LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

23.2005

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

E. Dettori, *Un modulo argomentativo arcaico in Aesch. 'Ag.' 1402-06* 1
A. Marchiori, *Le lacrime di Elettra (Aesch. 'Cho.' 183-87)* 5
S. Amendola, *Il grido di Clitemestra: l'ὀλολυγμός e la 'donna virile'* 19
C. Bordigoni, *Localizzazione in 'explicit', paradigmi morfologici e 'patterns' strutturali nel trimetro eschileo* 31
P. Volpe Cacciatore, *Le preghiere nell' 'Elettra' di Sofocle* 63
L. Battezzato, *The New Music of the Trojan Women* 73
M. Libràn Moreno, *Ὅσα ἐν Ἅιδου: tragedias y dramas satíricos ambientados en el inframundo* 105
A. de Cremoux, *Ar. 'Ach.' 803. Les figues du Megarien* 125
R. Saetta Cottone, *Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle 'Tesmoforiazuse' di Aristofane* 131
A. Femia, *I misteri della filosofia: l'iniziazione di Strepsiade nelle 'Nuvole' aristofanee* 157
M. Frassoni, *Una 'parola tragica' in Erodoto (Hdt. 3.32.4; Aesch. 'Cho.' 695)* 189
C. Orth, *Xenophons Dolonie. Zu 'Anab.' 3.1* 197
A. Lami, *[Hipp.] 'de affectionibus' 18* 205
A. Taddei, *Lyc. 1. 129: l'innovazione linguistica di un conservatore (e il conservatorismo linguistico dei suoi editori)* 213
M.M. Di Nino, *Vecchiaia e 'consolatio erga mortem': la quarta sezione del 'P.Mil.Vogl.' VIII 309* 223
C.O. Pavese, *Apollon signore della cetra e della lira* 231
L. Pasetti, *'Ille ego': il tema del doppio e l'ambiguità pronominale* 237
N. Carlucci, *Presenza delle 'Bucoliche' nel XII libro dell' 'Eneide'* 255
A. Bonandini, *Riscrittura di Properzio e contaminazioni comiche: tecniche di stratificazione allusiva in Ov. 'am.' 1.8* 271
C. Stocchi, *La dialettica socioeconomica nei promiti fedriani (Phaedr. 1.24.1; 1.27.1 s.; 1.28.1 s.; 1.30.1)* 295
M. Chioccioli, *Il trionfo dell'esiliato: la figura di Publio Rutilio Rufo in Seneca* 305
J. Denooz, *Lexique des chœurs et des parties dialoguées dans les tragédies de Sénèque* 315
G. Agosta, *Ps.Oppiano, 'Cynegetica' 1.26: nota sulla storia del testo* 325
L. Mondin, *Genesi del 'Cupido cruciatus'* 339
A. Fassina, *Il 'Iudicium Paridis' di Mavortius: una proposta di lettura* 373
M. Manca, *Fulgenzio in Filippo di Harveng: una tradizione indiretta (e un 'frammento')* 381
F. Cairns, *War, Peace, and Diplomacy in the 'Numeri' of Nicolò d'Arco* 389

RECENSIONI

G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene* (J. Pòrtulas) 403
Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione, a c. di G. Avezzù (J. Pòrtulas) 405
G. E. Lessing, *Sofocle*, Introd., trad. e note a c. di G. Ugolini (D. Milo) 407
A. Barbieri, *Ricerche sul 'Phasma' di Menandro* (P. Ingrosso) 411
A. Monteleone, *La 'Terza Filippica' di Cicerone. Retorica e regolamento del Senato, legalità e rapporti di forza* (C. Leveghi) 415

I. Cogitore, *La légitimité dynastique d'Auguste à Néron à l'épreuve des conspirations* (F. Rohr) 416
P. Pinotti, *L'elegia latina. Storia di una forma poetica* (G. Baldo) 418
Plutarco, *Fiumi e monti*, Introd., testo critico, trad. e comm. a c. di A. De Lazzer, E. Calderon Dorda, E. Pellizer (V. Vedaldi Iasbez) 420

Direzione	VITTORIO CITTI (responsabile) PAOLO MASTANDREA
Redazione	FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIORGIO IERANÒ, STEFANO MASO, ELVIRA MIGLIARIO, GABRIELLA MORETTI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, RENATO ONIGA, GIANCARLO SCARPA, MATTEO TAUFER, CRISTINA ZANATTA
Comitato scientifico	MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, MARIE-MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MÅSTROMARCO, CARLES MIRALLES, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Rivista di poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica.

Direzione e Redazione:
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Università degli Studi di Trento
Via S. Croce, 65 – 38100 TRENTO (ITALIA)
tel. -39-0461-881763 (V. Citti)
E-mail Vittorio.Citti@lett.unitn.it

Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Università degli Studi di Venezia
Dorsoduro 1686 - 30123 VENEZIA (ITALIA)
tel. -39-041-2347320 (P. Mastandrea)
E-mail mast@unive.it

Pubblicato con il contributo di:
Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche
MIUR, Cofin 2004
Fondazione Carive - Venezia

RISCRITTURA DI PROPERZIO E CONTAMINAZIONI COMICHE: TECNICHE DI STRATIFICAZIONE ALLUSIVA IN OV. *AM.* 1. 8

Lo *status* della tradizione critica relativa all'elegia 1.8 degli *Amores* evidenzia come due ne siano gli elementi peculiari e caratterizzanti, come tali adeguatamente messi in rilievo in ogni commento e fatti di frequente oggetto di analisi: in primo luogo la sua connessione intertestuale con l'elegia 4.5 di Properzio, che appare talmente macroscopica e scoperta da configurarsi come una vera e propria riscrittura, ma che, al tempo stesso, cela un *animus* e finalità poetiche radicalmente diverse (di «creative imitation» parla Morgan[1]); quindi, in secondo luogo, il richiamo alla commedia, veicolato dall'introduzione del tipo comico della *lena* e ispessito, rispetto al modello properziano, attraverso il richiamo ad uno specifico referente drammatico: la terza scena della *Mostellaria* di Plauto.

Per quanto riguarda il rapporto dell'elegia 1.8 con Properzio, il riconoscimento della prevalenza della componente originale e innovativa rispetto a quella meramente imitativa è andato di pari passo con la più generale tendenza, propria degli ultimi decenni, a rivendicare alla poetica ovidiana una propria originalità, perseguita nel segno dell'ironia e dell'allusività, all'interno del panorama elegiaco[2]. Lo studio della componente comica, invece, è risultato recente e tutt'ora incerto, dal momento che spesso la presenza nell'elegia 1.8 di spunti derivati dalla commedia è stata vista esclusivamente come un ulteriore elemento di ripresa del modello properziano[3], o comunque come un fattore del tutto secondario e marginale rispetto al primario riferimento elegiaco[4].

Scopo di quest'articolo sarà allora non solo quello di cercare di dimostrare come il richiamo alla commedia sia invece un elemento di importanza primaria per una corretta interpretazione di quest'elegia e del messaggio poetico ad essa sotteso, ma anche di indagare se e secondo quali modalità questo aspetto si leghi a quello,

1 K. Morgan, *Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores*, Leiden 1977, 68.

2 Pietra miliare in questo senso è senza dubbio il saggio di Morgan citato sopra (pp. 59-68); si vedano però anche M. Labate, *Tradizione elegiaca e società galante negli Amores*, SCO 27, 1977, 283-98 e G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1985^2, 542-46. Un interessante confronto tra le diverse finalità poetiche dell'elegia di Dipsa e di quella di Acanthis è condotto anche da E. Courtney, *Three Poems of Propertius*, BICS 16, 1969, 80-87, che però giunge a conclusioni tutt'altro che condivisibili (p. 87): «This is the longest poem in the *Amores*; Ovid was not yet capable of such an ambitious effort on this theme».

3 Così in J.C. Yardley, *Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and Roman Comedy*, PCPhS 33, 1987, 182.

4 Questa la conclusione cui giunge J.A. Barsby, *Ovid's Amores and Roman Comedy,* in *Roman Poetry and Prose, Greek poetry, Etymology, Historiography*, a c. di F. Cairns e M. Health, Leeds 1996, 138-40, che pure si presenta senza dubbio come il più importante studio dedicato a questo tema.

egualmente caratteristico e significativo, del rapporto con Prop. 4.5[5]. Si cercherà pertanto di conciliare queste due tendenze allusive apparentemente eterogenee – quella interna al genere, elegiaca, e quella esterna ad esso, comica – attraverso un modello interpretativo che sia in grado di dar conto del perché esse si trovino a coesistere nella medesima elegia, e di dimostrare come proprio questa loro compresenza consenta di comprenderne appieno il significato programmatico.

