave, tranquillo è il cielo, tripudiano i garruli augelli, e fra poco in quelle fronde troveranno dolcissimi sonni; e questi pesci, benché raccolti in stagno angusto, guizzano contenti nella loro schiavitù, io sola in mezzo alla calma universale sono agitata da crudele tempesta.

La libera versione del frammento saffico veniva a seguire una descrizione invero pre-leopardiana del giardino dello scontento, in cui l'acqua fungeva già da emblema dell'estraneità e della dissociazione dalla natura:

– Guarda –, disse a Rodope [l'ancella], – non sono piacevoli questi fiori, e non fu mia cura deliziosa d'irrigarli coll'acqua di questi limpidi ruscelli, ed il sostenere con vari artifici questi languidi steli? E pure ora li miro come dopo la sazietà delle mense le squisite vivande.

E queste acque zampillanti, che sogliono ispirare interno giubilo colla vivacità del loro

moto, e quelle che ivi cadendo in quella grotta dedicata al silenzio, conciliavano il sonno,

sgorgando con placido sussurro nel *marmoreo* ricettacolo, ora mi attristano coll'ingrato strepito,

né più mi sembrano chiare¹⁷ [...].

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

16 Si riprendono qui le notissime definizioni del personaggio contenute nella ristampa

delle *Annotazioni* nel «Nuovo Ricoglitore» (settembre 1825). Cfr. *TO*, pp. 56-57.

17 A. VERRI, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno, 1991, pp. 67, 66.

Delle reminiscenze leopardiane dalla *Delphine*, dalla *Corinne*, dalla Saffo verriano-ovidiana hanno già detto, e in modo persuasivo, Binni, Muscetta, Blasucci, ciascuno secondo il proprio intento (storico-critico, stilistico-formale) e nell'ambito di discorsi variamente orientati: e sempre, però, con il libro di Saffo praticamente chiuso¹⁸. Non mi sembra si sia posto finora nell'opportuno rilievo da dove Leopardi avesse tratto la conoscenza di Saffo *poetessa, testo*, prima che della sua

leggenda. Soprattutto, la ragione per cui la tradusse così liberamente e perché ne diede, nella maturità poetica, una così efficace riedizione in chiave autobiografica, sia pur con gli opportuni filtri: la mascheratura antica e il tentativo (fallito) di immedesimazione cosmica¹⁹. Nell'edizione delle odi di Saffo e Alceo posseduta dalla biblioteca paterna, con testo greco a fronte e tradotta da Francesco Saverio de' Rogati nel 1782, il frammento delle Pleiadi chiudeva, come da tradizione, l'antologia delle odi saffiche, ridotta peraltro a tre soli esemplari: l'ode del sublime, l'inno ad Afrodite e il Frammento 16820. Ed ecco, finalmente, da dove Leopardi trasse l'immagine delle onde: esattamente dal libro aperto sulla traduzione del Rogati, che gli consegnò pure già pronta per il nuovo testo l'immagine della veglia «sulle piume». Il traduttore settecentesco si era comunque premurato di restituire in nota il verso incriminato «a motto a motto», ossia nella sua nuda essenzialità: 'io frattanto dormo sola', cautelandosi poi con l'espressa *excusatio* dalla taccia di eccessiva libertà interpretativa: «la conclusione della premessa cade bene, e noi abbiamo stimata renderla un poco più per dare maggior risalto al sentimento» (p. 217). Resta invece tutta leopardiana l'invenzione della vanità dell'attesa, così come la traduzione pre-*Ultimo canto* dell'ora come tempo di vita invece che della giornata (sostituzione o accostamento anche questo tipico degli anni a venire), perché il Rogati si attiene qui scrupolosamente al testo saffico: [se Anacreonte nell'Ode III] misura il punto della mezza notte [...] dal girare che fa la costellazione dell'Orsa intorno alla mano di Astrofilace; e Saffo misura la mezza notte già passata dall'esser già tramontate le Plejadi, che sono le sette stelle sulla coda del Toro:

Noi la misuriamo dalla campana dell'oriuolo; ma in poesia che paragone vi farebbe fra il moto delle stelle, e quello dell'oriuolo?²¹

Non val la pena di insistere su altre traduzioni di Arcadi probabilmente note a Leopardi – come peraltro, dettagliatamente, Bigi – perché possono bastare per

18 W. BINNI, *Preromanticismo italiano* (1947), Firenze, Sansoni, 1985, pp. 236-237; C. MUSCETTA, *L'ultimo canto di Saffo*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXIII, 1959, pp. 194-218; BLASUCCI, *Profilo dell'Ultimo canto di Saffo*, cit.

19 Cfr. BLASUCCI, *ivi*, p. 90.

20 *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani* da F. Saverio de' Rogati, Colle, 1782, vol. II, p. 217.

21 *Ivi*, pp. 216-217.

il momento Verri e de' Rogati a dar conto del “sistema del libro chiuso”, o aperto, piuttosto, sulla tradizione, sulla memoria, sul giudizio²². Si introdurrà invece a questo punto la questione dell'ipotizzato rapporto derivativo del settimo dei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, *Schiuma d'onda*, dalle suggestioni leopardiane su Saffo, se non dai versi veri e propri della canzone e, ancor prima, della traduzione giovanile.

IV.

Nella prima riedizione pienamente moderna del mito saffico, la poetessa protagonista si interroga insieme alla ninfa Britomarti sul destino, la condizione

umana e la sorte dell'uomo, dopo aver compiuto l'ultimo salto e aver abbandonato ogni speranza «nel mare di Grecia»²³. L'elemento equoreo, introdotto da Leopardi nel frammento delle Pleiadi, tramava l'*Ultimo canto* leopardiano di una serie di immagini ricorrenti, dall'«etra liquido» (v. 9) al «flutto dei Noti» (vv. 10-11) al «natar tra' nemi» (v. 15) alla «dubbia sponda» alla «vittrice ira dell'onda» (v. 18) al «candido rivo» (v. 34), fino alla «silente riva» della immaginata discesa avernica conclusiva. Nel dialogo *Schiuma d'onda* Pavese recupera la tramatura leopardiana, traducendola a uso proprio: la condizione marina diviene così la sostanza stessa della riedizione del mito, e l'acqua emblema di una condizione *post mortem* del tutto deprivata dei contenuti vitali del cambiamento e dell'imprevisto, mutandosi da elemento tradizionalmente dinamico in una sorte di statica palude definitiva premanganelliana. A infrangersi del tutto «nel mare di Grecia» non è soltanto così l'illusione felice in uno stato di beatitudine al cessare delle pene, degli ardori del desiderio («credevo che tutto finisse con l'ultimo salto», p. 47): l'acqua che li spegne azzerà, insieme, la possibilità di sentire e di sperare, cambiando l'esistenza degli immortali o dei non-più-mortali in un tedio senza fine²⁴.

La traduzione leopardiana del motivo dell'esclusione nell'immagine del rivo che disdegnoso si sottrae al contatto col corpo di Saffo aderiva a un orizzonte premoderno di ricerca della consonanza – anche quando in chiave ossimoricamente contrastiva – con la natura, entro un ambito ideologico in cui la poesia valeva come residuale possibilità di slancio eroico o di immedesimazione fra il

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

22 E. BIGI, *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 11-36.

23 Si citerà d'ora in avanti con la sigla *DcL* dall'edizione C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.

24 A. ANDREOLI, *La memoria leopardiana*, ne *Il mestiere della letteratura*, Pisa, Pacini, 1977, pp. 96-125.

sé e l'altro, fatalmente destinata allo scacco, ma resistente almeno come possibilità. Pavese scavalca all'indietro e ricolloca la sua Saffo entro un orizzonte classico e mitologico in cui tra le cose esiste piena identità. La roccia è il sesso e l'acqua è la morte, simbolicamente, qui, come in altri dialoghi²⁵. L'acqua e la roccia rappresentano però anche, allegoricamente, l'amato e l'amante, e dunque assurgono, come nel Leopardi delle Pleiadi e dell'*Ultimo Canto*, a emblema del fallimento della comunicazione, amorosa, ma vitale prima di tutto. Non sono finora mancate analisi delle corrispondenze tematiche tra l'opera pavesiana e quella leopardiana, con maggior fondatezza rispetto alle due rispettivamente più care ai loro autori: «il biglietto da visita presso i posteri», scrisse Pavese in una lettera a proposito dei *Dialoghi con Leucò*; notissima la predilezione leopardiana per le *Operette morali*²⁶. Meno immediata si presenta la possibilità di ricostruire una ipotesi fondatamente genetica, in base a considerazioni sia intrinseche che esterne ai testi: Pavese mostra di conoscere molto se non tutto dell'opera leopardiana, riproposta qua e là caoticamente, senza una corrispondenza precisa

di genere. Così, a titolo di esempio, nei romanzi si possono rinvenire vere e proprie traduzioni in prosa dell'*Infinito*²⁷, la mitologia dei *Dialoghi* ripropone i temi della poesia leopardiana, come nel caso che si sta esaminando. Ma ben diverso è ipotizzare una effettiva derivazione, come garantirebbe solo un più attento riesame delle carte, ancora in questo campo specifico inedite, salvo la parziale ricognizione di Dughera²⁸. Se Pavese, cioè, avesse idea del metodo e, nel concreto, delle traduzioni leopardiane, non è dato sapere. Certo è che le versioni pavesiane dei lirici, e del frammento delle Pleiadi nella fattispecie, furono realizzate in condizioni di assoluta autonomia, durante il confino, e peraltro alla

25 Cfr. R. GIGLIUCCI, che estende la considerazione ad alcuni romanzi nel cap. XI della *Storia generale della letteratura italiana*, dir. N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, 1999, pp. 516-559. Dello stesso Gigliucci cfr. la monografia *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, che rilegge l'opera pavesiana entro la stessa ottica mitografica e biografica insieme.

26 La lettera di Pavese è indirizzata a Billi Fantini ed è datata 20 luglio 1950. Cfr. *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 753. Per gli aspetti più generali del leopardismo di Pavese cfr. almeno ANDREOLI, *La memoria leopardiana*, cit.; A. DOLFI, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986; M. RUSI, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1988; per il rapporto *Operette-Dialoghi*: D. THOMPSON, *The "colloquio tra il divino e l'umano" in Pavese e Leopardi*, in «Bulletin of the Society for Italian Studies», 12, 1979, pp. 19-30; M. TATTI, *Il «terzo modo»: dialogo e ironia tra memoria operettistica e palinodia in Cesare Pavese*, in «*Quel libro senza uguali*». *Le "Operette morali" e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 243-256.

27 Cfr. G. P. BIASIN, *The smile of the Gods. A thematic study of Cesare Pavese's work*, New York, Cornell University Press, 1968.

28 A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992.

maniera solita con cui Pavese traduceva i classici, alla lettera, quasi pedantesca, nel modo «oggettivo, filologico-interlineare» di cui dà conto l'introduzione einaudiana dell'*Iliade*²⁹.

Della traduzione pavesiana dell'ode saffica resta testimonianza nella lettera da Brancaleone alla sorella Maria, datata 27 dicembre '35:

Diceva Saffo:

Tramontata è la luna
E le Pleiadi, è mezza
Notte, è passata l'ora:
giaccio sola nel letto.

Io invece giaccio in compagnia di certi grilli, che l'umidità della campagna produce per generazione spontanea e il letto tenta al calduccio. I grilli mi fanno ricordare che oggi mi ha scritto Carocci dicendomi che *non trova la carta per stampare Lavorare stanca*³⁰.

Tanto più significativa apparirà dunque la ricomparsa del motivo equoreo all'altezza del dialogo *Schiuma d'onda*, sin dal titolo e dalla rubrica iniziale, col riferimento al mare che accoglie la poetessa suicida, mare letale cui neanche si

accennava nella traduzione del frammento, analogamente a quanto accadeva nel vero prologo al gesto estremo che era la sequenza «Morremo...» della canzone leopardiana. Il motivo dell'acqua come transito verso la morte e soprattutto come veicolo di comunicazione per i morti derivava per poligenesi dalla tradizione folklorica e mitica cui Pavese approdava attraverso la lettura del *Ramo d'oro* già nel '23: all'interno della sezione intitolata *Pericoli dell'anima*, ad esempio, Frazer ricorda come guardarsi nello specchio, nell'acqua o in qualunque superficie riflettente equivalga in base a certe arcane credenze a vedersi l'anima, o a vedere l'anima altrui, quella dei morti in particolare³¹. Senz'altro comune al canto leopardiano «...e quei di Saffo obblia»: *traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese*

29 OMERO, *Iliade*, vers. di R. Calzecchi Onesti, pres. di C. Pavese, con un saggio di P. Vidal-Naquet, Einaudi, Torino, 1991 [I ediz. 1950].

30 PAVESE, *Lettere cit.*, p. 490.

31 J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 233: «Gli Zulu non vogliono guardare dentro uno stagno oscuro perché hanno paura che ci possa essere una bestia che porti via il loro riflesso, causandogli così la morte. [...] Nell'isola Saddle, in Melanesia, v'è uno stagno tale che se qualcuno vi guarda dentro, muore; lo spirito maligno s'impadronisce della sua vita per mezzo del riflesso nell'acqua. Possiamo ora capire perché fosse una massima tanto dell'India antica quanto dell'antica Grecia quella di non guardare la propria immagine nell'acqua, e perché i Greci consideravano che fosse un augurio di morte il sognare di vedersi così riflesso. Temevano che gli spiriti dell'acqua trascinassero sott'acqua il riflesso o l'anima della persona, facendola in tal modo morire. È questa probabilmente l'origine della classica storia del bel Narciso che languì e morì per aver visto il suo riflesso nel-

233

e al dialogo di Pavese è l'elezione dell'acqua a correlativo oggettivo della negazione e della distanza, dell'estraneità e della solitudine:

Si può accettare che una forza ti rapisca e tu diventi desiderio, desiderio tremante che si dibatte intorno a un corpo, di compagno o di compagna, come la schiuma tra gli scogli? E questo corpo ti respinge e t'infrange, e tu ricadi, e vorresti abbracciare lo scoglio, accettarlo.

Altre volte sei scoglio tu stessa, e la schiuma il tumulto si dibatte ai tuoi piedi, nessuno ha mai pace³².

Quasi ridondante rimandare alla valenza ipotestuale del citatissimo pensiero zibaldoniano del 5 marzo 1821:

L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata³³.

Il vano abbraccio pavesiano equivale così semicamente e si direbbe ideologicamente (di un'ideologia propria, svincolata dallo scrupolo filologico e incline alla creazione del proprio mito personale, di Saffo e di sé) alla vana attesa di Leopardi. Trasferendo l'immagine della negazione entro un orizzonte mitico-simbolico, Pavese le conferisce poi un sovrappiù analogico: l'amante non può abbracciare l'amata, così come la vita non può somigliare alla morte (e viceversa) 34. Tale allusività rimanda pure alla cosiddetta e tipicamente pavesiana teoria dell'«immagine racconto», ricavata per espressa indicazione d'autore più dalla *Commedia* dantesca che dai classici greci e latini o da Leopardi. Lo spiegano le note del *Mestiere di vivere* e l'appendice all'edizione del '43 di *Lavorare stanca*: alla figurità dantesca Pavese attribuisce un valore fortemente rappresentati-

l'acqua». Ancora di recente, il motivo del rispecchiamento equoreo oltremontano è posto al centro di un episodio evocativo della saga *Heimat 3* del regista tedesco Edgar Reitz (2005). 32 *DcL*, p. 49. 33 Si citerà d'ora in poi, secondo l'uso, la sola pagina dell'autografo, riprodotto dall'ediz. G. LEOPARDI, *Zibaldone di Pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

34 Il motivo della vanità dell'abbraccio ripete ovviamente anche il *topos* catabatico tra i più resistenti, da Omero a Virgilio a Dante e fino al Montale di *Incontro*, al Caproni de *Il vetrone*, al Sereni di *Autostrada della Cisa*: proprio non è dato, agli antichi come ai moderni, abbracciare un'ombra. Per una più approfondita disamina del motivo si rimanda al nostro *In luoghi ulteriori: catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa-Roma, Giardini, 2005.

vo, in una chiave simbolica prima che realistica³⁵. Simbolo e costruzione allegorica si mischiano poi nella rielaborazione personale di Pavese a suggestioni derivanti da una inesausta attrazione per il mito e l'irrazionale³⁶, cui Dante e Leopardi, sia pur da prospettive e punti di vista evidentemente opposti, si erano mostrati tenacemente avversi.