Un primo, evidente elemento di connessione risiede nel fatto che il richiamo alla commedia non era assente nemmeno nell'elegia properziana, dove era garantito dall'introduzione della figura, di chiara derivazione comica, della mezzana che istruisce una giovane allieva, iniziandola alla lucrativa arte della seduzione[6]. Al di là di questo nucleo tematico, tuttavia, l'affinità con la commedia è limitata, in Properzio, alla sfera linguistica, caratterizzata da una scelta lessicale che come mai altrove appare marcatamente connotata da termini di derivazione colloquiale, bassa o addirittura volgare[7], che vanno via via infittendosi a partire dal verso 34, per poi virare decisamente verso il *sermo comicus* nel distico 43-44, nel quale, come ha notato Tränkle (p. 133), ogni vocabolo risulta ascrivibile alla lingua della commedia:

> sed potius mundi Thais pretiosa Menandri,
> cum ferit astutos comica moecha Getas.

Il lessico da commedia di questi versi, tuttavia, appare soltanto come un risvolto occasionale, penetrato nell'elegia in virtù della presenza del motivo tipicamente comico della precettistica erotica; nel suo complesso, però, la scelta di un linguaggio *umgangssprachlich* è qui finalizzata soprattutto a conferire al componimento le tinte di un cupo realismo, striato, soprattutto nell'*incipit* e nel finale, da venature di crudo espressionismo. L'*animus* properziano rimane molto diverso da quello di Plauto, che quindi, come modello di stile basso, non può che rivestire qui un ruolo marginale.

Di tale *Derbheit* lessicale – riflesso di un'analoga *Derbheit* emotiva nei confronti della *lena* - non rimane praticamente traccia nella rielaborazione ovidiana, nella quale infatti, parallelamente ad un riallineamento stilistico al più consueto registro medio elegiaco, si assiste anche ad un alleggerimento dei toni rispetto all'ira sorda e ri-

5 Non s'intende, in questa sede, soffermarsi sull'annosa questione della cronologia dei due componimenti, giacché, vista la mancanza di elementi interni utili sia per la datazione assoluta che per quella relativa, nessuna conclusione potrà mai superare il livello di semplice ipotesi. In assenza di prove decisive in senso contrario, ci si conformerà dunque alla linea interpretativa tradizionale, che fa di Ovidio l'imitatore di Properzio, e che ben s'attaglia al processo di *amplificatio* cui, in chiave dissacrante e ironica, Ovidio sembra qui sottoporre il discorso della mezzana. Su questo tema, il contributo più recente, e con bibliografia aggiornata, è quello di K. O'Neill, *Ovid and Propertius: Reflexive Annotation in 'Amores' 1, 8*, Mnemosyne 52, 1999, 286-307.

6 La figura della *lena* come corruttrice di fanciulle e antagonista del poeta–*pauper amator* era già stata introdotta nel genere elegiaco da Tibullo 1.5.47 ss., dove risultano già delineati i caratteri originali che, nell'ambito elegiaco, accompagneranno la figura della mezzana: il legame con la magia e l'ostilità del poeta, espressa attraverso *dirae* e maledizioni che qui vengono ad occupare quasi totalmente la sezione.

7 Sulle «Drastische Ausdrücke» di Properzio si veda H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Wiesbaden 1960, 95 ss.

sentita ostentata da Properzio. Il riferimento ovidiano alla commedia, dunque, non può assolutamente essere interpretato come un elemento di derivazione indiretta, mutuato attraverso il precedente properziano, dal momento che da questo, anzi, si discosta proprio laddove esso potrebbe apparire più fortemente debitore del genere comico, ovvero nel linguaggio; al contrario, il richiamo di Ovidio alla commedia sembra svilupparsi – come vedremo - secondo modalità sue proprie, rispondenti alle peculiari esigenze poetiche degli *Amores*.

Non è dunque l'imitazione del modello properziano a determinare la presenza di tratti riconducibili alla commedia all'interno dell'elegia 1.8; forse, anzi, è addirittura possibile affermare il contrario, e cioè che l'elegia 4.5 di Properzio sia stata scelta come oggetto di una riscrittura insolitamente puntuale proprio in virtù dello spunto comico in essa presente, che viene però sviluppato da Ovidio in un senso del tutto nuovo e con nuove finalità.

Se infatti si passa ad analizzare più da vicino il problema delle fonti di quest'elegia ovidiana, due sono i possibili precedenti che, al di là dell'elegia di Properzio, sono stati individuati dalla critica[8]: la terza scena della *Mostellaria* di Plauto (o il suo modello greco, il *Phasma* di Filemone)[9] e il primo mimiambo di Eronda[10]. Fin dai modelli, dunque, il riferimento alla commedia appare programmatico e consapevole, e sembra estendersi ben al di là dello spunto fornito da Properzio, dal momento che proprio in esso risiede il minimo comune denominatore che collega le diverse componenti dell'ipertesto ovidiano, tutte più o meno direttamente riconducibili ad un'ispirazione comica.

Tanto nel caso della scena plautina quanto in quello del mimiambo di Eronda, inoltre, ci troviamo di fronte a generi letterari di matrice teatrale, impostati dramma-

8 Con la menzione di questi tre precedenti apre il suo commento all'elegia 1.8 J.C. McKeown, *Ovid: Amores, Text Prolegomena and Commentary*, II, Leeds 1987-, 198-200.

9 In generale, considerazioni stilistiche (su sui ci si soffermerà in seguito) ma anche di verosimiglianza storica mi fanno propendere per l'ipotesi che Ovidio avesse in mente Plauto piuttosto che la commedia greca. Se infatti i riferimenti diretti alla commedia all'interno della sua opera si presentano sotto il segno di Menandro (cf. *am.* 1.15.18 e *trist.* 2.369), mi pare tuttavia che essi facciano riferimento all'intero genere letterario, per metonimia, piuttosto che allo specifico del *corpus* menandreo (cf. E. Fantham, *Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire*, TAPhA 114, 1984, 299-309). Inoltre, che per un letterato del primo secolo a.C. fosse innaturale fare riferimento agli originali greci piuttosto che alla *palliata* è testimoniato da Cicerone, il quale, irridendo un intellettuale affettato, gli fa dire: «*Synephebos ego potius Ceacili aut Andriam Terenti quam utramque Menandri legam?*» (*Fin.* 1.4.)

10 In questo mimiambo si ritrova la medesima situazione scenica dei due componimenti elegiaci qui presi in esame, con la vecchia ruffiana - Προκυκλὶς ἢ μαστροπός secondo il titolo – che cerca di persuadere una giovane a concedersi ad un ricco amante. I parallelismi testuali, tuttavia, mi sembrano troppo vaghi per poter includere con sicurezza questo componimento tra i modelli diretti di Ovidio, data anche la mancanza, nel lungo discorso pronunciato dalla mezzana di Eronda, di qualunque riferimento all'ambito tematico della precettistica erotica. Al di là di ogni possibile riferimento diretto, comunque, rimane assodato il fatto che Eronda riprenda qui, evidentemente, una situazione tipica della commedia, genere cui il mimo appare legato da un imprescindibile vincolo genealogico: sullo sfondo del rapporto tra Ovidio ed Eronda, così come dietro il legame con Properzio, emerge dunque, alla fine, un unico macrotesto di riferimento, quello comico.

ticamente come dialoghi tra più personaggi; e dal momento che proprio nella propensione manifestata da Ovidio per un'impostazione drammatica e narrativa dell'elegia è possibile individuare uno degli elementi di maggiore originalità rispetto al modello properziano[11], il riferimento alla commedia si configura in questo senso come uno strumento fondamentale per Ovidio, che se ne serve per attuare una sua peculiare e significativa *variatio in imitando* nei confronti del primario referente elegiaco.