Il dialogo pavesiano supera così ancora una volta all'indietro la temperie operettistica: Leopardi si opponeva alle false certezze contemporanee smascherandone ironicamente i presupposti illusori, Pavese dialoga in una chiave eminentemente *construens*, imponendo o almeno enunciando delle tesi per lo più deprivate del momento argomentativo e di una messa in discussione all'interno del dialogo stesso da parte dei due antagonisti, alla maniera platonica, prima ancora che leopardiana. Donde la natura assertiva e crudamente epigrammatica di tutti i *Dialoghi con Leucò* e di *Schiuma d'onda* in particolare, sintetizzabili in poche battute essenziali: qui il destino non si accetta, lo si è, come Saffo svela alla ninfa Britomarti. A sintetizzare ulteriormente i temi dei dialoghi è, di volta in volta, la «rubrica didascalica»: quella di *Schiuma d'onda* indugiava sull'omoerotia, sia pur con una sorta di *praeteritio* che finiva ovviamente col rafforzare il dato. Forse non c'è bisogno di Leopardi, si dirà, consentendo decisamente con quanti giudicano la memoria leopardiana di Pavese «un'eredità imperfetta e parziale»³⁷. E almeno in questo caso si dispone di dati certi visto che negli anni di composizione dei *Dialoghi con Leucò* le tracce leopardiane nei documenti di poetica di Pavese sono scarse e inconsistenti. In particolare, dello *Zibaldone di*

pensieri all'interno della biblioteca di Pavese non rimane traccia *tout court*, perlomeno secondo la ricostruzione di Rusi che pone, viceversa, il brogliaccio leopardiano a fondamento della biblioteca *mentale* di Pavese e, soprattutto, pur con gli opportuni distinguo alla base della composizione del *Mestiere di vivere* sin nella configurazione strutturale³⁸.

Potendo invece disporre per Leopardi di più cospicue indicazioni metatestuali, a partire proprio dagli indici autografi dello *Zibaldone*, si andrà a verificare come la prima apparizione del nome di Saffo nel diario leopardiano, valevole come documento di poetica *in fieri*, si collochi esattamente nell'ambito di una

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

35 Cfr. i pensieri del 4 dicembre '38 e del 10 dicembre '39 in C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, ediz. condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, nuova intr. di C. Segre, Torino, Einaudi, 2000, pp. 141-142; p. 165.

36 Si veda su questo oltre al classico studio di F. JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1973, anche il recente e ben argomentato saggio di E. FRONTALONI, *Dare un nome, rivelare un dio. "Estase", formula e tempo nei "Dialoghi con Leucò" di C. Pavese*, in «La Cultura», XLIII, 1, 2005, pp. 95-130.

37 Ad esempio TATTI, *Il «terzo modo»* cit., p. 255.

38 RUSI, *Le malvage analisi*, cit., p. 78.

lunga riflessione sulla pederastia e sull'assurdità della riprovazione che avrebbe attirato su di sé un'ipotetica poesia omosessuale contemporanea:

Non sarebbe fischiato oggidì, non dico in Francia ma in qualunque parte del mondo civile, un poeta, un romanziere ec. che togliesse per argomento la pederastia, o l'introducesse in qualunque modo; anzi chiunque in una scrittura alquanto nobile s'ardisse di pur nominarla senza perifrasi? Ora la più polita nazione del mondo, la Grecia, l'introduceva nella sua mitologia (Ganimede), scriveva elegantissime poesie su questo soggetto, donna a donna (Saffo), uomo a giovane (Anacreonte) ec. ec. [...]³⁹.

Si tratta di un pensiero steso il 4 ottobre 1821, e dunque immediatamente precedente alla composizione dell'*Ultimo canto*. Seguiranno, più tardi, un altro paio di cursori accenni a Saffo: in rapido elenco, il pensiero 2589 sulla longevità della letteratura greca, i due pensieri relativi all'uso dei dialetti in *Zib.*, 3013 e 3045, per arrivare finalmente all'altra diffusa menzione: la nota sull'ode del sublime. L'anno è il 1823, di poco successivo, stavolta, alla composizione della canzone. Una volta di più Leopardi non va a tradurre Saffo ma quasi a contraffarla.

Il pensiero si avvia con la citazione diretta del [...] *to moi man Kardian eñ nñtaqeñin eñptoañen saffico* (fr. 31) e prosegue con questa notazione: È proprio dell'impressione che fa la bellezza [...] su quelli *d'altro sesso* che la veggono o

l'ascoltano o l'avvicinano, lo spaventare⁴⁰.

Leopardi non sta evidentemente chiosando, non parla di Saffo, di cui peraltro ha già sottolineato l'orientamento sessuale omodiretto. È la ricerca del sublime,

dell'aspetto terrorizzante che qui gli preme indagare, e sulla ricorrenza e la funzionalità del motivo dello «spavento del core» nella poesia leopardiana dall'*Infinito* alla canzone *Alla sua donna* si è espresso già diffusamente Lonardi⁴¹. A noi viene invece qui opportuno tornare all'iniziale rinvio ad Agamben, per ribadire come effettivamente tipica degli antichi fosse la contemplazione della natura, e la riproducibilità degli effetti traumatici della sua contemplazione nell'opera d'arte. Nell'*Ultimo canto* comincia viceversa a prendere forma il moderno travestimento dell'oggetto, la sua trasformazione in contenuto interessante in quanto veicolo di identificazione col sé: quel corpo brutto e giovane estraneo alla natura e al consorzio umano del preambolo alle *Annotazioni* per la ristampa milanese del '25 non è il corpo di Saffo, e non sarà il corpo di

39 *Zib.*, 1840.

40 *Zib.*, 3443-44. Corsivo nostro.

41 G. LONARDI, *Leopardi, Saffo, il sublime*, in «Annali della Scuola Normale», IV, 2, 1999, pp. 409-437, ora in *L'oro di Omero. L'"Iliade", Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 57-92.

236

Saffo la roccia pavesiana lambita e schivata dalle onde, né coinciderà con la poetessa eolica quell'amante autobiograficamente impotente o semi-divinità mortalmente annoiata. Leopardi si schermiva dall'identificazione col sé personaggio lirico cercando rifugio nella illusione prospettica e storica: la morte di una singola individualità infelice a riscatto di un'ancora vagheggiata felicità. Di quel «morremo» didoniano Pavese dà il seguito e forse, stavolta, gli estremi per il riconoscimento dell'errore potrebbero ravvisarsi davvero: nessuna parola in Saffo, nella Saffo poetessa di Lesbo, del *qiañov*, dell'amore come esperienza del vivere sociale, ma nemmeno nella Saffo del travestimento leopardiano (e pre-pavesiano), ne dice il tedio. Al contrario, energia e passione vi pulsavano in tutta la loro vitalità, ma Pavese se ne rammenta solo a tratti e per lo più, come Leopardi, «quei di Saffo obblia».

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

237

APPENDICE

Il frammento 168 B di Saffo e alcune sue traduzioni/imitazioni

deduke men a¹ ñelanna,

kai Plhi¹adev; meñai de

nuktev, para d' eorceq' wora,

eogw de mona kateudw.

1) Già in grembo al mar s'ascosero

Le Pleiadi, la Luna,

e della notte bruna
già scorsa è la metà.
L'ora già passa e vigile
io sulle piume intanto
sola mi struggo in pianto

senza sperar pietà (*Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani* da
F. Saverio de Rogati, Colle, 1782, vol. II, p. 217).

2) Placida è tutta la natura, sono freschi i fiori, l'aura è soave, tranquillo è il
cielo, tripudiano i garruli augelli, e fra poco in quelle fronde troveranno dolcissimi
sonni; e questi pesci, benché raccolti in stagno angusto, guizzano contenti
nella loro schiavitù, io sola in mezzo alla calma universale sono agitata da crudele
tempesta (A. Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a c. di A.
Cottignoli, Roma, Salerno, 1991).

3) Ahi! Che le Pleiadi,
Ahi! Che la Luna
Già tramontarono;
la notte bruna
declina al termine:
trascorsa è l'ora
ed ei, me misera!
non viene ancora.
Spergiuro, immemore
di sua parola,
nel letto ei lasciami,

nel letto ahi! sola! (S. Broglio d'Ajano, *Saffo di Lesbo del C.X.B.d'A*,
Edizione seconda riveduta e corretta dall'A., Jesi, Bonelli, s.d.).

4) Le Plejadi e la Luna
sparite, il ciel s'imbruna;
la Notte è a mezzo il corso,

il fisso tempo è scorso;
ed io qui pur soletta
sono a giacer costretta (L. A. Pagnini, *Le Poesie di Anacreonte, di Saffo e di Erinna dal greco trasportate in rime toscane per opera di Eritisco Pilenejo*,
Lucca, Domenico Marescandoli, 1794)

5) Sparir le Pleiadi
Sparì la Luna
È a mezzo corso
La notte bruna.
Già fugge rapida
Ogni ora e intanto
Sola in le piume,

Io giaccio in pianto (U. Foscolo, *Versi dell'adolescenza*, a c. di C. A.
Traversi, Recanati, Simboli, 18882)

6) Sparir le Pleiadi
sparì la luna
è a mezzo il corso
la notte bruna:
io sola intanto

mi giaccio in pianto (U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, II.
Prose e saggi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995)

7) Oscuro è il ciel: nell'onde
La luna già s'asconde,
E in seno al mar le Pleiadi
Già discendendo van.
È mezzanotte, e l'ora
Passa frattanto, e sola
Qui sulle piume ancora

Voglio ed attendo invan (G. Leopardi, *Scherzi epigrammatici*, da *Poeti greci*

e latini a c. di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1999)

8) Diceva Saffo:

Tramontata è la luna

E le Pleiadi, è mezza

«...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese

Notte, è passata l'ora:

giaccio sola nel letto.

Io invece giaccio in compagnia di certi grilli, che l'umidità della campagna produce per generazione spontanea e il letto tenta al calduccio. I grilli mi fanno ricordare che oggi mi ha scritto Carocci dicendomi che *non trova la carta* per stampare *Lavorare stanca*. (C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a c. di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 490).

9) Tramontata è la luna

E le Pleiadi a mezzo della notte;

giovinezza dilegua,

e io nel mio letto resto sola (S. Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Hesperia, 1940)

10) The moon slides west

it is midnight

the time is gone

I lie alone (R. Lowell, *Imitations*, London, Faber and Faber, 1958)

Gilda Policastro

FEDERICA BESSONE

Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle *Heroides*

“Alcuni una schiera di cavalieri, altri di fanti, / altri di navi dicono che sulla nera terra/siano la cosa più bella, e io ciò che / ciascuno ama”. Non è una *recusatio augustea*, ma la Priamel del fr. 16 Voigt¹: se avesse saputo che Ovidio le avrebbe fatto scrivere un'Eroide, Saffo non avrebbe potuto anticipare meglio le scelte programmatiche dell'elegia latina.

Accostare la lirica di Saffo all'elegia erotica di età augustea non è un azzardo inconcepibile al di fuori delle *Heroides* e dei loro esperimenti: vi aveva pensato, prima di Ovidio,

Orazio lirico². La *súgkrisiw* di *carm.* 2, 13, 21-32 descrive Saffo che, sulla lira, “lamenta” gli amori per le fanciulle di Lesbo: *Aeoliis fidibus querentem // Sappho puellis de popularibus* (queror, nei programmi poetici augustei, definisce il genere elegiaco); il suo “lamento” d'amore è contrapposto ai “duri” temi politici e militari cantati in tono più elevato da Alceo, e il maggior successo è attribuito alla lirica civile di quest'ultimo³. L'“Alceo romano”, nel tracciare un programma lirico per sé, aveva preso le distanze da Saffo (e dal suo interprete Catullo), avvicinandola agli elegiaci contemporanei: Orazio, erede “naturale” della lirica greca, aveva costruito una predisposizione di Saffo ad essere accolta in un genere letterario alternativo.

Ovidio, nell'Eroide, raccoglie la sfida; la sua Saffo, divenuta “davvero” poetessa elegiaca, trasforma il giudizio comparativo di Orazio in una rivendicazione orgogliosa – uno di quei confronti programmatici, cari all'elegia latina, con poeti contemporanei che praticano generi più elevati –: *her.* 15, 27-30 *at mihi Pegasides blandissima carmina dictant, / iam canitur toto nomen in orbe meum; / nec plus Alcaeus, consors patriaeque lyraeque, / laudis habet, quamvis grandius ille sonet.* Questa Saffo aggiornata all'età di Augusto è pienamente ascritta al programma callimacheo: non quello, riveduto e corretto, della lirica oraziana (con le sue tentazioni civili), ma quello esclusivo e rigoroso dei neoteri e dell'elegia.

Poetica elegiaca e poetica lirica di Saffo, in questo punto dell'epistola, si sovrappongono senza scarti. Ma elegia e lirica sono due poli in tensione fra loro: nel proemio epistolare, Saffo presenta il suo passaggio dall'uno all'altro genere come un gesto di conversione; e

Incontri triestini di filologia classica 2 (2002-2003), 115-143

1 Le traduzioni dei frammenti di Saffo sono di Aloni 1997 (salvo indicazioni diverse).

2 Riprendo, qui di seguito, quanto ho scritto in Bessone 2003. Sostengo l'autenticità dell'epistola, che è stata rimessa in dubbio da Tarrant 1981 (poi da Murgia 1985, Knox 1995), ma a favore della quale ha portato argomenti Rosati 1996.

3 Hor. carm. 2, 13, 21-32 *quam paene furvae regna Proserpinae / et iudicantem vidimus Aeacum / sedesque discretas piorum et / Aeoliis fidibus querentem // Sappho puellis de popularibus / et te sonantem plenius aureo, / Alcaeae, plectro dura navis, / dura fugae mala, dura belli! // utrumque sacro digna silentio / mirantur umbrae dicere, sed magis / pugnas et exactos tyrannos / densum umeris bibit aure volgus.*

così la lettera, esplorando continuità e rotture fra passato e presente della carriera di Saffo, diviene anche un piccolo saggio di critica letteraria.

Come le altre Eroidi, ma con più scoperta coscienza programmatica, l'epistola istituisce un confronto tra generi poetici. Tutte le eroine, personaggi di letteratura, portano con sé le convenzioni del genere di appartenenza e le fanno incontrare e scontrare col codice dell'elegia.

Saffo, personaggio di leggenda e caricatura della commedia per il suo amore con Faone, è al tempo stesso figura storica di poetessa – quindi autrice –, 'persona' lirica e talvolta personaggio (nominato come "Saffo") della sua stessa poesia:

convertendosi qui dalla lirica all'elegia (e dalla passione omoerotica a quella eterosessuale), insieme rinnega e prosegue la sua poesia d'amore, ricodifica in elegia e riusa con disinvoltura, in relazione al nuovo oggetto amato, i suoi stessi testi; così

facendo, mette a confronto convenzioni e atteggiamenti espressivi delle due forme letterarie.

L'esperimento ovidiano vuol essere una riflessione su affinità e distanza fra lirica ed elegia d'amore: due generi insieme vicini e lontani, distinti ma contigui, e oricamente connessi nell'esperienza di Catullo (l'Eroide ha un rapporto privilegiato con gli incunaboli dell'elegia latina, i carmi 65 e 68 di Catullo: da un lato 'risponde' a Orazio lirico, che aveva preso le distanze da Catullo e dal suo modello saffico, dall'altro ritrova Catullo come interprete di Saffo e precursore dell'elegia latina). L'epistola è anche una riflessione sulla storia dell'elegia, che risale alle sue origini nella letteratura latina; e una riflessione sul ruolo di Saffo (e delle appropriazioni di 'Saffo' come simbolo letterario) nella definizione dei generi poetici e dei diversi tipi di discorso amoroso nella fase che va dai neoterici agli augustei. Inserire Saffo, come un remoto antenato, nell'album di famiglia dell'elegia latina è una finzione giocosa, ma non del tutto arbitraria; ed è un modo brillante e semiserio di parlare di letteratura.

Vediamo allora alcuni punti dell'epistola in cui questo approccio critico può forse portare qualche contributo all'interpretazione.

Il proemio elegiaco: continuità e rotture in una carriera poetica

Da professionista, Saffo giustifica la scelta del genere con un proemio (vv. 1-20). I primi due distici⁴ presentano l'epistola elegiaca come opera poetica (hoc breve... opus) e Saffo come autrice (auctoris); Faone e gli altri lettori potrebbero non riconoscere la poetessa di Lesbo: immaginando il loro straniamento, Ovidio commenta la propria finzione di una Saffo che scrive in distici e fa ironia sulla confusione di identità autoriali così creata⁵.

4 her. 15, 1-4 ecquid, ut aspecta est studiosae littera dextrae, / protinus est oculis cognita nostra tuis? / an, nisi legisses auctoris nomina Sapphus, / hoc breve nescires unde veniret opus?

5 Farrell 1998, pp. 332 s.; bene anche pp. 333 s. sulla possibile allusione alla questione filologica dell'attribuzione a Saffo di \pigrámmata kai \legeîa (cf. Sud. s. v.

SapfQ). La movenza incipitaria sarà ripresa in Pont. 2, 10, 1 ss. (cf. Galasso 1995 ad loc.; si ripete anche il gioco sul senso letterario di

La sorpresa del lettore è legittima. Quella di Saffo è una *metábasiw e†w fllo génow*; e, come quella di Ovidio nel proemio degli Amores⁶, va giustificata. Leggiamo i vv. 5-8:

forsitan et quare mea sint alterna requiras
carmina, cum lyricis sim magis apta modis.
flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen.
non facit ad lacrimas barbitos ulla meas.

Il ragionamento è in forma di sillogismo. Un amore degno di pianto vuole una poesia di pianto (è un tema-chiave dell'epistola): la 'perdita' di Faone richiede il lamento 'funebre' dell'elegia; e il pianto significa l'addio alla lira eolica, che al compianto funebre non si addice – la vera Saffo l'aveva già detto, nel fr. 150 V.: "Non è giusto che nella casa di chi pratica il culto delle Muse ci sia il lamento funebre (*yrênōw*): queste cose non sono appropriate per noi"⁷. Convertendosi ora a una poesia che è compianto funebre, questa Saffo può far propria la definizione da manuale dell'elegia come flebile carmen⁸.

Mutati i metri e i modi del canto, il tema, però, è pur sempre l'amore; vv. 9-12:

uror ut, indomitis ignem exercentibus Euris,
fertilis accensis messibus ardet ager.
arva Phaon celebrat diversa Typhoidos Aetnae;
me calor Aetnaeo non minor igne tenet.

uror (v. 9) è il segnale con cui Ovidio stesso aveva inaugurato la sua carriera elegiaca:

am. 1, 1, 25-6 me miserum! certas habuit puer ille sagittas. / uror, et in vacuo pectore regnat Amor⁹. Ferito da Cupido, che gli azzoppa un esametro ogni due, Ovidio smette di cantare in verso epico arma... violentaque bella; Saffo invece, nei distici elegiaci, continua a 'bruciare' così come faceva in metro lirico: "giungesti, e fu bene; io ti bramavo, / e recasti refrigerio

al mio cuore bruciante di desiderio”, ἵμαν φρένα kaioménan póy~ (fr. 48 V.); e brucia come brucia, ispirato da Saffo, l’Orazio di *carm.* 1, 13, 9 *uror, seu tibi candidos...*¹⁰. L’amore è fuoco: qui elegia e lirica parlano lo stesso linguaggio, e Saffo non ha bisogno di smentire se stessa. Anzi: per descrivere il suo amore elegiaco, la poetessa di Lesbo non auctor): uno dei contatti più notevoli nel fitto rapporto fra l’epistola di Saffo e l’elegia ovidiana dell’esilio.

Un rapporto che, per i negazionisti, prova la non autenticità dell’epistola (Tarrant 1981, pp. 143 s.; Knox 1995 a 15, 1-4); per noi, dimostra il ruolo cruciale della lettera della poetessa nell’elaborazione di una poetica del lamento che le Eroidi trasmettono in eredità all’elegia triste di Ovidio.

6 Vd. Labate 1999; inoltre Conte 1991, p. 166.

7 Sapph. fr. 150 V. ο[γὰρ γέμιω ἄν μοισοπóλυν <δόμνι> / γρένον ἵμμεν& <.....> ο· κ& ἴμμι πρέποι τάδε. La trad. è di Di Benedetto 1987 (Intr., p. 49).

8 Una definizione ripresa in *trist.* 5, 1, 5 *flebilis ut noster status est, ita flebile carmen*: cf. Bessone 2003, nn. 23, 24 e 25. Da manuale è anche la definizione alterna *carmina*: vd. Knox 1995 ad loc.

9 Bene Jacobson 1974, p. 288.

10 È l’ode *Cum tu, Lydia, Telephi...*, che riprende l’ode saffica dei sintomi d’amore (fr. 31 V.).

ha che da declinare al singolare la definizione dei suoi amori lirici fornita da Orazio: *calor*, al v. 12, raccoglie il giudizio critico di Hor. *carm.* 4, 9, 10-2 *spirat adhuc amor, / vivuntque commissi calores / Aeoliae fidibus puellae*. Fra lirica ed elegia – per Saffo almeno – la differenza è nel numero, non nell’intensità del singolo amore. Persino l’immagine vulcanica che dice la nuova passione (*me calor Aetnaeo non minor igne tenet*) e riecheggia il primo elegiaco latino (il Catullo del *carme* 68)¹¹, sembra rispecchiare la tradizione critica sulla lirica di Saffo. Nei *Tristia*, paragonando a Saffo la poetessa Perilla, Ovidio le attribuisce *ignes pectoris* (*trist.* 3, 7, 19 s. *ergo si remanent ignes tibi pectoris idem, / sola tuum vates Lesbia vincet opus*): e sembra riflettere così una tradizione che ci è testimoniata da Plutarco, *amatorius*,

18: “Come il figlio di Efesto, Caco, a quanto dicono i Romani, emette dalla bocca fuoco e fiamme che inondano l’esterno, così la poetessa esprime canti veramente incandescenti e attraverso la poesia trasfonde l’ardore che le viene dal cuore, ‘cercando di dare sollievo al suo amore con l’armonioso canto delle Muse’, per usare le parole di Filosseno”

[trad. di V. Longoni] (τὸν μὲν γὰρ Ἐφαιστὸς παῖδα Ἐρμιαῖοι Κἄκον ἄστοροῦσι πῦρ καὶ φλόγαν ἰφίται δὴ τῶν στόματων ἵψυ Ἰεοῦσαι· ἀπὸ δὲ Ἰθυῶν μεμιγμένα πῦρ καὶ φέγγεται καὶ δὴ τὸν μελὸν ἰφίται τὴν ἰπὸ τῶν καρδίων ἰερμότητα “Μούσαι, ἐφ’ ἧσιν ἰφίται τὸν ἵψυ” κατὰ Φιλόξενον).

Bruciare e far versi d’amore: nella conversione dalla lirica all’elegia, questo non è cambiato.

Ma ‘piangere’ come un lutto la perdita di un amore unico, e non sostituibile, mai più, da nessun altro, questo, sì, è cosa da elegia, e questo vuol dire dare addio alla lira.

Leggiamo i vv. 13-20:

nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis,
proveniunt: vacuae carmina mentis opus.
nec me Pyrrhiades Methymniadesve puellae,
nec me Lesbiadum cetera turba iuvant.
vilis Anactorie, vilis mihi candida Cydro,
non oculis grata est Atthis, ut ante, meis,
atque aliae centum, quas non sine crimine amavi.
improbe, multarum quod fuit, unus habes.

Nel passaggio fra le due sottosezioni, dal v. 12 ai vv. 13-4, Ovidio sembra smontare la definizione della lirica di Saffo data da Orazio, *carm.* 4, 9, 11-2 *commissi calores / Aeoliae fidibus puellae*: proprio perché unico – qui al v. 12 *calor* –, l’amore di Saffo non può più essere cantato sulla lira – v. 13 *dispositis quae iungam carmina nervis* –. Quell’assetto poetico è saltato: è entrata in crisi quella corrispondenza fra contenuti e forme della poesia.

Pluralità amorosa significa avvicendamento: nella lirica un amore scaccia l'altro (come nell'epodo 11 di Orazio)¹², e per ogni nuovo amore c'è una nuova occasione di canto; l'unicità della passione, invece, significa soffrire senza rimedio, piangere la perdita amorosa come un lutto, e intonare per sempre il lamento monotono dell'elegia (è questo il rimprovero che Orazio lirico rivolge agli elegiaci: a Valgio in *carm.* 2, 9, a Tibullo in *carm.* 1, 33¹³; e viceversa:

Properzio, in 1, 12, oppone la propria scelta univoca, e irrimediabile, dell'amore per Cinzia al rimedio di chi può mutare *calores*)¹⁴.

Lo stato di una *mens* che non è *vacua* (che non lo è più) non permette di elaborare carmi in metro lirico; comporre lirica, dice Saffo ai vv. 13-4, richiede "una mente sgombra", "un animo libero": e con *vacua mens* (senza ulteriori determinazioni) sembra intendere serenità, libertà da preoccupazioni, condizioni tranquille¹⁵ – ciò che lei ha perso con la perdita di Faone¹⁶. Fa il suo ingresso qui, per essere ripreso nel corso dell'epistola, il tema della crisi poetica, del 'lutto' che inibisce la poesia – ogni poesia che non sia il lamento elegiaco –; è il motivo che torna, in *Ringkomposition*, ai vv. 195-206¹⁷. Ed è il tema con cui il vero interprete di Saffo a Roma, Catullo, inaugurava nel suo *liber*, e nella storia letteraria latina, il genere dell'elegia: è il tema del *carme* 65 e della 'prima parte', programmatica, del *carme* 68¹⁸.

13 Hor. *carm.* 2, 9, 9 ss. *tu semper urges flebilibus modis / Mysteri ademptum... 17-8 desine mollium*

/ tandem querellarum; 1, 33, 1-3 Albi, ne doleas plus nimio memor / inmitis Glycerae, neu miserabilis

/ decantes elegos... Analogo è il rilievo di Orazio sulla vena facile e abbondante di Anacreonte e delle 'Anacreontiche', assimilati spesso alla tradizione neoterico-elegiaca (epod. 14, 9-12 *non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo / Anacreonta Teium, / qui persaepe cava testudine flevit amorem / non elaboratum ad pedem*). Cf. Bessone 2003, nn. 10, 11, 15, 33, 35, 67.

14 Prop. 1, 12 (a Pontico), 15 ss. *felix, qui potuit praesenti flere puellae / (non nihil aspersis gaudet Amor lacrimis), / aut si despectus potuit mutare calores / (sunt quoque translato gaudia servitio). / mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.*

15 Il tema è ripreso da Ovidio nell'elegia proemiale dei *Tristia* (dove *carmina*, indeterminato, indica la poesia in genere): *trist. 1, 1, 39 carmina proveniunt animo deducta sereno* (cit. da Knox 1995, che rimanda a Luck 1977 ad loc.); cf. anche *trist. 5, 12, 3 s. quia carmina laetum / sunt opus, et pacem mentis habere volunt*. Nel distico dell'*Eroide*, il motivo della crisi poetica sembra assumere un'inflessione particolare: togliendo la serenità, il lutto impedisce l'impegnativa elaborazione dei *carmina* in metro lirico, che vanno associati alla musica; un'implicazione simile sembra suggerita in *Hor. epod.*

14, 12 cit. (supra, n. 13).

16 E ciò che Orazio associa alla lira lesbica di Alceo, prendendolo a modello in *carm. 1, 32* (il 'disimpegno' di Orazio, in cerca di un'ispirazione lirica leggera, ripete qui quello del *Lesbius civis* che, nei riposi della guerra, cantava l'amore): *1, 32, 1 ss. poscimus, si quid vacui ("in leisure time", Nisbet- Hubbard 1970 ad loc.) sub umbra / lusimus tecum, quod et hunc in annum / vivat et pluris: age dic Latinum, / barbite, carmen, // Lesbio primum modulate civi, / qui ferox bello tamen inter arma, / sive iactatam religarat udo / litore navim, // Liberum et Musas Veneremque et illi / semper haerentem puerum canebat / et Lycum nigris oculis nigroque / crine decorum.*

17 Cf. *her. 15, 195-8 nunc vellem facunda forem: dolor artibus obstat / ingeniumque meis substitit omne malis. / non mihi respondent veteres in carmina vires; / plectra dolore tacent, muta dolore lyra est.*

18 Ricordo *Catull. 65, 3-4 nec potis est dulcis Musarum expromere fetus / mens animi, tantis fluctuat ipsa malis*: il dolore del lutto, e il dolore d'amore vissuto come un lutto (o al lutto mescolato), preclu Ma qui tutto questo è ancora in nuce, potenzialmente riassunto in *vacuae... mentis*; e qui, nel proemio di Saffo, l'aggettivo

vacuus (polisemico, e letterariamente connotato) è scelto apposta per suscitare uno scandalo semantico¹⁹. E' un altro, credo, il senso dell'aggettivo che deve affacciarsi – in aggiunta a quello principale – per fare a pugni con i distici che seguono; ed è il senso che *vacuus* assume nell'uso programmatico dei proemi elegiaci: non tanto libertà dalle cure, quanto libertà dall'amore: l'amore inteso, elegiacamente, come il dominio oppressivo di una passione unica²⁰. Non può esservi, nello spazio elegiaco, un 'vuoto' d'amore: *is poterit felix una remanere puella, / qui numquam vacuo pectore liber erit*, prescriveva Properzio (Prop. 1, 10, 30)²¹. Essere *vacui* è essere fuori dall'elegia; la condizione per entrarvi è perdere la propria libertà, farsi 'occupare' interamente, e interamente 'dominare', da un'unica passione. Così ancora Ovidio, nel verso inaugurale della sua carriera elegiaca: *uror, et in vacuo pectore regnat Amor*: "ardo, e nel petto finora vuoto regna Amore" (am. 1, 1, 26)²². Il 'vuoto' d'amore, nei programmi elegiaci, è ciò che *vacuus* designa come la condizione perduta, e irrecuperabile, che precede l'elegia²³. E così qui, quando (al suo ingresso in elegia) Saffo rinnega la lirica come opera di una *vacua mens*, ma poi, subito dopo, elenca in un catalogo i più di cento amori che avevano riempito la sua lirica, il lettore ha un piccolo trasalimento. La convenzione dei proemi elegiaci ogni altra forma poetica, e costringe al pianto elegiaco: una forma di non-poesia che si dichiara, con un paradosso, priva di *ars* e di *ingenium*. Ho già sottolineato altrove come questa retorica del pianto anticipi la poetica ovidiana dell'elegia dall'esilio. Con complicità professionale, in *Tristia* ed *Ex Ponto* Ovidio potrà riferire alla propria persona di poeta in disgrazia la specifica poetica dell'elegia triste che, sul modello catulliano, ha fatto elaborare nell'Eroide a una poetessa in crisi – e lo farà con lo stesso risalire alle origini del genere e al suo iniziatore latino. Cf. Bessone 2003, § 2 Crisi poetica e poesia di pianto: alle origini dell'elegia (dal lamento funebre a Catullo all'elegia triste di Ovidio).

¹⁹ Cf. Bessone 2003, n. 68.

²⁰ Labate 1984, p. 20 n. 10; 1994, pp. 78 s. (a proposito di Ov. am. 1, 1, 26 e di Hor. carm. 1, 6, 19):

“Per il poeta elegiaco, *vacuus* e *uror*, non che non essere intercambiabili, propongono una opposizione che segna l’ingresso nell’elegia, il passaggio da un mondo non elegiaco al mondo esistenziale e letterario dell’elegia. Quando si è *vacui* si è fuori dell’elegia, mentre si diventa poeti elegiaci una volta (ma una volta per sempre!) che si comincia a bruciare della fiamma d’amore”.

21 V. Fedeli 1980 ad loc.; cf. Prop. 1, 9, 27 s. *quippe ubi non liceat vacuos seducere ocellos, / nec vigilare alio nomine cedat Amor*; 3, 17, 41 *tu modo servitio vacuum me siste superbo* (e cf. v. 11 *vacuos nox sobria torquet amantis*; 2, 2, 1 *liber eram et vacuo meditabar vivere lecto*); Ov. met. 1, 519 s. ‘*sagitta... / in vacuo quae vulnera pectore fecit*’ (con Bömer 1969 ad loc.); rem. 752 *dum bene de vacuo pectore cedat amor*.

22 Così Labate 1984, p. 20 n. 10, che respinge come sottigliezza l’interpretazione di Reitzenstein 1935 di un amore ‘generico’ (“nel petto ancora vuoto, non riempito da nessun oggetto determinato d’amore”; su quella linea ora McKeown 1989: “(still fancy-free”).

23 Nel proemio di Properzio *vacuus* ha un ruolo speculare: qui è Amore, che ormai tormenta il poeta senza posa, a non essere mai “disoccupato”: Prop. 1, 1, 33 s. *in me nostra Venus noctes exercet amaras / et nullo vacuus tempore deficit Amor*.

giaci di opporre l’amore a un passato ‘vuoto’ d’amore non funziona per Saffo:

l’opposizione tra *uror* e *vacuus* permane, ma qui *vacuus* scolora in un senso generico (“libero da preoccupazioni”); è poi un tocco di malizia d’autore a sottolineare lo stacco dall’uso elegiaco, specializzato, del termine. Qui l’accostamento tra *vacuus* e la successiva folla di nomi è stridente: la connotazione ‘rimossa’ dell’aggettivo è richiamata – per contrasto – in maniera irresistibile. E l’effetto ironico di superficie dice, per paradosso, una verità più profonda (per Ovidio, questo è un altro modo di segnalare la distanza fra due generi poetici). Da una prospettiva elegiaca, l’esperienza dell’io lirico (sia pure di Saffo), proprio perché sempre occupata da sempre nuovi amori, può quasi apparire, paradossalmente (e per opposizione polemica), ‘vuota’, perché mai veramente asservita al dominio totalizzante della passione.

vacuus, comunque se ne orienti il senso, è tanto adatto al canto sulla lira quanto estraneo all'elegia. Orazio, tracciando un programma alla sua lirica, poteva porre con indifferenza l'alternativa vacui, sive quid urimur (carm. 1, 6, 19)²⁴; per gli elegiaci, e per questa Saffo, la scelta non si pone: bruciare è l'unico programma (uror), e l'essere vacui un'alternativa impossibile, o un passato perduto²⁵.