Se infatti in Properzio il colloquio tra la *lena* e la *puella* assolveva esclusivamente alla funzione di fornire uno spunto allo sfogo emotivo costituito dall'invettiva del poeta contro la mezzana, Ovidio fa invece convergere l'attenzione sulla *lena* e sul suo discorso, sbilanciando a suo netto favore l'equilibrio complessivo dell'elegia. Non solo, infatti, il monologo di Dipsa consta di ben 86 versi, più del doppio dei 42 assegnati ad Acanthis, con una proporzione rispetto all'intero componimento che, se in Properzio era di circa ½, diviene qui di circa ¾; ma, anche per quanto riguarda l'organizzazione diegetica, in Ovidio tale discorso diviene il vero baricentro narrativo intorno al quale ruotano le altre due parti, invertendo così la direzione del rapporto che si aveva tra le parti nell'elegia properziana[12].

In Ovidio insomma il cardine del componimento non è interno all'animo dell'io elegiaco, alla sua emotività, bensì esterno ad esso, e risiede nella delineazione di una situazione, di *personae*, e di dinamiche tra personaggi in cui l'io poetico si trova coinvolto. Il modello relazionale che l'elegia ovidiana applica alle realtà che si trova a rappresentare non è più lineare, bipolare ed unidirezionale come nell'elegia properziana (io elegiaco *versus* mezzana-antagonista) ma si configura piuttosto come un triangolo, ai cui vertici si pongono i tre personaggi coinvolti nella situazione scenica (l'io elegiaco, la *lena*, la *puella*) secondo un rapporto di reciproca e paritaria interazione, saldamente inquadrato in un contesto spazio-temporale unitario e ben definito[13].

Non solo, infatti, la situazione scenica appare qui maggiormente definita dal punto di vista spaziale, per cui la figura dell'innamorato viene calata realmente sulla scena (*fors me sermoni testem dedit*, v. 21) diventandone concretamente attrice, mentre Properzio non aveva ritenuto necessario precisare la posizione dell'io elegiaco; ma nella dinamica scenica viene coinvolta anche la *puella*, a partire dall' *erubuit!* con cui, al verso 35, ci viene dato conto della sua reazione di fronte alle sfron-

11 Più in generale, nello sviluppo di situazioni drammaticamente impostate è riconoscibile un tratto peculiare dell'intera raccolta degli *Amores* (si vedano a proposito i due articoli pubblicati da J.T. Davis su Hermes nel 1979, *Dramatic and Comic Devices in Amores III,2*, 51-69, e *Amores I,4,45-48 and the Ovidian Aside*, 189-99), strettamente connesso alla sua evoluzione in senso ironico (cf. infra).

12 Cf. Labate, 287 ss.

13 A questo scopo il poeta attua anche, rispetto al modello properziano, una semplificazione narrativa che, eliminando l'effetto di *flash-back* dato dal racconto *post mortem,* consente di ripristinare una maggiore compattezza della *fabula*; al dinamismo ed alla drammaticità contribuisce dunque anche il rispetto di uno dei capisaldi dell'estetica antica riguardante i generi drammatici: l'unità di tempo, di luogo, di azione.

tate profferte di Dipsa, e, più in generale, attraverso tutta una serie di spie lessicali e stilistiche (primo fra tutte l'insistito uso dei pronomi di seconda persona[14]) capaci di infondere, in un monologo potenzialmente appiattito sul parlante, la tridimensionalità del dialogo. Viene così ad essere fattivamente coinvolto sulla scena un terzo personaggio, che in Properzio non era stato altro che un κωφὸν πρόσωπον privo di reazioni e carattere propri.

Ovidio dà vita in questo modo ad un quadro che potremmo definire plastico, poiché su un primo livello affiorante nell'*incipit,* nel quale il pensiero del poeta viene esposto unidimensionalmente e in assenza del destinatario, come è tipico della comunicazione poetica e generalmente scritta[15], si innesta un secondo livello, plastico e corale, in cui la voce del poeta lascia spazio a quella di una *persona* fittizia, che parla in presenza del suo destinatario, come è tipico della comunicazione orale, e risponde alle sue reazioni instaurando con esso un rapporto interlocutorio e dinamico (*erubuit!*). In questo quadro, il poeta stesso si sdoppia e, a partire dal verso 21, diviene, da autore, personaggio, fisicamente coinvolto e presente sul teatro dell'azione.

Quando poi la semplice compresenza dei diversi personaggi si evolve in interazione, il quadro, da plastico, diviene propriamente dinamico: ciò accade nel finale,

14 L'eccezionale frequenza con cui ricorrono il pronome e l'aggettivo di seconda persona - quindici occorrenze per il pronome, otto per l'aggettivo (contro le 8+2 di Properzio) –, oltre a rimarcare l'attitudine didascalica delle parole di Dipsa, serve a rammentare continuamente al lettore la presenza sulla scena di un deuteragonista. La densità di queste forme raggiunge una consistenza quasi da poliptoto nei primi dodici versi del monologo – quelli che precedono l'«*erubuit!*» ed introducono la sezione più propriamente erotodidattica -, con nove occorrenze complessive, poco meno di una per verso. Accanto ad esse, contribuiscono a rendere palpabile la presenza della *puella* anche le numerose forme verbali alla seconda persona, che, frequenti nella parte introduttiva, scompaiono nella digressione gnomica dei vv. 39-56, per poi riapparire in modo sistematico durante la precettistica vera e propria, per un totale di ventotto ricorrenze. L'abilità di Ovidio nel caratterizzare il discorso di Dipsa come realisticamente pronunciato ed indirizzato ad un ascoltatore tangibile si esplica anche nell'intesserne le parole di colloquialismi di registro non poetico, come i deittici, che, insieme con i pronomi di seconda, ma anche di prima persona, contribuiscono a creare intorno alla mezzana un spazio concreto e pieno: *ecce* (v. 57), *iste* (vv. 35 e 57; probabilmente usato con una sfumatura velatamente dispregiativa, ed ironicamente allusivo quando è riferito al *vates,* dal momento che non solo questo pronome serviva ad indicare l'imputato nelle orazioni giudiziarie, ma veniva anche usato nei generi teatrali per indicare «personam vel rem quae in scaena est» - vedi G. Lodge, *Lexicon Plautinum*, Hildesheim-New York 1971 *s.v.*) e *ille* (vv. 33, 61, 84, 97), che, riferendosi in tre casi al *dives amator*, sembra creare una contrapposizione, spaziale prima ancora che concettuale, con il poeta spiantato. Il discorso di Dipsa è inoltre movimentato da frequenti interiezioni ed esclamazioni, che danno al brano un sapore prosastico, da lingua parlata: *me miseram* (v. 26); *en aspice* (v. 31; il verbo non è mai attestato negli altri elegiaci); *erubuit!* (v. 35); *crede mihi* (v. 62); *cave ne* (v. 72); *caveto ne* (v. 95), l'intero verso 66, nonché da interrogative reali o retoriche.

15 L'opposizione tra *Nähe* e *Distanz*, ovvero tra vicinanza comunicativa del parlato e distanza comunicativa dello scritto, è individuata da P. Koch, *Italienisch: Gesprochene und geschriebene Sprache,* in *Lexicon der Romanistischen Linguistik,* IV, a.c. di G. Holtus-M. Metzeltin-M. Schmitt, Tübingen 1988, 189-206 come l'elemento fondamentale di distinzione tra queste due fondamentali varietà diamesiche della lingua. Cf. anche G. Berruto, *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi,* a c. di A. Sobrero, Bari 1993, 37-39.

quando le figure di Dipsa e del poeta entrano in collisione, e al piano durativo ed invariato del monologo della mezzana, connotato dall'uso di verbi all'imperfetto (*monebat; vox erat in cursu*), si sovrappone un cambiamento repentino, causato dalla comparsa sulla scena di Ovidio-personaggio, descritta da forme verbali di aspetto momentaneo (*prodidit; vix continuere*) e sottolineata, nella sua improvvisa rapidità, dall'inversione nella costruzione del *cum*[16] e dall'*enjambement.*

Nel suo assetto drammatico e dinamico, l'elegia ovidiana presenta una stretta affinità con uno dei testi citati come suoi possibili modelli, la terza scena della *Mostellaria* di Plauto: non solo, infatti, le *personae* coinvolte sono le medesime (l'*adulescens* innamorato, l'*amica,* la vecchia ancella), ma si ha addirittura la medesima situazione scenica, che presenta al centro due donne – una vecchia *lena* e la sua giovane protetta - immerse in una fitta conversazione, e, un po' in disparte, il giovane amante, che assiste di nascosto: «*illa monebat / talia (me duplices occuluere fores)*» (Ov. *am.* 1.8.21-22).