Il catalogo amoroso (vv. 15-20) è un pezzo da leggersi con ironia. Un passato lirico ingombrante, ed esibito, rende questo proemio unico nel suo genere. La retorica elegiaca del primo amore (Cynthia prima suis... [Prop. 1, 1, 1]) è fuori della portata di Saffo. atque aliae centum, quas non sine crimine amavi (her. 15, 19)²⁶: altro che l'autopresentazione di Properzio, contactum nullis ante cupidinibus (Prop. 1, 1, 2), o quella di Ovidio, sine crimine mores... non mihi mille placent, non sum desultor amoris (Ov. am. 1, 3, 13 e 15). Anche il moto di protesta della poetessa per l'asservimento a un'unica passione (v. 20 improbe, multarum quod fuit, unus habes) riecheggia quello di Properzio contro Amore (1, 1, 5-6 donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo vivere consilio)²⁷; qui però, anziché un allontanamento sofferto ma generico dalle castae puellae, c'è quasi un rimpianto, con tanto di nomi, per le innumerevoli puellae amate da Saffo non sine crimine²⁸.

²⁴ Hor. carm. 1, 6, 17 ss. nos conviviam, nos proelia virginum / sectis in iuvenes unguibus acrium / cantamus, vacui sive quid urimur / non praeter solitum leves (cf. Nisbet-Hubbard 1970 ad loc.).

²⁵ Vd. Labate 1994, p. 78 s. (cit. supra, n. 20).

²⁶ Saffo è piuttosto sulla linea di un'elegia degli amori plurimi come am. 2, 4, 10 centum sunt causae,

cur ego semper amem. Vd. Bessone 2003, § 3 sub fin. e n. 84.

²⁷ Un simile moto di protesta è rivolto contro Cupido - ma per il suo 'sconfinamento' in campo poetico

– nel proemio elegiaco di Ovidio: am. 1, 1, 5 ss.

²⁸ Con non sine crimine questa Saffo si mostra consapevole delle accuse al suo comportamento sessuale testimoniateci dalla tradizione biografica (P. Oxy. XV, 1800, fr. 1, col. 1 k[a]thgórhtai d& øp&

\n[í]v[n] qw ftaktow o{[sa] tòn trópon kai gunaike[rás]tria; Sud. s.v. SapfQ: [...] pròw ßw kai

diabolū ḡsxn aḡsxrâw filíaw; cf. her. 15, 201 Lesbides, infamem quae me fecistis amatae); la formula si contrappone al sine crimine più appropriato alle autopresentazioni del poeta-amante elegiaco (ad es. am. 1, 3, 13: vd. Bessone 2003, n. 68).

L'ideologia elegiaca più esclusiva, specialmente in sede proemiale, costruiva per il poeta-amante, oltre a un amore unico, anche un passato vergine: ma a Saffo questo è ovviamente negato. Un tale effetto di straniamento rafforza nel lettore la coscienza della finzione:

Ovidio fa ironia sul carattere fittizio, e giocoso, di una conversione poetica improbabile²⁹ (che infatti riserva qualche sorpresa).

Non potendo aderire alla retorica elegiaca del primo amore (Cynthia prima fuit [Prop. 1, 12, 20a]), Saffo fa propria fin dall'inizio la retorica dell'amore unico (Cynthia finis erit [Prop. 1, 12, 20b]): unico, e definitivo. Su questo punto, la conversione dalla lirica all'elegia è un gesto di rottura; il verso finale del proemio infine lo dichiara: *improbe, multarum quod fuit, unus habes* (v. 20). A parte il genere, è il numero che fa la differenza: l'antitesi tra *multae* e *unus*³⁰ individua lo stacco decisivo fra elegia e lirica nel contrasto tra amore esclusivo e molteplice, fra ripetibilità e irripetibilità dell'esperienza erotica. Se prima – nella lirica – gli amori si avvicendavano (un avvicinarsi riassunto nella formula *a{te o dh{te*, “di nuovo”: “Di nuovo Eros, lui che fiacca le membra, mi scuote, / dolceamaro invincibile essere”, fr. 130 V.)³¹, quello per Faone è un amore senza uscita: letterariamente, un amore elegiaco.

Dell'uno e dei molti: ‘cultus’ e ‘brosúna Torniamo per un attimo a carmina 2, 13:

Aeoliis fidibus querentem // Sappho puellis de popularibus (Hor. carm. 2, 13, 24 s.)³². La stessa definizione oraziana della qualità elegiaca del canto di Saffo (così

simile al lamento monotono degli elegiaci: *querentem*) implicava

però l'irriducibilità della sua lirica (anche della sua lirica, come di tutta la lirica greca arcaica) al codice elegiaco dell'amore unico e totalizzante: proprio per quella

pluralità degli oggetti d'amore (*puellis de popularibus*) che smentisce la convenzione essenziale e la stessa ragion d'essere dell'elegia.

29 Si veda l'opposizione tracciata da Marziale fra la poco pudica Saffo e la poetessa Sulpicia, raccomandabile a chi voglia piacere ad uno/a solo/a: Mart. 10, 35, 1 ss. omnes Sulpiciam legant puellae / uni quae cupiunt viro placere; / omnes Sulpiciam legant mariti / uni qui cupiunt placere nuptae. / non [...] 8 ss. sed castos docet et pios amores, / lusus, delicias facetiasque. / cuius carmina qui bene aestimarit, / nullam dixerit esse nequiores, / nullam dixerit esse sanctiores. / tales Egeriae iocos fuisse / udo crediderim Numae sub antro. / hac condiscipula vel hac magistra / esses doctior et pudica, Sappho: / sed tecum pariter simulque visam / durus Sulpiciam Phaon amaret. 30 Cf. la 'conversione' forzata di Gallo dagli amori plurimi all'amore unico in Prop. 1, 13, 5-12 dum tibi deceptis augetur fama puellis, / certus et in nullo quaeris amore moram, / perditus in quadam tardis pallescere curis / incipis, et primo lapsus abire gradu. / haec erit illarum contempti poena doloris: / multarum miseras exiget una vices. / haec tibi vulgaris istos compescet amores, / nec nova quaerendo semper amicus eris.

31 Cf. Bessone 2003, § 3 e n. 77.

32 Riprendo qui Bessone 2003, § 3.

La 'retorica congiuntiva' che regge gran parte dell'epistola (la ricerca di zone di intersezione tra le due forme poetiche) trova qui il suo limite più evidente. Il contrasto tra amore esclusivo e molteplice, che è il discrimine tra elegia e lirica, è uno dei principali effetti ironici ricercati dal testo. Saffo sperimenta su se stessa quel conflitto di codici, nelle fasi diverse della sua carriera poetica; e tuttavia le due fasi non sempre rimangono nettamente distinte.

Nel 'proemio' la conversione oppone il presente al passato con un gesto di rottura, ma altri punti nodali dell'epistola mostrano confini più incerti. Così avviene nell'autopresentazione programmatica dei vv. 79-86; qui l'uso malizioso di un presente 'atemporale' fonde esperienza lirica ed elegiaca in una continuità di inclinazione e di ispirazione poetica: 79 ss.

molle meum levibusque cor est violabile telis, / et semper causa est, cur ego semper amem, / sive ita nascenti legem dixere sorores / nec data sunt vitae fila severa

meae, / sive abeunt studia in mores artisque magistra / ingenium nobis molle Thalea facit.

/ quid mirum, si me primae lanuginis aetas / abstulit, atque anni quos vir amare potest? Per spiegare l'innamoramento per Faone, divenuto ora il suo amore esclusivo, Saffo lo giustifica qui con la propria molteplice e inesauribile disponibilità all'amore (v. 80 "e c'è sempre un motivo per cui io sia sempre innamorata"): un'invariante della sua personalità e identità artistica, che unisce presente e passato³³. La retorica dell'amore unico abbracciata nel proemio rischia di rivelarsi per Saffo una pretesa insostenibile.

E, a ben vedere, c'era da aspettarselo. Già nel proemio (v. 20), l'antitesi secca multae / unus era un'illusione ottica. Multarum schiacciava su un unico piano, come fossero contemporanei, una pluralità di amori successivi, cantati nella lirica di Saffo uno alla volta:

ognuno, ogni volta, quasi come fosse unico – proprio come l'amore attuale per Faone. Le singole fanciulle che ora sembrano venute in odio a Saffo tutte insieme, le erano già venute in odio, una alla volta, nel turn-over erotico e poetico della sua lirica. Ovidio lo ricorda

con la malizia di una memoria letterale. Al v. 18, non oculis grata est Atthis, ut ante, meis, Saffo ripropone con disinvoltura a Faone, come se ne fosse responsabile lui, il suo già vecchio disamoramento per la fanciulla, quello che sembra cantato nei fr. 49 V. &Hráman mèn ;gv séyen, *Atyi, pálai potá *** smíkra moi páiw ;mmen& \faíneo kfxariw ("Io ti amavo, Attide, tanto tempo fa *** mi sembravi una fanciulla piccola e senza grazia")³⁴ e

³³ Proprio questa molteplice disponibilità all'amore è uno dei tratti che accomunano Saffo a Socrate nel paragone tracciato da Massimo di Tiro,

18, 9 kàì gàr pollôn \rân ;legon kàì øpò pántvn

Ælískesyai tòn kalôn.

³⁴ Il possibile secondo significato di ut ante diventa forse un segnale allusivo: 'non è più cara... come era cara in passato', oppure: 'non è più cara... come già in passato

(successe che) non era più cara'. Ma è notevole anche la precisa sovrapposizione fra non... grata e *fxariw*, che potrebbe quasi suggerire:

'non è gradita... come in passato non era gradita' (eppure Saffo la amava...); o piuttosto – se l'ultimo verso del frammento va riferito a un tempo ancora precedente rispetto all'innamoramento –: 'non è gradita... come in passato non era gradita (prima che me ne innamorassi)'.
130 V. *Erow dh{té m& • lusimélhw dónei, / glukúpikron 'máxanon ^arpeton ***

*Atyi, soì d&imeyen mèn `p}xyeto / frontísdhn, \pì d& &Andromédan póth<i> (“Di nuovo Eros, lui che fiacca le membra, mi scuote, / dolceamaro invincibile essere *** Attide, pensare a me ti è venuto in odio, / e ora voli da Andromeda”). Non c'è da stupirsi, dunque, se più avanti nell'epistola anche l'amore (attuale) che nel proemio appare unico, l'amore ora esclusivo per Faone, viene presentato come l'ultimo in una serie di innamoramenti ricorrenti.

Ma c'è un'altra aporia. L'auto-definirsi di Saffo nei vv. 79 ss. *molle meum levibusque cor est violabile telis, / et semper causa est, cur ego semper amem...* è anche in contraddizione con i versi che precedono immediatamente: e questa contraddizione è messa sotto accusa da chi nega l'autenticità dell'epistola³⁵. Il distico 77-8 suona allineato alla retorica elegiaca dell'amore esclusivo: *cui colar infelix, aut cui placuisse laborem? / ille mei cultus unicus auctor abest* (her. 15, 77-8). *Unicus*, come nel proemio *unus*: una nuova dichiarazione di unicità dell'amore – che però viene smentita subito da ciò che segue.

Insomma: non è difficile cogliere Saffo in contraddizione; ma (ho cercato di mostrare altrove) proprio in questo autocontraddirsi è il sale dell'operazione ovidiana.

L'esperimento elegiaco di Saffo è una riconversione per gioco, né totalmente incredibile né totalmente probabile, soprattutto piena di contraddizioni gustose e di incongruenze esibite; parte del divertimento sta negli scarti inattesi (ma provocati ad arte), nelle sovrapposizioni che si rivelano poi illusioni ottiche, nei programmi (elegiaci) che sembravano assoluti e vengono relativizzati.

E' di letteratura che si parla – di incongruenza tra due forme poetiche – attraverso le

incongruenze ironiche di una finzione letteraria giocosa e piena di spirito.

Dunque, la sezione che inizia al v. 79 con *molle meum* [...] *cor est*... relativizza l'affermazione precedente di amore esclusivo (un po' come avviene nell'Epodo undicesimo di Orazio)³⁶: anche la nuova esperienza viene ora inserita in una vicenda di innamoramenti ricorrenti – e in questa serie quello attuale appare come un episodio, l'ultimo in ordine di tempo (anche se forse è l'ultimo per davvero; la conversione all'elegia appare senza ritorno, e a Saffo, fuggito Faone, non resta che il salto dalla rupe).

Quello che vorrei mostrare ora è che questa stessa tensione fra amore unico e molteplice, che corrisponde alla tensione fra scrittura elegiaca e identità lirica di Saffo (ma che segnala anche una contraddizione interna all'elegia)³⁷, è già implicita nella sezione, appena conclusa, sul rifiuto del *cultus* in assenza dell'amato (vv. 73-8); proprio il verso che la conclude, e che

35 Tarrant 1981, p. 143; Knox 1995 ad loc.; cf. Murgia 1985, p. 469. Vd. Bessone 2003, § 3 (spec. n. 69).

36 Cf. Bessone 2003, § 3 (e n. 76). Orazio lirico (e giambico) aveva già provocato più volte il confronto fra lirica ed elegia: l'esperimento di Saffo prosegue, dalla prospettiva opposta, la critica del discorso amoroso condotta da Orazio – e ribadisce, al di là delle somiglianze, l'incompatibilità di fondo tra i due generi.

37 La contraddizione fra amore unico e amori plurimi, che corrisponde alla tensione tra due appartenenze letterarie, lirica ed elegiaca, è anche (in una certa misura) una contraddizione programmatica viene scambiato per un manifesto elegiaco (v. 78 *ille mei cultus unicus auctor abest*), è già in se stesso una dichiarazione equivoca: e sarà bene non prenderlo troppo sul serio.

Leggiamo i vv. 73-78:

ecce, iacent collo sparsi sine lege capilli,
nec premit articulos lucida gemma meos.
veste tegor vili, nullum est in crinibus aurum,
non Arabum noster dona capillus habet.

cui colar infelix, aut cui placuisse laborem?

ille mei cultus unicus auctor abest.

I gusti di Saffo, visibili qui in negativo, sono quelli delle donne romane contemporanee legittimati da Ovidio nel suo trattato di cosmesi: *medic. 18-20 vultis inaurata corpora veste tegi, / vultis odoratos positu variare capillos, / conspicuam gemmis vultis habere manum*³⁸.

Dietro la veste elegiaca, si intravede la Saffo autentica. Convergenze sono note da tempo³⁹. Nel suo saggio sulle Eroidi, Jacobson notava (con un certo fastidio) questo affiorare del gusto di Saffo per ornamenti, acconciature, abbigliamento, gioielli e profumi⁴⁰; segnalava ad esempio la menzione della mirra (*Arabum dona, v. 76*), che era già in Saffo⁴¹; e ricordava il contatto tra i vv. 75-6 e il fr. 98 V., il lamento di Saffo per l'impossibilità di procurare una mitra di Frigia alla figlia Cleide: anche la Saffo lirica, in ristrettezze economiche dovute forse all'esilio, lamentava la mancanza degli oggetti di lusso amati⁴².

Anche qui agisce dunque una retorica congiuntiva. Ovidio presta a Saffo il linguaggio elegiaco: le fa abbracciare l'ideale di raffinatezza esaltato in zone meno tradizionaliste dell'elegia erotica (in particolare della propria) come adeguato allo splendore della Roma augustea; e, così facendo, suggerisce un'equivalenza con lo stile di vita di Saffo e del suo gruppo femminile: con interna allo stesso genere elegiaco: Ovidio lo segnala alludendo, proprio qui, a due elegie fra loro contraddittorie di Propertio, la 2, 1 e la 2, 22: vd. Bessone 2003, § 3 sub fin.

³⁸ Bene Knox 1995 ad loc.

³⁹ Stranamente, sono taciute nel commento di Knox 1995.

⁴⁰ Jacobson 1974, p. 283, 295, e cf. 297. Un riflesso dell'amore di Saffo per il lusso si coglie anche

ai vv. 141-2 *antra vident oculi scabro pendentia tofo, / quae mihi Mygdonii marmoris instar erant.*

41 Jacobson 1974, p. 283, indica il fr. 94 V., v. 18, dove si tratta di altri profumi; la mirra è nominata invece nel fr. 44 V., v. 30 (“mirra, cassia e incenso”: la prima menzione dell’incenso in ambito greco).

42 Già Treu 1953, p. 363 considerava questo un contatto decisivo. Cf. Sapph. fr. 98 V. “... infatti mia madre (disse una volta) // che nella sua giovinezza grande / ornamento, se una aveva i capelli / legati da un nastro di porpora, // quello era davvero. / Ma quella che bionde ha... / le chiome più della fiamma di una torcia è assai meglio // che le ornì di corone / di fiori splendenti;... / ora una mitra... // variegata da Sardi / ... ; b – ma per te io, o Cleide, variegata... / – non ho – dove la troverei? –... / – mitra; ma al Mitilenese *** [...] queste cose dell’esilio / dei Cleanattidi (la nostra città conserva?) / come memorie; quelli si persero del tutto...”. Vd. Aloni 1997, Introd., pp. LXVIII-LXIX.

quell’amore della raffinatezza teorizzato nei carmi della poetessa e profondamente integrato nella sua ideologia dell’eros; un ideale legato a sua volta alla ricchezza commerciale di Lesbo, e fatto anche – cito Aloni – di “apprezzamento per gli oggetti di lusso, per lo più di provenienza straniera, che fungono da veri e propri status symbol all’interno dell’aristocrazia lesbica”⁴³.

Cultus e ἄβροσύνα, potremmo dire, anche se questo concetto ha contorni più ampi: è quella “raffinatezza”, ma anche “delicatezza”, che Saffo proclama come ideale nel fr. 58 V., vv.

25-6: “...ma io, io amo la raffinatezza – e voi lo sapete – e per me / l’amore del sole ha come prerogativa ciò che è luminoso e ciò che è bello” (ἵγν δὲ φίλῃμμ& ἄβροσύναν, [Ἔστε δὲ] τοῦτο καί μοι / τὸ λάμπρον ἵρῳ ἑλίῳ καὶ τὸ κάλον λέλογξε)⁴⁴.

Un’affinità di gusti e di valori che si coglie anche nel suo aspetto negativo:

l’avversione ovidiana per la rusticitas

trova consonanza nel disprezzo espresso da Saffo (nel fr. 57 V.) per la “contadina... / vestita di una veste contadina...” – si ricordi, qui, veste tegor vili –, che “non sa neppure tirare la sua veste sopra le caviglie!” (ἄγροφίτιω... / ἄγροφίτιν ἄπεμμένα

stólan...)⁴⁵; un segno verbale (già riconosciuto) di quest'affinità è, più avanti nell'epistola, l'analogo uso peggiorativo dell'aggettivo *agrestis* (v. 207 *ecquid ago precibus pectusque agreste movetur?*)⁴⁶.

Ma c'è di più: questa ricodificazione in elegia di atteggiamenti della vera Saffo ha affiliazioni più precise e effetti ironici mirati. Portare a contatto due mondi poetici lontani fa scoprire affinità, ma genera tensioni. Tanto più se l'incontro avviene su un punto delicato e controverso dell'ideologia elegiaca come è quello del *cultus*.

Superficialmente, Saffo si allinea qui a un motivo tipico dell'elegia al femminile: il rifiuto di adornarsi come manifestazione di lutto per l'assenza dell'amato e come dimostrazione di un amore assoluto ed esclusivo⁴⁷. Ovidio fa 'posare' e parlare Saffo come

43 Così Aloni 1997 al fr. 39 V. (= XXIX Aloni). Si vedano ad es. i fr. 92 V. (= LXVII Aloni, col comm. ad loc.) e 101 V.

44 La trad. è di Di Benedetto 1987, Introd., p. 35. Vd. Gentili 1966, p. 49; Lanata 1966, p. 74; Gentili 19953, pp. 123 s., 135 s. Cf. Aloni 1997 ad loc.: "L'agg. *fbrow* in Saffo (ma anche in Alceo) ha una connessione costante con la sfera erotica [...] le qualità che esso esprime sono considerate dei valori sia da Saffo sia dall'auditorio. Nella *ἄβροσύνα* si uniscono lo splendore fisico della gioventù, un modo di vita che lo realizza e lo esalta, la poesia, la danza e l'amore".

45 Sapph. fr. 57 V. (XVLII Aloni) *τίω δ& ᾿grofivtiw yélgei nóon... / ᾿grofivtin \pemména stólan... / o[k \pistaména tà bráke& ;lkhn \pì tWn sfúrvn...* (il v. 2 è ricavato da una citazione di Massimo di Tiro che è stata fusa con quelle di Ateneo [v. 1] e di Eustazio [v. 3], ma che risale forse a un altro carme: vd. Di Benedetto 1982, pp. 13-6). Cf. Aloni ad loc.: "Ateneo ci informa che la battuta di Saffo era rivolta contro Andromeda [...] La critica [...] presuppone che, per Saffo e il suo pubblico, l'eleganza del vestire e del portamento fossero valori positivi, caratterizzanti il gruppo [...]").

46 Cf. Treu 1953, p. 362. Jacobson 1974, p. 282 aggiunge il confronto con Demetrio, Eloc. 167, sullo scherno di Saffo per l'*fgroikon numfíon*.

47 Il motivo elegiaco, e poi specificamente ‘eroideo’, traduce in un atteggiamento costante, tipico della relict, la reazione di Arianna che si scopre abbandonata da Teseo in Catull. 64, 60 ss.: cf. 63-70 non flavo modelli elegiaci di donne ed eroine abbandonate – soprattutto di mogli abbandonate – che aderiscono (niente meno) all’etica matronale: la Cinzia vagheggiata da Properzio in 3, 6, che in assenza di lui fila la lana tra le ancelle spettinata e disadorna, senza specchio e senza scrigno, in una veste mesta e senza anelli, e che pronuncia una piccola eroide ante litteram⁴⁸; più ancora, l’Aretusa di Properzio 4, 3, una moglie domiseda e lanifica che scrive al marito Licota lontano e fornisce il modello più vicino alle Eroidi⁴⁹, oltre che un precedente immediato ad alcune movenze di Saffo (Prop. 4, 3, 51-2 *nam mihi quo Poenis nunc purpura fulgeat ostris / crystallusque meas ornet aquosa manus*⁵⁰, da confrontare con le interrogative di her. 15, 77 *cui colar infelix aut cui placuisse laborem?*); e infine, modellata su Aretusa, la Laodamia (sposa novella) della tredicesima Eroide⁵¹.

La riconversione di Saffo, anche qui, non è però del tutto credibile. Il mimetismo è abile, ma non perfetto: e l’ironia non deve sfuggire. Saffo parla, sì, come la puella elegiaca che si atteggia a matrona univira: ma gli elementi del cultus di cui la poetessa dice di privarsi sono emblemi di un lusso eccessivo, associato in elegia agli eccessi dell’eros. Quando Ovidio, nei *retinens subtilem vertice mitram, / non contacta levi velatum pectus amictu, / non tereti strophio latenti vincta papillas, / omnia quae toto delapsa corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis adludebant.*

/ sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus / illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendebat perdita mente. Cf. poi Ciris 163 ss., 168-70 *non storace Idaeo fragrantis cincta capillos, / coccina non teneris pedibus Sicyonia servans, / non niveo retinens bacata monilia collo.*

48 Prop. 3, 6, 9-18 *sicin eam incomptis vidisti flere capillis? / illius ex oculis multa cadebat aqua? / nec speculum strato vidisti, Lygdame, lecto / scriniaque ad lecti clausa iacere pedes / ac maestam teneris vestem pendere lacertis? / ornabat niveas*

nullane gemma manus? / tristis erat domus, et tristes sua pensa ministrae / carpebant,
 medio nebat et ipsa loco, / umidaque impressa siccabat lumina lana, / rettulit
 et querulo iurgia nostra sono? 'Haec te teste [...] Lygdame [...] ille potest nullo
 miseram me linquere facto [...]!'. L'interrogatorio di Properzio a Ligdamo (cf. v. 4
 ... haec referens, quae me credere velle putas?) introduce appunto il lamento di
 Cinzia relicta: vd. Rosati 1992, pp. 88 ss. Importante già Prop. 1, 15 (un lamento per
 la levitas di Cinzia in occasione di un periculum di Properzio), 3 ss. aspice
 me quanto rapiat fortuna periclo! / tu tamen in nostro lenta timore venis; / et potes
 hesternis minibus componere crinis / et longa faciem quaerere desidia, / nec minus
 Eois pectus variare lapillis, / ut formosa novo quae parat ire viro. / at non sic Ithaci
 digressu mota Calypso / desertis olim fleverat aequoribus:
 / multos illa dies incomptis maesta capillis / sederat, iniusto multa locuta salo...

49 Vd. Rosati 1996 b, che mette in luce anche la duplicità del modello di Aretusa,
 sintesi fra tradizione e modernità.

50 Il motivo fa tutt'uno con l'espressione dell'amore coniugale: cf. i vv. 49-50 omnis
 amor magnus, sed aperto in coniuge maior: / hanc Venus, ut vivat, ventilat ipsa
 facem.

51 her. 13, 29 ss. ut rediit animus, pariter rediere dolores; / pectora legitimus casta
 momordit amor. / nec mihi pectendos cura est praebere capillos, / nec libet aurata
 corpora veste tegi [...]; 35 ss. conveniunt matres Phylleides et mihi clamant: / 'indue
 regales, Laodamia, sinus!'. / scilicet ipsa geram saturatas murice vestes, / bella sub
 Iliacis moenibus ille gerat? / ipsa comas pectar, galea caput ille prematur?
 / ipsa novas vestes, dura vir arma ferat? / qua possum, squalore tuos imitata labores /
 dicar, et haec belli tempora tristis agam). Per la ricezione del motivo in Stazio e in
 Claudiano vd. Bessone 2002, pp.

Medicamina, assolve da quell'accusa le amanti dell'eleganza (med. 28 munditia
 crimina nulla merent)⁵², sa di andare controcorrente: e Saffo, non a caso, è in
 sintonia con l'affondo più audace del teorico del cultus; Ovidio stesso, nell'Ars, è più
 cauto: fa l'elogio del cultus⁵³, ma ne combatte gli eccessi (combattendo la

supremazia del denaro)⁵⁴. E soprattutto, prima di Ovidio e del suo gusto modernizzante, una posizione assai più tradizionalista era stata assunta da Propertio. Ovidio sfrutta qui l'associazione, in particolare properziana, fra lusso e lussuria per ricordare con ironia, dietro la maschera elegiaca, il pluralismo erotico della Saffo lirica: una convenzione della sua poesia, e un vizio della sua persona secondo il biografismo della critica moralista.

Il testo da leggere qui sullo sfondo è Propertio 1, 2, l'elegia che oppone la bellezza naturale agli artifici del *cultus*, e vieta a Cinzia il lusso ricercato delle donne che vogliono *vulgo conquirere amantis*: una puella, se piace a uno solo, è già adorna abbastanza, già *culta* abbastanza (senza bisogno di *cultus*). Prop. 1, 2, vv. 1-6 *quid iuvat ornato procedere, vita, capillo / et tenuis Coa veste movere sinus, / aut quid Orontea crines perfundere murra, / teque peregrinis vendere muneribus, / naturaeque decus mercato perdere cultu, / nec sinere in propriis membra nitere bonis?*; 15 ss. *non sic Leucippis [...]*; 21-6 *sed facies aderat nullis obnoxia gemmis, / qualis Apelleis est color in tabulis. / non illis studium vulgo conquirere amantis: / illis ampla satis forma pudicitia. / non ego nunc vereor ne sim tibi vilior istis: / uni si qua placet, culta puella sat est* 55.

Il verso-manifesto della Saffo ovidiana, her. 15, 78 *ille mei cultus unicus auctor abest*, richiama e rovescia quello di Propertio, 1, 2, 26, *uni si qua placet, culta puella sat est*.

52 Cf. 31 s. *est etiam placuisse sibi cuicumque voluptas: / virginibus cordi grataque forma sua est*, con Rosati 1985, Introd., p. 25 s.

53 ars 3, 101 ss. *ordior a cultu [...]* 113 ss. *simplicitas rudis ante fuit; nunc aurea Roma est / et domiti magnas possidet orbis opes [...]* 121 ss. *prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum / gratulor: haec aetas moribus apta meis, / non quia [...]* *nec quia [...]* 127-8 *sed quia cultus adest nec nostros mansit in annos / rusticitas priscis illa superstes avis*. Con l'Ovidio teorico ed apologeta del *cultus* Saffo ha in comune una clausola d'esametro: cf. her. 15, 73 *ecce, iacent collo sparsi sine lege capilli* con ars 3, 133 *non sint sine lege capilli*.

54 Vd. La Penna 1979, pp. 198-202; Rosati 1985, pp. 34 s.; inoltre Labate 1984, pp. 117 ss. Cf. ars 3, 129 ss. vos quoque nec caris aures onerate lapillis, / quos legit in viridi decolor Indus aqua, / nec prodite graves insuto vestibus auro: / per quas nos petitis, saepe fugatis, opes. / munditiis capimur:

non sint sine lege capilli; / admotae formam dantque negantque manus; 169-72 quid de veste loquar?

nec vos, segmenta, requiro / nec quae de Tyrio murice, lana, rubes. / cum tot prodierint pretio leviores colores, / quis furor est census corpore ferre suos?

55 Cf. i vv. 7 ss. crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae: / nudus Amor formae non amat artificem.

/ aspice quos summittat humus formosa colores [...]; 15-21 non sic Leucippis succendit Castora Phoebe, / Pollucem cultu non Helaira soror; / non, Idae et cupido quondam discordia Phoebos, / Evenipatriis filia litoribus; / nec Phrygium falso traxit candore maritum / avecta externis Hippodamia rotis[...]; e la chiusa, vv. 27-32 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet / Aoniamque libens Calliopea lyram, / unica nec desit iucundis gratia verbis, / omnia quaeque Venus, quaeque Minerva pro Rimescolati i significanti, il significato è snaturato: per questa Saffo il cultus coincide con l'amore unico, che per Properzio richiedeva invece assenza di cultus.

L'opposizione è frontale⁵⁶, ed è confermata da altri segnali: la mirra, indicata da Saffo con Arabum dona (v. 76), corrisponde a Orontea murra di Properzio, v. 3 (e Arabum dona è una variazione su peregrinis muneribus)⁵⁷. Il contatto più preciso avviene proprio sull'elemento del cultus più compromesso, quello che in Properzio scatena l'associazione con il meretricio.

E, nell'associazione pericolosa tra cultus e eros, i profumi orientali hanno davvero il ruolo più equivoco⁵⁸. Nella lirica di Saffo la ricerca dell'eleganza era intimamente connessa alle relazioni erotiche interne al gruppo femminile. Qui, nell'ambito del rituale afroditico, i profumi erano parte essenziale (o addirittura culminante) della seduzione erotica. Così nell'ode dell'ostrakon, il fr. 2 Voigt, un "inno cletico, che invoca la partecipazione di Afrodite a una cerimonia [...] in una sorta di bosco

sacro”: qui gli “altari ardenti / del profumo d’incensi” (vv. 3-4) sono uno degli elementi del paesaggio simbolico e sensuale che rinviano alla sfera iniziatica⁵⁹. Così, più esplicitamente, nel fr. 94 V., vv. 21-6, dove l’atto di profumarsi, per la fanciulla amata da “Saffo”, è preliminare alla soddisfazione del desiderio: “e con molto... unguento / di fiori... / e con quello regale ti profumasti, // e sui morbidi letti / di delicate... / liberavi il tuo desiderio...”⁶⁰: un passo su cui torneremo.

Dunque: il rifiuto momentaneo del cultus assimila Saffo a modelli elegiaci di eroine abbandonate che aderiscono a un’etica matronale, ma il preciso contrasto allusivo con Properzio 1, 2, e la precisa sovrapposizione tra questo cultus e la *broshúna* della lirica di Saffo, associata nei carmi della poetessa al pluralismo amoroso, rende già di per sé contraddittorio questo connubio inedito tra un cultus eccessivo e un amore unico. La contraddizione con la professione esplicita di pluralismo erotico che segue (ai vv. 79 ss.) non giunge inaspettata, ed è più apparente che reale: tutto questo brano

(contraddetto da memorie di Saffo e di Properzio) è già in

bat, / his tu semper eris nostrae gratissima vitae, / taedia dum miserae sint tibi luxuriae.

⁵⁶ Per ironia, il cultus che Properzio condanna (e che Saffo rimpiange) è messo in contrasto con le doti di Cinzia come *docta puella* (vv. 27-32 *citt.*); Cinzia, *docta*, deve essere per Properzio anche *casta*; la reputazione di Saffo la vuole invece *docta*, ma non *casta*: cf. Mart. 10, 35, 16 (*cit. supra*, n. 29) *esses doctior et pudica*, Sappho (e forse 7, 69, 10 [*cit. infra*, § 3 *sub fin.*] *castior haec et non doctior illa fuit*, dove però non è certo che *illa* si riferisca a Saffo).

⁵⁷ Insieme “prodotti” e “doni”: vd. Fedeli 1980 *ad loc.* sulle due interpretazioni; cf. Baker 2000 al v. 4: “the subtle interplay of the connotations of erotic display and commercial display is continued”.