Se dunque Ovidio, nel rappresentarsi come ascoltatore non visto del monologo della mezzana, riprende uno spunto già potenzialmente insito nel suo modello properziano – dove però non veniva reso esplicito in che modo l'autore fosse venuto a conoscenza degli eventi narrati – lo fa riferendosi alla commedia: al di là dello specifico della *Mostellaria*, infatti, la cosiddetta *Lauscherszene,* o «scena d'origliamento», nella quale un personaggio, da un angolo del proscenio, assiste non visto ad un monologo o ad un dialogo, è uno degli espedienti drammaturgici più tipici della commedia antica, ed in particolare di Plauto[17], e come tale veniva probabilmente riconosciuta dal lettore ovidiano dell'età augustea, facilitato in questo dalla situazione evidentemente comica rappresentata in quest'elegia[18].

Oltre che nell'organizzazione spaziale complessiva della scena, Ovidio sembra rifarsi alla *Mostellaria* anche per quanto riguarda la conclusione della sua elegia, sezione in cui lo scarto rispetto a Properzio appare più sensibile anche a livello tematico.

La vicenda di Acathis aveva infatti avuto, nell'elegia 4.5, una conclusione tragica. Le parole della vecchia erano state improvvisamente interrotte da un violento attacco di tosse, che in pochi istanti aveva impietosamente posto fine alla sua squallida vita, della quale era stato degno corollario un miserabile corteo funebre:

> vidi ego rugoso tussim concrescere collo,
> sputaque per dentis ire cruenta cavos,

16 Cf. McKeown *ad loc.*, p. 254.

17 Cf. E. Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto,* trad. it. con *addenda* dell'autore, Firenze 1960, 203 ss., 418-19, 427.

18 Lo spiare non visti da dietro una porta è *topos* antico (cf. Hdt. 1.9-10), che assumerà in seguito il ruolo di vera e propria raffigurazione allegorica della *curiositas* (cf. G. Moretti, *Coscienza di genere ed evoluzione del genere: note preliminari sulla satira menippea e le sue trasformazioni fra letteratura antica e tardoantica*, in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a c. di P. Gatti-L. de Finis, Trento 1998, 150-52), connessa a scene di magia in Petronio (26.4), Apuleio (*met.* 3.21 e 9.15 ss.), Marziano Capella (2.111-12).

> atque animam in tegetes putrem exspirare paternas:
> horruit algenti pergula curta foco.
> exsequiae fuerant rari furtiva capilli
> vincula et immundo pallida mitra situ… (vv. 67-72)

L'autore, poi, aveva aggiunto del suo alla desolante miseria degli eventi, concludendo la sua elegia con maledizioni piene di livore, che non avevano risparmiato la vecchia megera neppure dopo la morte. Non così in Ovidio: non solo, infatti, a Dipsa viene risparmiato il supplizio capitale, ma tutto il finale assume un tono decisamente più leggero e dinamico, che, ancora una volta, sembra richiamare il modello comico piuttosto che quello, giambico e di invettiva, evocato da Properzio:

> vox erat in cursu, cum me mea prodidit umbra;
> at nostrae vix se continuere manus
> quin albam raramque comam lacrimosaque vino
> lumina rugosas distraherentque genas. (vv. 109-12)

L'innamorato nascosto dietro le *duplices fores* viene infine tradito dalla sua stessa ombra; il piano della narrazione e quello dell'io narrante, che in Properzio erano rimasti fino alla fine ben distinti, entrano allora finalmente in rotta di collisione, fino a fondersi dinamicamente in un incontro-scontro finale che Ovidio si limita a suggerire. Se di Acanthis era stata presentata la definitiva, eterna sconfitta, Dipsa, di fronte al passo falso del suo antagonista, sorpreso nel ben poco decoroso ruolo di imboscato o di spione, ci appare piuttosto come figura vincente. La teodicea properziana, che aveva invocato Venere come divina punitrice della *hybris* della *lena* e come restauratrice dei sacri *iura pudicitiae* (vv. 65-66), viene qui ribaltata da una moralità ben più neutra e disimpegnata, che sostituisce alla preghiera agli dei un impulso a menare le mani tutto umano e terreno, nonché decisamente farsesco nella sua resa dinamica.

La situazione per cui l'innamorato–ascoltatore nascosto riesce a stento a reprimere un moto violento nei confronti della *lena* trova, ancora una volta, il suo precedente più diretto nella terza scena della *Mostellaria* di Plauto.

In essa, le mani dell'*adulescens* Filolachete avevano iniziato a prudere fin dalle prime frecciate pronunciate a suo danno dalla mezzana Scafa:

> vix comprimor quin involem illi in oculos stimulatrici (v. 203)

Con notevole simmetria d'immagini, i *lumina lacrimosa vino* saranno obiettivo anche del vagheggiato assalto di Ovidio contro Dipsa. In entrambi i casi, l'incapacità di trattenere oltre i propri impulsi violenti rappresenta anche la chiave di volta dell'intera scena, essendo connessa al fondamentale snodo narrativo rappresentato dal disvelamento della presenza dell'innamorato: se infatti in Ovidio i versi sul desiderio di picchiare Dipsa seguono immediatamente la scoperta della sua ombra, è

pronunciando le parole *nimis diu abstineo manum* (v. 292) che Filolachete esce allo scoperto e si rivolge alle due donne.

Alla frustrata esigenza di uno sfogo fisico corrispondono in entrambi gli autori, sul piano verbale, ingiurie, minacce e maledizioni contro la propria antagonista. Esaurito il suo moto violento, infatti, Ovidio, nella chiusa della sua elegia, aveva finito per accontentarsi di un ben più innocuo attacco verbale:

> di tibi dent nullosque lares inopemque senectam
> et longas hiemes perpetuamque sitim! (vv. 113 s.)

In modo molto simile si era sfogato anche Filolachete:

> di deaeque omnes me pessimis exemplis interficiant,
> nisi ego illam anum interfecero siti fameque atque algu. (vv. 192 s.)

La minaccia della sete, presente in entrambi i passi citati, sembra abbastanza tipica di questo genere di maledizioni, dal momento che si ritrova anche nelle *dirae* che avevano aperto e chiuso l'elegia 4.5 di Properzio, dove anzi ricorreva anche la notazione dell'*algor* (v. 70), ugualmente presente nella *Mostellaria*. Ciò che però in Ovidio sembra richiamare direttamente Plauto, scavalcando il più diretto modello properziano, è il diverso tenore che questa minaccia viene ad assumere nella sua elegia: in entrambi, infatti, la sete non viene richiamata come la più terribile delle pene, secondo quanto avveniva, invece, nell'invettiva properziana, ma costituisce piuttosto un malizioso ammiccamento ai vizi tradizionalmente imputati alle vecchie serve, l'ingordigia e una certa propensione per l'alcool, e si presenta più come un vivace improperio che come una vera e propria maledizione[19].

Più in generale, inoltre, ad un tipo di narrazione umoristica di chiara matrice comica sembra ricondursi la stessa espressione scelta da Ovidio per descrivere il suo impeto aggressivo: in quel *nostrae vix se continuere manus* (utilizzato in una locuzione esclusivamente comica[20]), infatti, le mani del poeta sembrano agire in base ad una volontà indipendente, animandosi di vita propria, secondo un espediente drammaturgico ben noto a Plauto: quello della personificazione di cose inanimate, «una delle forme di spiritosaggine che Plauto predilige in modo speciale»[21], ed in particolare di parti del corpo.

19 La scarsa serietà dei propositi punitivi espressi da Filolachete viene esplicitamente ribadita pochi versi dopo, quando la preannunciata morte per fame e sete di Scafa si riduce, nelle minacce del giovane corteggiatore, in un ben più lieve digiuno di dieci giorni:

> nam neque edes quicquam neque bibes apud me his decem diebus. (v. 238)

20 Cf. Plaut. *Men.* 253, 1124; *Rud.* 1172; Ter. *Eun.* 859-60 (vedi McKeown *ad loc.*).

21 Così Fraenkel, 95, che a questo argomento dedica un intero capitolo della sua opera (95 ss.). Per l'associazione tra personificazione delle mani e percosse (altro tema assai caro alla comicità plautina), si veda soprattutto *Amph.* 302 ss., in part. 315: *ferire malam male discit manus.* Cf. anche *Asin.* 202; *Truc.* 97, 901.

Un'altra volta, dunque, ad una generale ripresa dell'organizzazione diegetica properziana – per cui al monologo della *lena* dovevano far seguito un movimentato colpo di scena e, infine, una maledizione indirizzata direttamente alla mezzana – corrisponde una trasformazione del dettaglio che, riallacciandosi a moduli narrativi propri della commedia, finisce inevitabilmente per stravolgerne completamente l'atmosfera ed i toni.

Se poi, dal livello strutturale, si passa ad analizzare le finalità perseguite dall'elegia di Dipsa, appare evidente come proprio al sottile ma continuo scarto rispetto al modello properziano Ovidio si affidi per mettere in evidenza la radicale diversità del suo atteggiamento emotivo e del messaggio veicolato.

> terra tuum spinis obducat, lena, sepulcrum (v. 1)
>
> ***
>
> sit tumulus lenae curto vetus amphora collo:
> urgeat hunc supra vis, caprifice, tua.
> quisquis amas, scabris hoc bustum caedite saxis,
> mixtaque cum saxis addite verba mala! (vv. 75-78)

L'elegia di Acanthis si era aperta e si era chiusa nel segno di violente *dirae* che capovolgevano i *topoi* degli epigrammi sepolcrali rovesciandoli in invettiva, realizzando così una *Ringkomposition* che, unitamente ai toni aspri del lessico, garantiva all'intero componimento una compatta uniformità tonale, tutta mirata all'espressione del risentimento del poeta verso la sua antagonista[22]. In Ovidio invece, come si è già sottolineato, quello dell'invettiva appare più che altro come un pretesto, un motto iniziale atto a garantire la continuità col modello properziano[23], ma da cui poi ci si discosta in virtù di un interesse più marcatamente etopoietico, nel quale l'ira – quella del violento moto finale contro il volto avvizzito della vecchia mezzana – si alterna

22 Assolutamente non condivisibile mi sembra la tesi di K.J. Gutzwiller, *The Lover and the Lena: Propertius 4.5*, Ramus 14, 1985, 105-15, per la quale, invece, l'elegia 4.5 si distinguerebbe dalla precedente produzione properziana, ed in particolare dai primi tre libri di essa, per un'innovativa «alternation in point of view» (p. 108), in base alla quale il discorso di Acanthis, con il suo accenno conclusivo ai roseti di Paestum, finirebbe per rivelare «the soft core of feeling beneath the *lena*'s hard exterior», mentre la cruda descrizione della morte della vecchia «unavoidably arouse pity» (p. 109).

23 A marcare la ridimensionata importanza del motivo delle *dirae* di ambito sepolcrale può forse contribuire, oltre alla già citata allusione in chiave ironica alla *sitis*, chiaramente di vino, della *lena* (v. 114), anche il fatto che, nella conclusione della sua orazione (e quindi in posizione enfatica), sia qui Dipsa stessa a pronunciare un auspicio, questa volta favorevole, relativo alla propria tomba, rovesciando così le maledizioni che, nella sua elegia, aveva scagliato Properzio:

> saepe mihi dices vivae bene, saepe rogabis
> ut mea defunctae molliter ossa cubent (vv. 107 s.)

In particolare, *ossa* era già presente, in identica collocazione metrica, nel verso 4 di Properzio (*turpia ieiuno terreat ossa sono*), mentre l'esortazione a *bene dicere* rovescia i *verba mala* degli amanti auspicati nella conclusione.

ad un sentimento di sincera ammirazione per le sue eccezionali doti oratorie, coerentemente dispiegate lungo tutto l'arco del suo discorso[24]:

nec tamen eloquio lingua nocente caret (v. 20)

L'apprezzamento per l'eloquenza della *lena*, la condizione scenica di ascoltatore non visto, l'impulso aggressivo nei confronti della mezzana sono dunque i tre temi con cui Ovidio incornicia il discorso di Dipsa, servendosene come elementi di mediazione rispetto alla sezione iniziale e a quella finale (vv. 20-22 e 109-12). Tali elementi, come si è visto, costituiscono un insieme di tratti originali rispetto all'elegia di Acanthis, e anzi fungono da marcatori di una struttura drammatico-narrativa e di un atteggiamento ironico originali. In modo assai significativo, tutti questi elementi erano già presenti nella terza scena della *Mostellaria*, dove le battute di Filolachete, per tutto il tempo in cui questi rimane nascosto ad ascoltare il dialogo tra Scafa e Filemazia, continuano a ritornare proprio sui due temi dell'ammirazione per l'eloquio della *lena*[25] - *ut perdocte cuncta callet! Nil hac docta doctius*, v. 279[26] - e della vagheggiata violenza nei suoi confronti[27], alternandoli di volta in volta in base alla piega assunta dalla conversazione.

La commedia plautina si presenta quindi come l'ipertesto cui l'Ovidio degli *Amores* sembra fare riferimento quando si trovi a voler variare il suo diretto precedente elegiaco[28], in ciò evidentemente stimolato da quell'evoluzione di poetica per cui, di contro al partecipato soggettivismo dei suoi predecessori, l'io elegiaco ovidiano è ormai, scopertamente, personaggio fittizio e tipico piuttosto che individuo reale,

24 La diversa organizzazione retorica dei monologhi delle due *lenae* fornisce un importante indizio del diverso spirito dei due poeti. Anche Properzio, infatti, aveva introdotto le parole di Acanthis sottolineandone l'eloquenza: *ceu blanda †perure† / saxosamque forat sedula gutta viam* (vv. 19 s.); ma di tale *blanditia* non c'era poi, in realtà, traccia alcuna nel discorso seguente: Acanthis, infatti, sciorina la sua precettistica *ex abrupto*, senza preoccuparsi di addolcirne i toni, ma formulando una serie di bruschi imperativi categorici, del tutto privi del benché minimo tentativo di mettere a tacere, fornendo una qualche giustificazione etica, i potenziali scrupoli della *puella* (vv. 27 ss.), coerentemente con la prospettiva parziale e pregiudiziale dell'autore. Al contrario, il discorso di Dipsa, come ha dimostrato N.P. Gross, *Ovid, Amores 1.8: Whose Amatory Rhetoric?*, CW 89, 1995-96, 197-206, è facilmente riconoscibile come una vera e propria *suasoria*, accuratamente preparata ed organizzata secondo le regole del genere in cinque distinte parti. L'intento etopoietico di Ovidio - che alle sottigliezze dell'oratoria non era certo estraneo - fa sì che le parole della ruffiana non risultino unidimensionalmente appiattite sulla sensibilità dell'innamorato tradito, ma acquistino un loro spessore indipendente, concretizzandosi come una vera e propria *suasoria* casalinga.

25 In questo elemento, Labate, 298 ravvisa «il punto di contatto più profondo tra Ovidio e Plauto».

26 Cf. anche vv. 170-71, 252, 256-57 e 260.

27 Si vedano i versi 183, 212, 223 ed il colorito εἰκασμός dei versi 218-19, nel quale Filolachete fantastica di trasformarsi in angina pur di strozzare a morte la vecchia mezzana.

28 La connessione tra l'originale atteggiamento manifestato da Ovidio nei confronti della *lena* e quello dell'*adulescens* della *Mostellaria* è sottolineato da Labate, 298: «la valutazione positiva del personaggio della *lena*, come abbiamo cercato di illustrarla in queste pagine, trova un significativo corrispondente nella scena plautina, in cui Filolachete oscilla sempre tra la divertita ammirazione per l'abilità e la scaltra arguta saggezza della vecchia e le altrettanto divertite terribili minacce nei suoi confronti».

'narratore mitomane' dietro il quale si cela lo sguardo evidentemente divertito di un autore nascosto[29], da questo separato da quella stessa distanza, da quella stessa diversità di prospettiva che distinguono l'autore di commedie dalle maschere che di volta in volta egli mette in scena[30].

Proprio alla diversa consapevolezza dell'Ovidio-autore rispetto al suo personaggio, alla sua capacità di innalzarsi al di sopra dell'univocità della visione elegiaca per avere degli eventi narrati un quadro maggiormente articolato e dinamico, è dovuto il diverso trattamento riservato da Ovidio alla figura della mezzana. La maggiore serenità di giudizio fa sì che la *lena* ovidiana non appaia, come invece accadeva in Properzio, come mera incarnazione di forze temibili e maligne, esaurendo la sua rappresentazione nel suo essere antagonista dell'amante elegiaco, ma possa al contrario suscitare nell'Ovidio-autore – ben distinto, in questo, dal suo omonimo personaggio – un'ammirazione che diviene persino empatia nella condivisione di un'analoga impostazione retorica e del medesimo ruolo di *praeceptor amoris*.