Al v. 4 *vendere* (“mettere in risalto, valorizzare”, ma anche, letteralmente, “vendere”) suggerisce ambigualmente anche il mercato del proprio corpo (*contra* Fedeli 1980, ma vd. Rothstein 19203, Butler-Barber 1933 e Baker 2000 *ad loc.*), e aggiunge così un elemento marcato all’implicita caratterizzazione come *meretrix* da cui Properzio

vuole mettere in guardia Cinzia (Fedeli 1980 a 1, 2, 1-2 procedere e al v. 3; Fedeli-Dimundo 1994 ai vv. 1-8).

58 Cf. Aristaen. epist. 1, 4 r. 16 Vieillefond e Philostr. epist. 27 (39), 11-13 (= II 239, 21-23 Kayser), citt. da Fedeli 1980 a Prop. 1, 2, 3 e a 1-2 procedere.

59 Vd. Aloni 1997, Introd., pp. L-LI, e n. 2 al fr. 2, p. 7.

se stesso una contraddizione in termini, e la sua sigla, *ille mei cultus unicus auctor abest*, è (grazie al bisticcio con il programma properziano) una contraddizione programmatica.

Poesia e amore, o della 'lascivia' di Saffo Più che d'amore, l'epistola di Saffo parla di poesia: e della poesia d'amore indaga le forme e ripercorre la storia. Molte sezioni dell'epistola, che corrispondono ad altrettante situazioni e scene tipiche dell'elegia, suggeriscono lontani antecedenti nella lirica saffica (e talora glossano quel suggerimento con segnali metaletterari): una ricerca di sovrapposizioni che è anche un risalire alle origini del linguaggio erotico, ritrovando nella poesia di Saffo gli archetipi della poesia d'amore.

Ai vv. 41-50 Saffo rievoca una scena di canto e d'amore con Faone:

*at me cum legeres⁶¹, etiam formosa videbar; unam iurabas usque decere loqui.
cantabam, memini (meminerunt omnia amantes); oscula cantanti tu mihi rapta dabas.
haec quoque laudabas, omnique a parte placebam,
sed tum praecipue, cum fit amoris opus.
tum te plus solito lascivia nostra iuvabat,
crebraque mobilitas aptaque verba ioco,
et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas,
plurimus in lasso corpore languor erat.*

60 Cf. anche il fr. 81 V., vv. 4-7, con Aloni 1997 ad loc., pp. 130 s. (fr. LX Aloni).

61 Accetto il testo stampato già da Heinsius, Burman, Loers (cf. Ruhnken 1831 ad loc.), e ora da Knox 1995 (di cui riporto l'apparato). La congettura *legerem* (di Wakker), approvata per il senso da Housman 1972, p. 409 (= 1897, pp. 289), va

contro l'uso metrico ovidiano, e richiede perciò che si intervenga anche sull'ottimo etiam (sat iam Housman, stampato da Goold 1977; ore etiam Baehrens), o che si accetti l'improbabile tibi iam, di un solo ms. (così De Vries 1885; la lez., del Guelferb. Gud. Lat. 342, non è segnalata nell'apparato di Dörrie); chi stampa legerem sceglie, naturalmente, la lez.

mea. Non convince l'argomento iperrazionalistico sotteso alla correzione, così formulato da Housman: "Reading Sappho's poems could not alter Phaon's opinion about Sappho's looks. What altered that opinion was to see and hear Sappho herself reading her poems aloud: this is plain from the pentameter and from the next distich". Contra, cf. già Palmer 1898 ad loc.: "Strange it is that legeres should have given offence: the sense is perspicuous that Sappho wrote so divinely it made her appear beautiful" (segue la citazione di Massimo di Tiro riportata qui alla n. seg.). Il trådito legeres è accettato anche da Merkel, Bornecque, Giomini e Dörrie, che come Palmer stampano mea.

Una volta accettato legeres, tuttavia, me appare superiore a mea: lo scambio metonimico fra autore e opera (di casa in contesti elegiaci programmatici: Prop. 1, 7, 13 me legat assidue post haec neglectus amator; Ov. am. 2, 1, 5 me legat in sponsi facie non frigida virgo) sanziona a livello linguistico il gioco di scambi fra testo e corpo su cui insiste tutto il passo (cf. am. 2, 4, 20 cui placeo, protinus ipsa placet; vd. poi qui, al v. seg., loqui), dà più mordente e malizia all'equivoco tra bellezza poetica e fisi41 me v: mea Fw legeres codd.: legerem Wakker etiam codd.: sat iam Housman Notoriamente non bella, Saffo ricorda a Faone (e ai lettori) il suo fascino artistico: le attrattive che l'amante apprezzava al pari di doti fisiche (un cliché critico, questo: Saffo piccola e nera, ma "bella" per la sua poesia)62, e che erano per lui preliminari alle ancora più attraenti arti erotiche della poetessa63. Ovidio gioca qui su un'identificazione piena di arte e vita, e può contare per questo, oltre che sulla poetica di Saffo, sul biografismo spinto della critica saffica antica64; ma, allo stesso tempo, associa Saffo a una convenzione costitutiva dell'elegia latina: la coincidenza dichiarata di poesia e vita d'amore65.

Il brano è un esempio della retorica congiuntiva che agisce nell'epistola. Fra il passato della lirica per le Lesbides e il presente del pianto elegiaco per Faone si immagina qui un *ca* (*at me cum legeres, etiam formosa videbar*: 'ma, quando mi leggevi, ti sembravo [bella nella poesia, quindi] anche [– e solo così – fisicamente] bella'), ed è raccomandato proprio dall'effetto spiazzante che produce (vd. infra nel testo sull'anacronismo). (*mea cum*) *legerem*, più che dare coerenza all'insieme, appiattisce questo primo distico sulla scena che segue; con (*me cum*) *legeres*, invece, c'è climax fra tre momenti: lettura di Faone e suo apprezzamento critico (41-2); 'performance' di Saffo e apprezzamento espresso da Faone con gli oscula (43-5); atto amoroso e culmine dell'apprezzamento, da parte di Faone, della lascivia poetico-erotica di Saffo (46-50).

62 Una tradizione critica che pare risalire a un giudizio socratico (Plat. *Phaedr.* 235 c *Sapfoûw têt̄w kalêw*): cf. Max. Tyr. *decl.* 18, 7, p. 227, 3-9 Hobein ... "Sapfoûw têt̄w kalêw" – *οἴτιν γὰρ ἀ[τλν •nomázvn* (sc. *Svkráthw*) *xaírei dià tln °ran tôn melôn – kaítoi mikràn o{san kai mélainan – ...;*

Aelian. var. hist. 12, 19 (Dörrie 1975, *Test.* 2b, p. 231; *Test.* 34, p. 242); *Athen.* 13, 596b-d = *kall SapfQ*. Su questo bene Dörrie 1975, p. 100 (cf. Knox 1995, n. al v. 41). Sull'aspetto di Saffo cf. P. Oxy.

XV, 1800, fr. 1, col. 1 *tln dè morfln [e[]katafrónhtow dokeî ge[gon]éna[i ka]î duseidestáth. [t]ln mèn gàr °cin faiQdhw [ø]pêrxen, tò dè mégeyow mikrà pantelôw;* *schol. Lucian. Imag.* 18, p. 186 Rabe.

63 Bene sull'ars amandi di Saffo, e sull'identificazione di poesia e vita in questo passo, Dörrie 1975, pp. 100 s.

64 La spregiudicatezza erotica è una costante della reputazione di Saffo: viene attribuita alla poetessa nelle testimonianze della tradizione biografica, dove l'accusa fa tutt'uno con quella di amori omosessuali (cf. P. Oxy. XV, 1800, fr. 1, col. 1 *ftaktow o{[sa] tòn trópon kai gunaike[rás]tria: v. supra, n.*

28); viene associata, forse a partire dalla commedia, al pluralismo amoroso eterosessuale (Dörrie 1975, pp. 17 s.; cf. Test. 27b, 29: nella Saffo di Difilo le erano attribuiti come amanti Archiloco e Ipponatte); è addirittura alla base di una tradizione che fa di Saffo un'etera: fra le questioni affrontate dal grammatico Didimo c'è, secondo Seneca (ep. 88, 37), quella an Sappho publica fuerit (e alcune testimonianze mostrano un tentativo di distinguere l'etera Saffo dalla poetessa omonima: Aelian, var. hist. 12, 19 [Dörrie 1975, Test. 34, p. 242; cf. Test. 30, p. 240]). Cf. Tatian. adv. Graecos 33, 1-2 (Dörrie 1975, Test. 20b e 37b, pp. 237 e 244) Silanívñ dè [sc. \xalkoúrhshen] SappfW tln °taíran [...] kaì = mèn SappfW gúnaion pornikòn \rvtomanéw, kaì tln °autêw ´sélgeian Ídei... Si veda Most 1996, spec. p. 15.

65 Anche nella poesia latina l'identità fra arte e vita (talora perfino dichiarata in contesti programmatici) si espone agli attacchi della critica moralista, e può venire perciò smascherata come una convenzione dai poeti stessi in contesti apologetici di fronte al biografismo dei detrattori,: così in Catullo, Ovidio, Marziale, che per difendere appunto la propria lascivia poetica cercano di dissipare l'equipassato prossimo che è a metà strada: una fase poetica intermedia, interregno fra lirica ed elegia, che ha ancora dell'uno e già dell'altro genere, e gioca a far convergere i loro tratti comuni. Ovidio ricerca qui le intersezioni fra due generi e due mondi poetici, ma vuole che se ne avverta la distanza; la coscienza della finzione è tenuta sveglia con l'ironia dell'anacronismo e l'incongruità degli accostamenti: la coesistenza di poesia letta e cantata (41 me cum legeres; 43 cantabam, memini)⁶⁶; la conversione di situazioni della lirica saffica, legate ai modi della 'performance' per un uditorio collettivo, nei termini elegiaci di una poesia da camera, goduta con la puella nell'intimità del privato.

In questa scena di canto e d'amore, Saffo assomma in sé i tratti del poeta-amante elegiaco, e insieme della docta puella, elegiaco-catulliana, cui aveva lei stessa fornito il modello⁶⁷.

La sua mossa apologetica ('non sono bella, ma è bella la mia poesia e ti sembravo bella quando la cantavo') arieggia la retorica promozionale dell'uno e dell'altra: 'non sono ricco, ma sono poeta'; 'non è solo bella, ma è soprattutto docta'⁶⁸. Ovidio compie a ritroso il percorso dell'elegia (e scrive un altro capitolo della sua storia), riportando la costruzione della puella docta a uno dei suoi archetipi: questa Saffo è modellata su Cinzia, che era modellata (anche) su Saffo, in Properzio 2, 3a, 9 ss.

(Cinzia danza come Arianna, fa versi come Corinna e canta – implicitamente – come Saffo): vv. 19 s. et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippaeae ludere docta lyrae⁶⁹. Poeta e puella docta: Saffo ha due ruoli insieme. Così, al v. 44 OSCULA CANTANTI tu mihi RAPTA DABAS, le sue parole si confondono con quelle di Ovidio-poeta negli Amores, e realizzano (a ruoli invertiti) il desiderio della confusione tra arte e vita. Vd. infra, n. 79, e cf. Ov. trist. 2, 345-58.

66 Cf. già v. 27 at mihi Pegasides blandissima carmina dictant: quasi un aggiornamento alla civiltà della scrittura di Sapph. fr. 32 V. (le Muse) ἀἴ me timían \póhsan ἴrga / tà sfà doísai.

67 Catullo, oltre a consacrare col nome di "Lesbia" anche questo ruolo paradigmatico di Saffo, dà formulazione esplicita al motivo in 35, 16 s. (l'amica di Cecilio)

Sapphica puella / musa doctior; cf.

Prop. 2, 3a, 9-22, spec. 19 s., cit. infra nel testo; Philod. A.P. 5, 132, 7 εἰ δὲ Ὀπίκλει καὶ Φλόρα καὶ οἱ Ἰδούσα τὰ Σαπφοῦ...; per la definizione di docta puella, ancora Prop. 1, 7, 11 me laudent doctae solum placuisse puellae (e, per il tema, 2, 22a, 5-6); Ov. am. 2, 4, 17 sive es docta, places raras dotata per artes; 28; ars 2, 281 s. sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae, / altera non doctae turba, sed esse volunt con Baldo ad loc. (in Pianezzola-Baldo-Cristante 1991); 3, 319 s. nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra / nesciat arbitrio femina docta meo.

68 Più precisamente, l'opposizione istituita da Saffo fra doti poetico-artistiche e doti fisiche torna invece nei consigli alle donne di ars 3, 315 ss. res est blanda canor: discant cantare puellae / (pro facie multis vox sua lena fuit) / et modo [...] et modo

[...] nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra / nesciat arbitrio femina docta meo.

69 Prop. 2, 3a, 9 ss. nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit (Saffo, invece, ha appena riconosciuto di non essere candida, ai vv. 35 ss.) [...] 13 nec de more comae [...] non oculi [...] nec [...] 17 ss. quantum quod posito formose saltat Iaccho, / egit ut euhantis dux Ariadna choros, / et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippaeae ludere docta lyrae; / et sua cum antiquae committit scripta Corinnae, / carmina quae quivis non neget aequa suis (per il testo di quest'ultimo verso rinvio di Ovidio-amante di fronte a una docta puella: am. 2, 4, 25-6 huic, quia dulce canit flectitque facillima vocem, / OSCULA CANTANTI RAPTA DEDISSE velim⁷⁰).

La scena di canto e d'amore tra Saffo e Faone è un saggio di elegia come *Werbende Dichtung*⁷¹. Leggere, o far leggere, le proprie poesie alla puella, e conquistare così il suo consenso, critico ed erotico insieme, è un punto-chiave nei programmi dell'elegia: Properzio lo dichiarava in 2, 13, 11-2 me iuuet in gremio doctae legisse puellae, / auribus et puris scripta probasse mea⁷². Tradito da Cinzia, anche Properzio protestava, come Saffo: (Prop. 2, 24c, 21 s.) me modo laudabas et carmina nostra legebas: / ille tuus pennas tam cito vertit amor?⁷³ (si confronti, nell'epistola, al v. 41 legeres, al v. 45 laudabas); due elegie dopo, Cinzia riconciliata recita di nuovo i versi di Properzio e dice di odiare gli amanti ricchi:

Prop. 2, 26, 25-6) nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos: / carmina tam sancte nulla puella colit⁷⁴ (un po' come Faone, nell'epistola, ai vv. 41-2 at me cum legeres, etiam formosa videbar; / unam iurabas usque decere loqui).

Saffo, dunque, come il poeta elegiaco. Ma l'accostamento di Saffo all'elegia, 'realizzato' per gioco nella finzione epistolare, affonda le sue radici in una valutazione critica della poetessa di Lesbo. La lirica saffica si prestava a diventare strumento di seduzione: nei

due sensi, per il poeta e per la puella; questa utilità pratica della poesia di Saffo (del suo riuso) nella relazione erotico-elegiaca è avallata da Ovidio, in prima persona, nei *Remedia*:

rem. 761 s. me certe Sappho meliorem fecit amicae, / nec rigidos mores Teia Musa dedit (Ovidio sta parlando come amante, e insieme come poeta e critico di poesia)⁷⁵. Saffo e Anacreonte sono inclusi qui nel catalogo, tutto elegiaco, dei teneri poetae che accendono vd. Traina 2000).

70 Vd. McKeown 1998 ad loc. Cf. il quadro successivo (un'altra docta puella): vv. 27-8 haec querulas habili percurrit pollice chordas: / tam doctas quis non possit amare manus? (Ovidio tiene presente Prop. 2, 22a, 5 s. sive aliquis molli diducit candida gestu / braccia, seu varios incinit ore modos).

71 Anche altrove, nelle *Heroides*, amareggiare e suonare la lira fanno tutt'uno: nell'epistola terza viene reinterpretata polemicamente in chiave elegiaca, dalla gelosa Briseide, la scena omerica di Achille che si consola nella tenda cantando sulla lira glorie di eroi, kléa `ndrôn: her. 3, 113 ss. at Danai maerere putant: tibi plectra moventur, / te tenet in tepido mollis amica sinu. / et quisquam quaerit, quare pugnare recuses? / pugna nocet, citharae noxque Venusque iuvant. / tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam, / Threiciam digitis increpuisse lyram, / quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam / et galeam pressa sustinuisse coma. / sed tibi pro tutis insignia facta placebant, / partaque bellando gloria dulcis erat (cf. Rosati 1999).

72 Per la puella come destinatario e giudice della poesia elegiaca cf. anche Ov. am. 2, 4, 19-22 e ars

2, 281 ss. citt.

73 Cf. 23-4 contendat mecum ingenio, contendat et arte, / in primis una discat amare domo!

74 Cf. i vv. 21-4 nunc admirentur, quod tam mihi pulchra puella / serviat et tota dicar in urbe potens! / non, si Cambysae redeant et flumina Croesi, / dicat 'De nostro surge, poeta, toro'.

l'amore (e che chi vuol guarire deve evitare); la fruizione di quella poesia predispone all'eros:

un'arma di seduzione a doppio taglio, pericolosa anche per chi la usa⁷⁶.