La figura della *lena* viene così ad assumere uno spessore maggiore, e da mera ipotiposi delle ansie paranoiche dell'amante elegiaco, lacerato tra l'aspirazione ad un *foedus* idealizzato e l'avvilente realtà di una relazione incerta e instabile[31], diviene un personaggio che suscita interesse di per se stesso, per le sue peculiarità intrinseche e non solo subordinatamente al suo irrompere nella vicenda personale dell'io elegiaco: in questo senso andrà letto quel rovesciamento dell'equilibrio interno tra le sezioni per cui, nell'elegia ovidiana, sono le due parti di cornice a fungere da giustificazione logica, oltre che da inquadramento scenico, del monologo erotodidattico della mezzana, e non il contrario.

Ne deriva, necessariamente, che anche la stessa caratterizzazione della *lena* presenti, in Ovidio, un segno nettamente diverso che in Properzio, le cui linee tendenziali passeremo ora a prendere in esame.

Nell'iniziare il suo componimento nel segno dell'invettiva, Properzio sceglie inequivocabilmente una raffigurazione che è emotiva anziché etopoietica, fortemente filtrata attraverso la lente deformante dei sentimenti personali del poeta; in questo senso, anche il riferimento all'alcoolismo della mezzana, implicato dall'inciso «*quod*

29 Applico qui le denominazioni coniate da G.B. Conte (*L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Bologna 1997, 12 ss.) a proposito dello scarto parodico esistente, nel *Satyricon*, tra voce narrante e autore onnisciente, e che, *mutatis mutandis*, mi sembrano ben attagliarsi anche alla distanza che separa la prospettiva ironica e disincantata dell'Ovidio-autore di elegie da quella dell'Ovidio-attore, a proposito del quale si veda lo stesso Conte, *L'amore senza elegia: i 'Remedia amoris' e la logica di un genere*, introd. a *Ovidio – Rimedi contro l'amore*, a. c. di C. Lazzarini, Venezia 1986, 9-53, in part. 22-23.

30 Come nel caso di molte altre innovazioni ovidiane, non ci troviamo – è bene ricordarlo - di fronte ad un tratto del tutto nuovo; Ovidio, piuttosto, coglie spunti già presenti, in forma occasionale, nei suoi predecessori, per poi ampliarli fino a renderli norma, sistema omogeneo. La vena comica ed ironica non era certo assente, infatti, in Tibullo né in Properzio (cf. E. Lefèvre, *Propertius Ludibundus*, Heidelberg 1966): si pensi in particolare all'elegia 4. 8; ma è solo negli *Amores* che essa diviene una vera e propria nota di fondo dell'intera raccolta.

31 Cf. S. Myers, *The Poet and the Procuress: the Lena in Latin Love Elegy*, JRS 86, 1996, 1-21.

non vis» del verso 2 e forse anche dall'immagine dell'anfora rotta posta sulla sua tomba[32], appare più come un generico insulto rivolto alla *lena* sulla scorta di una ben consolidata tradizione di invettiva misogina che come un tentativo di presentarne un carattere peculiare.

Allo stesso modo, un intento espressivo piuttosto che descrittivo è alla base della cruda rappresentazione della vecchiaia e della povertà della *lena* che conclude l'elegia properziana (vv. 63-72): con aspro realismo, il suo collo è detto *rugosus*, *cavi* i denti; le ossa si possono contare sotto la pelle scarna; l'anima è *putris*, mentre il colore della *mitra* è ormai indistinto a causa di un *immundus situs*…

Assai significativo risulta allora anche il fatto che, in un quadro complessivo così avaro di notazioni caratteriali e descrittive, Properzio riservi ben quattordici versi all'esposizione dei poteri magici di Acanthis. Il possesso di doti soprannaturali non sembra infatti appartenere alla rosa di caratteristiche che per tradizione connotano la figura della mezzana, essendo del tutto assente nella cristallizzazione che di questo tipo abbiamo nella commedia[33]. Oltre che nei più tardi *Dialoghi di cortigiane* di Luciano[34], infatti, tale elemento è attestato altrove soltanto da un fugace accenno ai poteri magici della nutrice dell'*Ippolito* di Euripide[35]. La sovrapposizione tra le due figure della mezzana e della fattucchiera ha luogo per la prima volta nell'elegia 1.5 di Tibullo, dove, al termine di una lunga sequela di maledizioni, in virtù delle quali un'atmosfera tetra e spaventosa piomba sulla consueta ambientazione domestica dell'elegia, la *lena* viene infine definita *saga rapax*.

I caratteri comuni dell'ostilità nei confronti dell'innamorato e della capacità di portare la *puella* all'infedeltà usando armi invincibili, siano esse i filtri magici o l'allettante promessa di regali e ricchezze, sembrano suggerire a Tibullo la possibilità di contaminare la figura tipicamente comica della *lena* con elementi derivanti da un'altra tradizione, più consona al *pathos* che pervade il suo sentire e stilisticamente più affine al dettato elegiaco. L'evoluzione del personaggio della ruffiana da *lena* a *saga* comporta la possibilità di sostituire l'atmosfera borghese e leggera normalmente legata alle ambientazioni comiche con una gravità di stampo oraziano[36], enfatiz-

32 Prop. 4.5.75; il nesso tra un monumento funebre a forma di κύλιξ e la propensione per il bere manifestata dalla defunta in vita è un *topos* tradizionale dell'epigramma sepolcrale greco (cf. ad es. *AP* 7.329; 7.353; 7.423; 7.455).

33 Non sembra tuttavia privo di interesse al riguardo il fatto che il termine *saga* fosse stato attribuito ad una mezzana da Turpilio: «*non ago hoc per sagam pretio conductam, ut vulgo solent*» (*com.* 8), per quanto il generico valore d'improperio sembri qui prevalere sul preciso significato magico, come accade altrove nella commedia per *venefica*.

34 Il tema è trattato estesamente in *DMeretr.* 4 ed è accennato anche in *DMeretr.* 1, mentre in *DMeretr.* 8 ne viene fornita un'interpretazione razionalistica, presente anche in Tib. 1.5.41-44.

35 Eur. *Hipp.* 477-81 e 509-15. Il personaggio euripideo tuttavia, più che suffragare l'esistenza di una tradizione di *lenae* – maghe, sembra piuttosto far pensare ad un elemento esterno, appartenente ad una tradizione letteraria diversa, dal momento che la nutrice euripidea, pur venendo a ricoprire, per le necessità imposte dalla vicenda tragica, la funzione di mediazione solitamente propria della mezzana, non ne possiede le caratteristiche psicologiche ed etiche.

36 Tanto in Tib. 1.5.49-56 quanto nell'elegia properziana non è difficile intravedere, in controluce, tasselli appartenenti al ciclo di Canidia, e soprattutto al componimento più cupo e terrificante del trittico, l'epodo 5.

zando così la profondità del sentire elegiaco attraverso l'estesa elaborazione del motivo delle *dirae*.

Lungo questa scia si muove per l'appunto Properzio, che al motivo non-comico della magia sceglie di dare un rilievo assoluto, avvicinandosi ancor di più di Tibullo alle atmosfere degli *Epodi* oraziani per quanto riguarda la scelta di un lessico improntato ad un realismo fortemente espressionistico.

La *lena* properziana, allora, si concretizza innanzitutto come figura imprescindibilmente, completamente *altra*[37], legata in virtù dei suoi poteri magici alle ingovernabili forze ctonie, pericolosa minaccia per il genere maschile e per l'ordine costituito a causa del suo essere donna del tutto slegata – in quanto vecchia[38] e in quanto ex prostituta – da quella funzione esclusivamente familiare e procreativa all'interno della quale la morale quiritaria aveva rigidamente disciplinato il mistero del femminino: *casta fuit, domum servavit, lanam fecit.*

Lo stesso elemento dell'*erotodidaxis*, allora, non appare fine a se stesso, ma è tutto finalizzato a sottolineare lo spietato attacco sferrato da Acanthis contro il poeta, sua vittima designata. I precetti della *lena* sono liquidati piuttosto sbrigativamente, nel giro di una ventina di versi, e appaiono tutti proiettati verso l'ultima, fondamentale esortazione, che da sola si dilunga per ben un terzo dell'intera sezione, e che la tinge tutta delle tinte fosche dell'ostilità reciproca tra Properzio e la ruffiana: non importa che l'amante sia nobile e bello – *aurum spectato, non quae manus afferat aurum!* (v. 53) - l'importante è che possa pagare; e nessun amante è da evitare più del poeta, che null'altro sa regalare se non vane parole. La tirata è del tutto immotivata, priva di un'occasione reale, dal momento che, contrariamente a quanto succede in Ovidio, nessun *dives amator* si profila all'orizzonte; più che ai precetti della *lena*, Properzio si dimostra interessato ai danni che gliene possono derivare, e tutto il brano, con le sue ingiunzioni brevi e secche ed il procedere spezzato, sequela di comandi slegati tra loro piuttosto che scorrevole esposizione logica e causale, ruota intorno al perno della risentita soggettività del poeta, fino a coinvolgerlo in prima persona attraverso l'autocitazione dei versi 55-56[39].

Di marca del tutto diversa si presenta, fin da subito, la caratterizzazione di Dipsa. Una volta privato della originaria connotazione simbolica, il paradigma tipologico della *lena* può essere infatti declinato in una prospettiva del tutto nuova, che, ancora una volta, si riallaccia alla tradizione comica al fine di rischiarare il *livor* del modello properziano.

37 Cf. Myers, passim.

38 Per la valenza negativa assunta nella lingua latina dal termine *anus* e per i suoi sottesi antropologici, cf. V.J. Rosivach, *Anus: Some Older Women in Latin Literature*, CW 88, 1994, 107-17.

39 Il fatto che Acanthis citi il primo distico dell'elegia 1.2 come riprova della mancanza di concretezza del poeta, per il quale acconciature complesse e vesti di Coo non hanno nessun valore di fronte alla nuda bellezza di Cinzia, non manca certo di una raffinata ironia, dal momento che Properzio viene attaccato con le sue stesse armi, i suoi versi; ma, come sempre in quest'elegia, si tratta di un'ironia amara, su cui incombe la desolata consapevolezza di un amore ormai finito, del quale la citazione di questi versi distanti non fa che rimarcare l'incolmabile lontananza.

Fin dall'*incipit*, infatti, che è qui pianamente enunciativo e non più di invettiva, i toni e le finalità dell'elegia si presentano in una forma radicalmente mutata:

> Est quaedam (quicumque volet cognoscere lenam,
> audiat), est quaedam nomine Dipsas anus. (vv. 1 s.)

Quicumque volet cognoscere lenam: l'accento è posto subito sul carattere convenzionale della figura messa in scena, mentre nel primo verso properziano lo stesso termine *lena*, utilizzato in forma vocativa, costituiva più che altro un insulto contro Acanthis; nel far riferimento alla *lena* come ad un carattere tipizzato, Ovidio finisce inevitabilmente per richiamare quel teatro plautino che per primo aveva fatto della mezzana impudente una *persona* ben definita[40]. Questo stesso processo di decantazione emotiva – in base al quale Ovidio riprende un tratto che Properzio aveva utilizzato con valenza eminentemente espressiva per ricollocarlo in una tradizione, quella comica, dove esso si faceva invece portatore di un significato moralmente meno marcato – è applicato anche alla notazione relativa all'età avanzata della ruffiana. Al posto del radicale realismo della descrizione properziana, infatti, troviamo qui, fin dal secondo verso, il sostantivo *anus*. La vecchiaia, allora, appare da subito non tanto come un elemento volutamente degradante[41], ma piuttosto come peculiarità caratterizzante l'archetipo della *lena*; il termine scelto, del resto, rientra anch'esso nella rosa delle denominazioni tradizionali di maschere comiche[42].

Subito dopo, al verso 3, Ovidio, rendendo esplicito il fatto di giocare con un nome parlante, riprende, palesandolo, uno spunto che era già properziano, ma, ancora una volta, sceglie di sdrammatizzarlo, caratterizzando Dipsa come una comica figura di vecchia ubriacona piuttosto che come una crudele e pericolosa antagonista[43]:

40 Nel ripercorrere la storia della *lena* come figura riconoscibile, con peculiarità convenzionali proprie, non sembra infatti possibile spingersi oltre i generi drammatici latini, giacché nelle sue sporadiche apparizioni precedenti essa non appare come l'organico sviluppo di un carattere preciso, ma come una mera creazione estemporanea, funzionale all'invenzione drammatica, ma non percepita come tipo a sé stante. È dunque nel mimo (secondo la notizia attestata in Athen. 621 c-d) e nella commedia latina, ed in particolare in Plauto, che per la prima volta si assiste allo sviluppo della *lena* come *persona* comica, dotata di caratteristiche topiche ed immediatamente riconoscibili. Ciò non avviene, però, *ex abrupto,* attraverso un gesto creativo individuale, bensì per graduale assimilazione e sovrapposizione dei tratti peculiari di figure convenzionali preesistenti ed in qualche modo affini: la cortigiana avida e senza scrupoli – le mezzane sono state sempre cortigiane in gioventù – e la vecchia ubriacona, figura diffusissima nella letteratura e nell'arte figurativa ellenistiche. Su questi elementi tradizionali il personaggio della *lena* sembra innestare, come suo elemento peculiare, un eloquio abile a blandire e persuadere - caratterizzazione, questa, che trova terreno fertile nell'accusa di garrulità usualmente rivolta alle donne.

41 Lo diverrà, semmai, ai versi 111-12; ma anche qui l'effetto complessivo è privo dei tratti brutali e realistici di Properzio, e richiama la raffigurazione cristallizzata di una maschera di *anus* o di *lena*.

42 A quanto sappiamo da Gellio (3.3.9), *anus* era il titolo di una delle commedie del corpus plautino giudicate spurie da Accio e da Varrone.

43 Con il nome di Dipsa, etimologicamente connesso all'ambito semantico della sete (vedi McKeown *ad loc.*), Ovidio riprende entrambe le suggestioni operanti nel nome di Acanthis – quella botanica e quella del disseccamento – ma, secondo quel procedimento di *amplificatio* in senso ironico e apertamente comico che si è ormai imparato a riconoscere come peculiare di

> ex re nomen habet: nigri non illa parentem
> Memnonis in roseis sobria vidit equis. (vv. 3 s.)

L'elemento della bramosia di vino acquista quindi, fin dai primi versi dell'elegia, una dimensione ed una funzionalità ben diverse da quelle che aveva avuto nell'estemporaneo improperio properziano, in primo luogo proprio in virtù del suo presentarsi come elemento descrittivo ed esplicito, autonomo rispetto all'elemento dell'invettiva, che viene ad occupare un intero distico. Nei primi quattro versi, dunque, Ovidio ci presenta Dipsa attraverso l'enunciazione di tre suoi tratti peculiari: il suo essere *lena*; il suo essere *anus*; il vizio del bere – Dipsa, insomma, si riveste fin dai primi versi, in modo tangibile, dei più tipici attributi della mezzana della commedia[44].

Anche quest'ultimo tratto dell'ebbrezza appare infatti immancabilmente connesso alla rappresentazione della maschera comica della *lena* così come ci viene testimoniata da Plauto. Che Scafa fosse oltremodo avida di cibo e di vino era già sotteso alle minacce pronunciate da Filolachete (si veda, ad es., *Most.* 238); ma, più in generale, il tratto caricaturale dell'ebbrezza presenta, nella raffigurazione delle *lenae* plautine, un'applicazione sistematica[45]. In Plauto, la passione per il vino si configura

quest'elegia, le arricchisce con un ulteriore riferimento alla bramosia di vino, vero e proprio *topos* dei nomi parlanti negli epigrammi ellenistici aventi come protagonista una vecchia ubriacona, mentre, attraverso l'associazione etimologica con le dipsadi, fa cenno anche ad un altro tratto tipico della *lena* della commedia: il suo *status* di ex prostituta. Nel nome di Dipsa, dunque, modello elegiaco, modello comico e modello epigrammatico confluiscono e si compenetrano, dando vita ad una prospettiva che ha il sarcasmo pungente e lo spirito di irrisione di Plauto, senza rinunciare alla sottile arguzia alessandrina.

44 A questo proposito, è forse interessante notare come Enea Silvio Piccolomini, nella commedia *Chrysis,* inserisca nel monologo della *lena* Cantara – che per il resto si presenta come un vero e proprio centone di espressioni del *Curculio*, comicamente incentrato sul tema del vino e dell'ebbrezza – un verso che, nel palesare, attraverso un gioco etimologico esplicito, il legame tra il nome greco della mezzana e la sua propensione per il vino, ricorda da vicino l'*incipit* ovidiano: *Canthara mihi est nomen: ex cantharo bibam* (v. 217).