C'è di più. Un altro dei (tre) giudizi espliciti che Ovidio dà su Saffo dice ancora una volta l'utilità di quella lirica come *Werbende Dichtung* e l'affinità elettiva che Ovidio individua tra lirica saffica e poetica elegiaca: tutto questo nel nome della lascivia. E appunto quel giudizio, che vedremo subito, fornisce così un commento puntuale al nostro passo dell'epistola.

La questione riguarda l'imbarazzo esegetico suscitato dal v. 47 *tum te plus solito lascivia nostra iuvabat*. Knox al v. 47 commenta: [plus solito:] “‘more than it usually did’: an odd expression in this context, implying that her lascivia pleased him when they were not making love, and that it pleased him even more when they were” (lo stesso Knox annota, a lascivia: “here suggests sexual freedom”).

Io credo che l'espressione sia meno strana di quello che sembra a Knox, se si riconosce che lascivia è anche una qualità poetica, e che proprio su questo termine il testo fa perno per ruotare dal piano poetico a quello fisico. Questi versi sono in crescendo: a Faone piaceva la poesia di Saffo (*etiam formosa videbar*), piacevano i suoi baci (*haec quoque laudabas*), piaceva tutto il resto (*omnique a parte placebam*), ma più di tutto piaceva il suo modo di fare l'amore (*sed tum praecipue, cum fit amoris opus*); allora gli piaceva più che mai la sua solita lascivia: la qualità che Saffo metteva ugualmente nei versi e nell'eros (e che qui giunge a una climax, poetica e sessuale, nella rievocazione dell'ultimo distico).

La lascivia è proprio la qualità che Ovidio attribuisce – e attribuisce in sommo grado – alla poesia di Saffo nel terzo libro dell'*Ars*: proprio là dove raccomanda alle *puellae* di usarne i testi come arma di conquista. In quel catalogo di poeti utili alla seduzione, il ruolo di Saffo spicca su tutti, grazie al piglio della parentesi, alla formulazione superlativa e al lessico programmatico che distinguono la sua inserzione: 3, 331 *nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?)*.

Lascivus, nel linguaggio critico-letterario, connota la poesia erotica, leggera, e in particolare l'elegia: lascivus è Catullo per Propertio e Ovidio; lascivia è usato da Ovidio per se stesso, e lasciva carmina per gli altri elegiaci; e a giudizi sui poeti elegiaci riserveranno lascivus e lascivia Quintiliano, Tacito (nel *Dialogus*), Marziale⁷⁷. In sede critico-letteraria, dunque, la qualità

75 Vd. Bessone 2003, n. 19.

76 Notevole la vicinanza tra questi versi dei *Remedia* e *her.* 15, 79-84 *citt.* (cf. 81 *ss.* *sive* [...] *nec data sunt vitae fila severa meae, / sive abeunt studia in mores artisque magistra / ingenium nobis molle Thalea facit*): la facoltà di predisporre all'amore, che l'attività poetica di Saffo esercita in primo luogo su Saffo stessa, continua ad esercitarsi allo stesso modo su chi recepisce quella poesia (come lettore, amante, poeta e critico).

77 Vd. Cristante *ad ars* 3, 331 (in Pianezzola-Baldo-Cristante 1991); Migliorini 1980. Cf. *Prop.* 2, 34, 87 *lascivi... Catulli*; *Ov. trist.* 2, 427 *lascivo... Catullo*; *rem.* 385 *Thais in arte mea est: lascivia libera nostra est; / nil mihi cum vitta; Thais in arte mea est; trist.* 2, 313 *at cur in nostra nimia est lascivia Musa, / curve meus cuiquam suadet amare liber?*; 2, 345 *haec tibi me invisum lascivia fecit, ob Artes*; *trist.* 5, 1, 15 *delicias si quis lascivaque carmina quaerit, / praemoneo, non est scripta quod* poetica della lascivia accomuna la lirica di Saffo all'elegia latina, e ovidiana in particolare, per il tramite di Catullo; e ancora a Saffo attribuirà quella qualità, dopo Ovidio, Apuleio⁷⁸.

Nell'epistola, questo gioco col significato critico-programmatico del termine rispecchia a livello linguistico l'identificazione di poesia e vita che è tema di tutta la sezione⁷⁹. L'«equivoco» può appoggiarsi sulla nota convenzione elegiaca di inscrivere programmi letterari nel corpo stesso e nel portamento della puella⁸⁰: testo e corpo, del poeta e dell'amante, parlano (da Callimaco in poi) lo stesso linguaggio programmatico. Altri segni dell'intersezione fra i due piani (amore e poesia) precedono e seguono lascivia; anche l'amore è un'arte⁸¹: *amoris*

opus (v. 46); e anche in amore si tratta di trovare parole appropriate: aptaque verba (v. 48).

Questo effetto è potenziato se, come credo, al v. 41 si deve accettare *at me cum legeres*, e il brano inizia appunto nel segno della fusione fra corpo e testo.

Lo slittamento dall'uno all'altro piano, poetico ed erotico, è quasi glossato, al v. 45, con *omnique a parte placebam*⁸². L'espressione è riecheggiata in *Ringkomposition* al v. 203

(rivolto alle Lesbides) *abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat*. La perdita di Faone ha strappato a Saffo (e al suo uditorio) insieme l'amore e la poesia: tutto ciò che piaceva un tempo alle Lesbides⁸³. Saffo parla qui come Catullo nel *carme 68, 19 s.* *sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors / abstulit*. Catullo prega l'amico Mallio di non chiedergli più *ta legat. / aptior huic Gallus blandique Propertius oris, / aptior, ingenium come, Tibullus erit. / atque utinam numero non nos essemus in isto! / ei mihi, cur umquam Musa iocata mea est?*; Quintil. *inst.*

10, 1, 93 *Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus* (cf. 10, 1, 88 *lascivus quidem in herois quoque Ovidius*); Tac. *dial.* 10, 4 *elegorum lascivias*; Mart. 8, 73, 5 *lascive Properti* (cf. 3, 20, 6 *lascivus elegis an severus herois?*). Sulla lascivia può esservi convergenza fra lirica ed elegia: cf. l'uso polisemico di *lascivire* in Sen. *ep.* 49, 5 *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat*

lyricos: eodem loco <pono> dialecticos: tristius inepti sunt. illi ex professo lasciviunt, hi agere ipsos aliquid existimant, con Degl'Innocenti Pierini 1999, pp. 112 ss.

78 *Apul. apol.* 9, 6-7 *Hunink* (vd. n. ad loc.) *fecere tamen et alii talia, etsi vos ignoratis: apud Graecos Teius quidam et Lacedaemonius et Cius cum aliis innumeris, etiam mulier Lesbia, lascive illa quidem tantaque gratia, ut nobis insolentiam linguae suae dulcedine carminum commendat [...]*.

79 Proprio la lascivia è del resto al centro di quella confusione tra arte e vita che, da parte loro, i poeti latini devono smentire in contesti apologetici, distinguendo i due piani di fronte agli attacchi della critica moralista (e denunciando così le convenzioni della propria tradizione letteraria): cf.

Citroni 1975 a Mart. 1, 4, 8 lasciva est nobis pagina, vita proba e vd. supra, n. 65. Per questa Saffo, che riassume in sé i giudizi della tradizione critico-biografica antica, vita e poesia fanno ‘davvero’ tutt’uno – e la sovrapposizione fra i due piani, erotico e poetico, ribadisce l’identità di poesia e vita su cui si fonda, per convenzione programmatica, l’elegia.

80 Si vedano soprattutto gli studi raccolti ora in Wyke 2002 (spec. Wyke 1987 e 1989), e Keith 1994.

81 Vd. Dörrie 1975, p. 100.

82 Vd. Bessone 2003, n. 43.

83 199-206 Lesbides aequoreae, nupturaque nuptaque proles, / Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra, / Lesbides, infamem quae me fecistis amatae, / desinite ad citharas turba venire meas! / abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat. / me miseram, dixi quam modo paene ‘meus’! / efficite ut redeat, poesia d’amore (come scriveva un tempo), munera et Musarum et Veneris: il lutto gli ha strappato l’attività letteraria e ogni altro piacere – la poesia e l’amore. Saffo prega le Lesbides, insieme oggetto e destinatario del suo amore e della sua poesia, perché non aspettino più da lei la lirica di un tempo: v. 202 desinite ad citharas turba venire meas! Quasi proseguendo Catullo, la giustificazione del v. 203 abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat⁸⁴ identifica totalmente – e questa volta anche per le destinatarie – ‘piacere’ della poesia e ‘piacere’ dell’eros: la stessa duplicità che è appunto nel nostro v. 45 (rivolto a Faone) omnique a parte placebam. E lo stesso slittamento del nostro brano, dal fisico al poetico e viceversa, è proprio quello che serve ad introdurre quella sezione programmatica successiva⁸⁵.

E infine. In questo gioco di rispecchiamenti fra amore vissuto e cantato, della sua lascivia, erotica e poetica, Saffo dà nel distico finale una dimostrazione: una leçon par l’exemple.

Quella qualità artistica, esemplificata nell’epistola da una franchezza di linguaggio erotico senza pari nelle Eroidi, giunge al suo culmine nella rievocazione esplicita della climax amorosa:

v. 49 et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas, / plurimus in lasso corpore languor erat. Saffo esperta, e maestra, delle arti d'amore (che in Tristia 2 è quanto di più vicino alla sua Ars amatoria Ovidio può indicare: 365 Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?)⁸⁶ soddisfa qui i requisiti amorî indicati dal praeceptor amoris nella più lasciva delle sue opere⁸⁷. E appunto qui si crea un cortocircuito con la vera Saffo: in questo punto proprio il contatto con uno dei carmi di Saffo per le Lesbides dà un saggio della lascivia della sua lirica.

Nel fr. 94 V. Saffo rievoca il discorso d'addio rivolto un giorno a una fanciulla ormai lontana; e qui descrive con pari esplicitzza, «dopo una lunga preparazione» (cito Aloni), «la realizzazione del desiderio erotico»⁸⁸: (vv. 1 ss.) “e davvero voglio morire. / Lei mi lasciava vates quoque vestra redibit. / ingenio vires ille dat, ille rapit. 84 Il verso sembra da mettere in relazione con Sapph. fr. 160 V. táde nûn \taíraiw / taìw ;maiw ζτέρpna; kálvw `eísv (térhoisa Sitzler); cf. fr. 96, v. 5 sâi dè málist& ;xaire mólpai.

85 her. 15, 191-4 at quanto melius tecum mea pectora iungi, / quam poterant saxis praecipitanda dari! / haec sunt illa, Phaon, quae tu laudare solebas, / visaque sunt totiens ingeniosa tibi. Il v. 193 riecheggia il v. 45 haec quoque laudabas.

86 Cf. Jacobson 1974, p. 281. Vd. Bessone 2003, n. 19.

87 ars 2, 681-92 (sui pregi delle donne mature; cf. spec. 682 s. quod iuvat, ex aequo femina virque ferant. / odi concubitus, qui non utrumque resolvunt, 689 s. me voces audire iuvat sua gaudia fassas, / utque morer meme sustineamque roget, 692 langueat et tangi se vetet illa diu); 2, 723-8 (cf. spec.

723 s. accedent questus, accedet amabile murmur / et dulces gemitus aptaque verba ioco, 727 s. ad metam properate simul: tum plena voluptas, / cum pariter victi femina virque iacent; la clausola del v.

724 è identica a quella di her. 15, 48 aptaque verba ioco); 3, 793-6 sentiat ex imis Venerem resoluta medullis / femina, et ex aequo res iuuet illa duos. / nec blandae voces iucundaque murmura cessent / nec taceant mediis improba verba iocis (e cf. 797-806).

piangendo; // molte cose mi disse, e anche questo: / ‘Ohimé, così terribilmente soffriamo, / Saffo, e ti lascio senza volerlo per nulla’. // E io le rispondevo con queste parole: / ‘Va’ e stai bene, e di me / ricordati, perché sai come ti amavamo. // E se non ricordi, io allora ti voglio / fare ricordare... / ... e belle vivevamo; // molte corone di viole / e di rose... e...

insieme / sul capo accanto a me ti cingesti // e molte ghirlande / intrecciate intorno al collo delicato / fatte di fiori gettasti // e con molto... unguento / di fiori... / e con quello regale ti profumasti, // e sui morbidi letti / di delicate... / liberavi il tuo desiderio... (kai strQmn[an \]pì molyákan / `pálan par[]onvn / \jíhw póyo[n...]) // e né una festa né un / tempio, né... / c’era da cui fossimo assenti, / né un bosco... né coro, / né... suono di crotali / ...”89.

La descrizione di Saffo era piaciuta a Teocrito: nel secondo idillio Simeta ricorda di aver fatto sdraiare Delfi “sul letto morbido”, malakôn jklin& \pì léktrvn (v. 139), e di aver raggiunto insieme a lui l’apice del piacere: \práxyh tà mégista, kai \w póyon aenyomew fmfv (143)90. Qui e più avanti nell’epistola (nella rievocazione del sogno, ai vv. 133-4 ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt: / et iuvat et siccae non licet esse mihi)91 la Saffo ovi-

88 Aloni 1997 ad loc., e cf. Introd., pp. LIV-LV.

89 Sapph. fr. 94 V. teynákhn d&`dólvw yélv: / f me cisdoména katelímpanen // pólla kai tód& jeipé [moi: / Áim& ½w deína pep[óny]amen, / Cáp&, ‘ mán s& `ékois& `pulimpánv. // tàn d& jgv tád& `meibóman: / xaírois& jrxeo kfmeven / mémnais&, oÂsya gàr Áw <s>e ped}pomen: / a† dè m}, `llá s& jgv yélv / `mnaisai [...(.)].[(.)].eai / •s[] kai kál& \pásxomen: // pó[lloiw gàr stefán] oiw Êvn / kai br[ódvn...]kívn t& ·moi / ka..[] pàr jmoi perey}kao / kai póllaiw [payúmidaw / pléktaiw `mf& `pálai dérai / `nyévn j[balew] pepohmménaiw. // kai p..... []. múrvi / brenyeívi .[]ru[.]n / \jaleícao ka[ì] bas[jilhívi // kai strQmn[an \]pì molyákan / `pálan par[]onvn / \jíhw póyo[n]. nídv n / kv-te tiw [o·]te ti / Áron o[d&u[] / jplet& `pp[oyen f m]mew `péskomen, / o[k flsow .[x]órow / krotálvn] cófow /]...oidiai.

90 Anche se si tratta di una situazione ‘obbligata’, la coincidenza mi sembra interessante, perché si aggiunge ai noti, importanti contatti tra l’idillio e l’ode saffica della sintomatologia amorosa, il fr.

31 V. (questa ripresa non è invece segnalata nei commenti di Gow 19522 e Hopkinson 1988 ad loc.,

né negli studi su Teocrito e Saffo di Pretagostini 1984 (= 1977), Segal 1984, Bonanno 1990, Goldhill 1991, Andrews 1996).

91 Il distico sembra ricordare ancora più da vicino il brano di Lucrezio sui sogni erotici degli adolescenti, di cui dà una versione al femminile (il confronto mi pare non segnalato): *Lucretius*, 4, 1035 s. *ut quasi transactis saepe omnibus rebus profundant / fluminis ingentis fluctus vestemque cruentent* (di per sé, eufemismi come *omnia* sono frequenti: vd. Brown 1987 ad loc.). Anche qui, come nel passo precedente, l'epistola di Saffo mostra una consonanza significativa con le parti più esplicite dell'*Ars amatoria*: la formula di reticenza del v. 133 (vd. Knox 1995 ad loc.) è analoga a quella di *ars* 3, 769 s. *ulteriora pudet docuisse, sed alma Dione / 'praecipue nostrum est, quod pudet'*, inquit 'opus' (poi riecheggiata a rovescio in *rem.* 359 e 407).

92 Knox 1995 cita Teocrito ad entrambi i luoghi (ma non nota che, a sua volta, Teocrito riprendeva proprio Saffo).

diana sembra ricordare se stessa attraverso la memoria di Teocrito⁹².

La scena di canto e d'amore con Faone riscrive elegiacamente situazioni saffiche.

Amore e poesia, gioia del canto e gioia dell'eros erano già per Saffo inscindibili: si ricordi ad esempio il fr. 160 V. "ora queste cose per le compagne, per dare gioia alle mie compagne dolcemente canterò" (*táde nûn \taíraiw / taìw ;maiw ζτέρpnaζ kálw `eísv [térhoisa Sitzler]*); il fr. 96 V., v. 5 (la 'donna di Lidia', innamorata di Attide) "e più di tutto gioiva del tuo canto" (*sâi dè málist& ;xaire mólpai*); soprattutto il fr. 22 V., vv. 9-16

".. ti esorto a cantare / Gongila, o Abanti, e prendere la delicata / pectis, fino a che di nuovo il desiderio... / voli intorno // alla tua bellezza. La tua veste la / fece balzare quando la vide, e io gioisco, / e infatti una volta vi rimproverava / la stessa Afrodite"⁹³. Il reciproco apprezzamento poetico, ed erotico insieme, all'interno del gruppo femminile sembra inoltre testimoniato da un passo di Marziale – che pone però seri problemi di interpretazione –: 7, 69, 9 *carmina fingentem Sappho laudabat amatrix* (a proposito di una certa Pantenide, probabilmente poetessa del tiaso)⁹⁴.

cantabam, memini (meminerunt omnia amantes), dice Saffo all'inizio del nostro brano (v. 43). Ma già la Saffo lirica, all'amata in partenza (e ormai lontana), 'ricordava e faceva ricordare' (vv. 7-10 $\chi\alpha\acute{\iota}\rho\alpha\iota\varsigma \kappa\alpha\iota \kappa\alpha\tau\alpha\mu\epsilon\mu\eta\sigma\alpha\iota$ / $m\acute{e}m\eta\nu\alpha\iota\varsigma$, ... // $\alpha\tau\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma$, $\lambda\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota \kappa\alpha\iota \gamma\upsilon\gamma\epsilon\lambda\upsilon$ / $\alpha\mu\eta\mu\eta\sigma\alpha\iota$) un passato goduto insieme tra feste, danze corali e canti, e coronato dal piacere amoroso⁹⁵. Il segnale ovidiano della memoria letteraria (memini)⁹⁶ è forse qui un

93 Sapph. fr. XV Aloni (= 22 V.), 9-16 .].e.[...].[...k]élomai s.[/ Go]ggúla.[...]anyi láboisa fb[ran / pâ]ktin, Ów se dh{te póyow t.[/ `mfipótatai // tàn kálan: `gàr katágvgiw a·ta^ / \ptóais& Ê[doisan, ;gv dè xaírv, / kaì gàr a·ta d} po[t&] \memf[/ K]uprogén[ha. Su alcune questioni relative al frammento vd. Di Benedetto 1986 (secondo cui, fra l'altro, il nome della ragazza apostrofata poteva essere piuttosto "Melanthis" o "Kleanthis").

94 Mart. 7, 69, 3 ss. (un elogio di Teofila, sposa del poeta Canio Rufo, in cui si inseriscono riferimenti a Saffo e a una non altrimenti nota Pantenide – forse una poetessa del tiaso saffico, celebrata da Canio, piuttosto che una poetessa a lui contemporanea –) hanc sibi iure petat magni senis Atticus hortus, / nec minus esse suam Stoica turba velit. / vivet opus quodcumque per has emiseris aures; / tam non femineum nec populare sapit. / non tua Pantaenis nimium se praeferat illi, / quamvis Pierio sit bene nota choro. / carmina fingentem Sappho laudabat amatrix: / castior haec et non doctior illa fuit.

Vd. Friedlaender, Ker, Izaac e ora Galán Vioque ad loc. per la discussione dei problemi testuali e di attribuzione dei pronomi.

95 Cf. Aloni 1997, Introd., pp. LV-LVI (p. LV: "Nella successione di avvenimenti ricordati nel poema sembrano inoltre interferire fra loro due diverse sfere, quella del canto corale e quella dell'eros");

p. LVI "Inoltre, il fatto che eros e pratica corale siano strettamente intrecciati, al punto che l'uno rappresenti il punto culminante dell'altra, e che alla realizzazione del desiderio erotico segua di nuovo il ricordo della comune pratica corale nelle feste, non fa altro che sottolineare l'analogia e la complementarità fra le due sfere").

96 Cf. Bessone 1997, n. a 1-2 – memini –, e Appendice, pp. 287 s.

segnale al quadrato: il ricordo di un ricordo.

Saffo ha rotto col passato, ma non ha perso la memoria: chi legge non deve stupirsi di qualche *déja-vu*. E anche Faone è pregato di credere ai giuramenti della poetessa, in nome dell'Amore e delle Muse (le sue divinità); è per lui – niente di meno – che Saffo aveva provato i sintomi d'amore più famosi dell'antichità, quelli del frammento 31 Voigt: i sintomi riprodotti 'fedelmente' (se così si può dire) in *her. 15, 107-12 per tibi – qui numquam longe discedat – Amorem, / perque novem iuro, numina nostra, deas, / cum mihi nescioquis*

'fugiunt tua gaudia' dixit, / nec me flere diu, nec potuisse loqui. / et lacrimae deerant oculis et verba palato; / adstrictum gelido frigore pectus erat⁹⁷.

Anche qui, più che d'amore, l'Eroide quindicesima parla di poesia. Con buona pace di Faone, la conversione di Saffo all'elegia – la finzione brillante di Ovidio – è soprattutto una ⁹⁷ Vd. Bessone 2003, n. 27. riconversione letteraria.

FEDERICA BESSONE

BIBLIOGRAFIA

Aloni 1997: Saffo, Frammenti, a c. di A. Aloni, Firenze 1997.

Andrews 1996: N. E. Andrews, Narrative and Allusion in Theocritus, Idyll 2, in: M.A.

Harder, R.F. Regtuit, G. C. Wakker (eds.), Hellenistica Groningana, Vol. II. Theocritus, Groningen 1996, pp. 21-53.

Baker 2000: Propertius I, With an Introd., Transl. and Comm. by R.J. Baker, Warminster 2000.

Bessone 1997: P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII. Medea Iasoni, a c. di F. Bessone, Firenze 1997.

- Bessone 2002: F. Bessone, Voce femminile e tradizione elegiaca nella 'Tebaide' di Stazio, in: I 'Sette a Tebe': dal mito alla letteratura. Atti del seminario internazionale (Torino, 21-22 Febbraio 2001), Bologna 2002, pp. 185-217.
- Bessone 2003: F. Bessone, Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, *Heroides* 15, "Mat. e Disc. per l'anal. dei testi class." 51, 2003 (in corso di stampa).
- Bömer 1969: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, Buch I-III, Heidelberg 1969.
- Bonanno 1990: M. G. Bonanno, L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina, Roma 1990 (cap. 8: Patemi d'amore).
- Bornecque: Ovide, *Héroïdes*, texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost, Paris 1928; quatrième tirage revue, corrigé et augmenté par D. Porte, 1989.
- Brown 1987: *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De rerum natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text, and Translation* by R. D. Brown, Leiden-New York-Köln 1987.
- Burman: P. Ovidii Nasonis opera omnia (vol. I) [...] cura et studio Petri Burmanni, Amstelodami 1727.
- Butler-Barber 1933: *The Elegies of Propertius*, Ed. with an Introd. and Comm. by H. E. Butler and E. A. Barber, Oxford 1933 (rist. Hildesheim 1966).
- Citroni 1975: M. Valerii Martialis Epigrammaton liber primus, a c. di M. Citroni, Firenze 1975.
- Conte 1991: G. B. Conte, Il genere tra empirismo e teoria, in: Id., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991, pp. 145-173.
- De Vries 1885: S. G. De Vries, *Epistula Sapphus ad Phaonem*, apparatus critico instructa commentario illustrata et Ovidio vindicata, Lugduni Batavorum 1885.
- Degl'Innocenti Pierini 1999: R. Degl'Innocenti Pierini, Tra filosofia e poesia: studi su Seneca e dintorni, Bologna 1999.
- Di Benedetto 1982: V. Di Benedetto, Contributi al testo di Saffo, "Riv. Filol. Istr. Class." 110, 1982, pp. 5-21.

- Di Benedetto 1986: V. Di Benedetto, Integrazioni al P. Oxy. 1231 di Saffo (frr. 27 e 22 V.), "Quad. Urb. Cult. Class." 53, 1986, pp. 19-25.
- Di Benedetto 1987: Saffo, Poesie, introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di F. Ferrari, Milano 1987 (introduzione: pp. 5-78).
- Dörrie: P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum quas H. Dörrie Hannoveranus ad fidem codicum edidit, Berolini et Novae Eboraci 1971.
- Dörrie 1975: P. Ovidius Naso, Der Brief der Sappho an Phaon, mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie, von H. Dörrie, München 1975.
- Farrell 1998: J. Farrell, Reading and Writing the Heroides, "Harv. Stud. Class. Phil." 98, 1998, pp. 307-338.
- Fedeli 1980: Sesto Properzio, Il primo libro delle Elegie, a c. di P. Fedeli, Firenze 1980.
- Fedeli-Dimundo 1994: Properzio, Il libro di Cinzia (Elegie I), a c. di P. Fedeli e R. Dimundo, trad. di A. Tonelli, Venezia 1994.
- Friedlaender: M. Valerii Martialis epigrammaton libri, mit erklärenden Anmerkungen von L. Friedlaender, Leipzig 1886 (rist. Amsterdam 1967).
- Galán Vioque: Martial, Book VII. A Commentary, by G. Galán Vioque, transl. by J. J. Zolotowski, Leiden 2002.
- Galasso 1995: P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber II, a c. di L. Galasso, Firenze 1995.
- Gentili 1966: B. Gentili, La veneranda Saffo, "Quad. Urb. Cult. Class." 2, 1966, pp. 37-62.
- Gentili 19953: B. Gentili, Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo, Bari 19953.
- Giomini: P. Ovidii Nasonis Heroidas recognovit et edidit R. Giomini, vol. I, Romae 1958, 19632; vol. II, Romae 1965.
- Goldhill 1991: S. Goldhill, The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature, Cambridge 1991 (cap. 4: Framing, Polyphony and Desire: Theocritus and Hellenistic

Poetics, pp. 223-283, di cui il par. *The Lover's Voice: The Subject of Desire*, pp. 261- 272).

Goold: Ovid, *Heroides and Amores with an English Translation* by G. Showerman, London-Cambridge, Mass., 1914; II ed., revised by G. P. Goold, Cambridge, Mass.-London 1977.

Gow 1952: Theocritus, ed. with a transl. and comm. by A.S.F. Gow, I-II, Cambridge 1952.

Heinsius: *Operum P. Ovidii Nasonis editio nova* (vol. I), Nic. Heinsius Dan. f. recensuit ac notas addidit, Amstelodami 1661.

Hopkinson 1988: *A Hellenistic Anthology*. Selected and edited by N. Hopkinson, Cambridge 1988.

Housman 1972 (= 1897): Ovid's *Heroides* [IV], in: *The Classical Papers of A.E. Housman*, ed. by J. Diggle and F.R.D. Goodyear, vol. I (1882-1897), Cambridge 1972, pp. 380- 421 (= "Class. Rev." 11, 1897, pp. 286-90).

Hunink: Apuleius of Madauros, *Pro se de magia*, ed. by V. Hunink, I-II, Amsterdam 1997. Izaak: Martial, *Épigrammes*, texte établi et traduit par H. J. Izaak, Paris 1930-33.

Jacobson 1974: H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.

Keith 1994: A. M. Keith, 'Corpus eroticum': *Elegiac Poetics and Elegiac puellae in Ovid's Amores*, "Class. World" 88, 1994, pp. 27-40.

Ker: Martial, *Epigrams*, with an english translation by W.C.A. Ker, London-Cambridge Mass. 1919 (rist. 1961).

Knox 1995: Ovid, *Heroides. Select Epistles*, ed. by P.E. Knox, Cambridge 1995.

Labate 1984: M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.

Labate 1994: M. Labate, *La forma dell'amore: appunti sulla poesia erotica oraziana*, in: *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco. Atti dei convegni* (vol. III). Atti dei convegni di Venosa Napoli Roma (novembre 1993), Venosa 1994, pp. 69-87.

- Labate 1999: M. Labate, *Metábasiw e†w fllo génow*: La poétique de l'élégie et la carrière poétique d'Ovide, in: J. Fabre-Serris – A. Deremetz (edd.), *Élégie et Épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*, En hommage à S. Viarre, Lille 1999, pp. 127-143.
- Lanata 1966: G. Lanata, Sul linguaggio amoroso di Saffo, "Quad. Urb. Cult. Class." 2, 1966, pp. 63-79.
- La Penna 1979: A. La Penna, Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio, in: Id., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 181-205.
- Loers: P. Ovidii Nasonis Heroides et A. Sabini Epistolae, recensuit V. Loers, 2 voll., Coloniae 1829.
- Luck 1977: P. Ovidius Naso, *Tristia*, hrsg., übers. und erkl. von G. Luck, Band II. Kommentar, Heidelberg 1977.
- McKeown 1989, 1998: J. C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*; Vol. II: A Commentary on Book One, Leeds 1989; Vol. III: A Commentary on Book Two, Leeds 1998.
- Merkel: P. Ovidii Nasonis opera ex recognitione R. Merkelii (vol. I), Lipsiae 1850, 18732.
- Migliorini 1980: P. Migliorini, 'Lascivus' nella terminologia critico-letteraria latina, "Anazetesis. Quaderni di ricerca", 2-3, 1980, pp. 3-10.
- Most 1996: G.W. Most, Reflecting Sappho, in: E. Greene (ed.), *Re-reading Sappho. Reception and Transmission*, Berkeley-Los Angeles-London 1996, pp. 11-35 (già in "Bull. Inst. Class. Stud." 40 (n.s. 2), 1995, pp. 15-38).
- Murgia 1985: C.E. Murgia, Imitation and Authenticity in Ovid: *Metamorphoses* 1.477 and *Heroides* 15, "Amer. Journ. Phil." 106, 1985, pp. 456-74.
- Nisbet-Hubbard 1970: *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, by R.G.M. Nisbet ad M. Hubbard, Oxford 1970.
- Nisbet-Hubbard 1978: *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, by R.G.M. Nisbet ad M. Hubbard, Oxford 1978.

Palmer 1898: P. Ovidii Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes, ed. by the late A. Palmer, Oxford 1898 (rist. Hildesheim 1967).

Pianezzola-Baldo-Cristante 1991: Ovidio, L'arte di amare, a c. di E. Pianezzola, comm. di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola, Milano 1991.

Pretagostini 1984 (= 1977): R. Pretagostini, Ricerche sulla poesia alessandrina.

Teocrito, Callimaco, Sotade, Roma 1984 (cap. IV: Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi, già pubbl. in forma leggermente diversa, col titolo: Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi (Theocr. 2, 82 sgg., 106 sgg. e Saffo 31, 7 sgg. L.-P.), "Quad. Urb. Cult. Class." n.s. 24, 1977, pp. 107-118).

Reitzenstein 1935: E. Reitzenstein, Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids, "Rhein.

Mus." 89, 1935, pp. 62-88 (= "Wege der Forschung" XCII, Darmstadt 1968, pp. 206-32).

Rosati 1985: Ovidio, I cosmetici delle donne, a c. di G. Rosati, Venezia 1985.

Rosati 1992: G. Rosati, L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides), "Mat. e Disc. per l'anal. dei testi class." 29, 1992, pp. 71-94.

Rosati 1996: G. Rosati, Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus, "Class. Quart." n.s. 46, 1996, pp. 207-16.

Rosati 1996 b: G. Rosati, Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): tracce elegiache nell'epica del I sec. d. C., "Maia" n. s. 48, 1996, pp. 139-55.

Rosati 1999: G. Rosati, La boiterie de mademoiselle élégie: un pied volé et ensuite retrouvé (les aventures d'un genre littéraire entre les Augustéens et Stace), in: J.

Fabre-Serris

– A. Deremetz (edd.), Élégie et Épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours), En hommage à S. Viarre, Lille 1999, pp. 147-163.

Rothstein 19202: Die Elegien des Sextus Propertius, erklärt von M. Rothstein, I Teil (1-2), Berlin 19202.

Ruhnken 1831: D. Ruhnkenius, *Dictata ad Ovidii Heroidas et Albinovani Elegiam*, ed. F.T. Traugott, Francofurti ad Moenum 1831.

Segal 1984: C. Segal, *Underreading and Intertextuality: Sappho, Simaetha, and Odysseus in Theocritus' Second Idyll*, "Arethusa" 17, 1984, pp. 201-209.

Tarrant 1981: R. J. Tarrant, *The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)*, "Harv. Stud. Class. Phil." 85, 1981, pp. 133-53.

Traina 2000: A. Traina, *Cinzia come Corinna. Una crux properziana: 2, 3a, 22*, "Riv. Filol. Istr. Class." 128, 2000, pp. 38-41.

Treu 1953: M. Treu, *Ovid und Sappho*, "La Parola del Passato" 8, 1953, pp. 356-64.

Wyke 1987 (= 2002): *Written Women: Propertius' scripta puella (2.10-13)*, "Journ. Rom. Stud." 77, 1987, 47-61 (= Wyke 2002, pp. 46-77).

Wyke 1989 (= 2002): M. Wyke, *Reading Female Flesh: Ovid Amores 3, 1*, in: A. Cameron (ed.), *History as text: the Writing of the Ancient History*, Chapel Hill 1990, pp. 111-143 (= Wyke 2002, pp. 115-154).

Wyke 2002: M. Wyke, *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002.