45 L'astensione dal vino è il vincolo cui Diabolo, con una clausola del suo 'contratto di locazione' della *meretrix* amata, vorrebbe costringere Cleareta n ell'*Asinaria,* minacciandola inoltre, con evidente paradosso, in caso questa si lasci andare al suo abituale *male dicere,* di lasciarla venti giorni senza vino (vv. 799-802). La mezzana della *Cistellaria* invece, *multiloqua* e *multibiba* (v. 149; cf. *Curc.* 77), rimprovera a Selenio il fatto che, durante il pranzo che le ha offerto, «*raro nimium dabat quod biberem, id merum infuscabat*» (v. 19), mentre Sofrodalisca, nel *Persa*, s'indigna con la sua padrona perché, a suo dire, «il fatto che beva vino non significa che sia solita bersi anche le commissioni ricevute», e quindi non è necessario ripetergliele in continuazione (v. 170). Persino nel *Miles gloriosus,* dove non compare alcuna *lena,* Plauto non perde l'occasione per ribadire, per bocca dello schiavo Palestrione, che il vino, insieme con *ornamenta* e *opipara obsonia,* è lo strumento più efficace per assicurarsi i favori di una mezzana (vv. 106-08). Ma la figura della ruffiana ubriacona raggiunge vette di comicità sublime nell'appassionato inno d'amore che Leena, nel *Curculio,* innalza al vino quando per la prima volta giunge sulla scena, attirata dagli etilici effluvi della libagione versata da Fedromo davanti alla porta della sua amata (vv. 96-109). Nelle parole del suo trepidante ditirambo la vecchia serva avvinazzata riesce a trasfigurare il suo squallido ed abbrutente vizio in una travolgente professione d'amore scandita da espressioni inequivocabilmente erotiche, e a sublimarlo, attraverso un linguaggio solenne-

inevitabilmente come un tratto grottesco e degradante, trasposizione simbolica dell'avidità di denaro[46] che caratterizzava due degli archetipi della figura della *lena*: il proprio corrispettivo maschile, il lenone, e la *meretrix*.

Il carattere convenzionale, letterario dell'avidità delle mezzane[47] è riconosciuto dallo stesso Plauto, che, aprendo uno squarcio metateatrale, fa dire a Cleareta, la *lena* dell'*Asinaria*:

> quid me accusas, si facio officium meum?
> nam neque fictum usquam est neque pictum neque scriptum in poematis,
> ubi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse volt. (vv. 173-75)

La medesima avidità cinica e impudente è ostentata da Dipsa: *non ego, te facta divite, pauper ero* (v. 28). Nella mezzana ovidiana, l'esortazione a tradire il poeta, *pauper* (v. 66) per sua stessa natura, non deriva da una particolare ostilità nei suoi confronti – laddove Acanthis *consuluitque striges nostro de sanguine, et in me / hippomanes fetae semina legit equae* (vv. 17-18) – ma dall'opportunistica riflessione sui vantaggi derivati dal passare dalla parte di un *dives amator*. La situazione rappresentata corrisponde, un'altra volta, ad una scena tipica della commedia, e tipi comici sono il *pauper amator* - tanto più quando questo, come al verso 78, è raffigurato come *exclusus*, e dà quindi luogo ad un *paraklausithyron* che, se costituisce notoriamente uno dei *topoi* più classici dell'elegia, appare qui imparentato soprattutto con i suoi precedenti comici in virtù del contesto erotodidattico e della presenza della *lena* ubriacona[48] - e, appunto, il *dives amator* (v. 31), che del primo è eterno *rivalis* (v. 95; anche in questo caso, si tratta di un termine che, del tutto assente in Tibullo e in Properzio, aveva invece avuto nella commedia particolare diffusione, e che proprio a partire da questa aveva assunto definitivamente un significato erotico[49]).

Vecchiaia, ebbrezza, avidità, mancanza di scrupoli: sin dall'inizio Dipsa viene inscritta saldamente in quella tipologia dell'*improba lena* che, in *am.* 1.15, lo stesso Ovidio annovererà tra i personaggi più rappresentativi del teatro comico[50].

mente sonoro e sacrale, all'ineffabile purezza dell'estasi mistica, che giunge fino all'acme insondabile della possessione divina (*invergere in me liquores tuos*, v. 108).

46 Vedi P. Fedeli, *La ruffiana letteraria*, in *Atti del convegno 'Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma' (Pesaro 28-30/4/1994)*, Ancona 1995, 315.

47 Un'ulteriore conferma della peculiarità del dato dell'avidità delle mezzane è fornita dalla sua fortuna nei commediografi successivi: avida e senza scrupoli è Sira, la vecchia mezzana che compare all'inizio dell'*Hecyra,* unico esemplare di questo personaggio in Terenzio (si vedano in particolare i versi 67-70), mentre nel frammento 1 di Trabea un *adulescens* si compiace perché finalmente la *lena* Chrysis, *delenita argento,* accondiscende ad ogni suo desiderio ed è sollecita ad accoglierlo in casa ogniqualvolta lui lo desideri.

48 Per l'accostamento tra vecchia ubriacona e *paraklausithyron* cf. Plaut. *Curc.* 1.1-2.

49 Una vera e propria definizione del termine si ha in Plaut. *Stich.* 434: *eadem amica ambobus: rivales sumus.* Cf. anche *Bacch.* 1210; *Stich.* 729; Ter. *Eun.* 268, 354, 1072, e gli *argumenta* di *Asinaria* (v. 6) e *Curculio* (v. 3).

50 Ov. *am.* 1. 15. 17-18:

> dum fallax servus, durus pater, improba lena
> vivent et meretrix blanda, Menandros erit

Anche nella successiva digressione sui poteri magici, che pure esternamente si presenta come quella in cui più fedele appare l'imitazione del modello properziano, l'*animus* e le finalità originarie risultano ormai radicalmente deformati[51]. Non solo, infatti, i parallelismi tra singole immagini sono, in realtà, piuttosto radi, e Ovidio procede ad una sistematica normalizzazione del registro lessicale e stilistico, ai fini di un generale processo di rischiaramento delle cupe atmosfere properziane[52]; ma l'aura di terrore potenzialmente insita nell'evocazione di riti imperscrutabili e di potenze oltremondane era già stata fugata a priori dalla descrizione dell'avvilente stato di abbrutimento alcolico di Dipsa: «with the introduction of an alcoholic *lena* – osserva Morgan[53] - horror changes to humour»[54].

Se dunque la *lena* properziana era essenzialmente una *lena-saga* elegiaca, potente e minacciosa (non a caso, per sconfiggerla, si era reso necessario l'intervento di una forza divina, la dea Venere che aveva messo fine al suo pericoloso imperversare con una morte improvvisa), quella ovidiana si concretizza innanzitutto come figura comica, sfacciatamente priva di scrupoli[55] e sconciamente avida di vino.

Questa medesima chiave di lettura del riferimento alla tipologia comica della *lena* consente di dar conto di due ulteriori elementi che, dal confronto con l'elegia properziana, risultano avere in Ovidio uno sviluppo molto maggiore: l'impostazione rigorosamente retorica che struttura il discorso di Dipsa ed il suo compiaciuto indulgere nell'indottrinare la *puella* con smaliziati precetti erotici.

51 Interessante, a questo proposito, l'interpretazione di O. Kratins, *The Pretended Witch: a Reading of Ovid's Amores, I.VIII*, PhQ 42, 1963, 151-58, per il quale la presentazione di Dipsa come fattucchiera sarebbe addirittura in contrasto con il suo comportamento nel seguito dell'elegia, e non sarebbe dunque altro che un'invenzione dovuta alla «credulity and monomania» (p. 157) dell'innamorato elegiaco.

52 Per cui vedi Labate 290-92, Morgan 63-64.

53 Morgan, 62

54 Cf. anche McKeown, I. 15.

55 Acanthis infatti, rappresentando il negativo delle aspirazioni etiche properziane, aveva manifestato un certo integralismo morale, seppur rovesciato:

> sperne fidem, provolve deos, mendacia vincant,
> frange et damnosae iura pudicitiae! (vv. 27 s.)

Dipsa, al contrario, si fa portavoce di una moralità ben più malleabile e disincantata, che sembra rispecchiare quella del poeta piuttosto che opporsi ad essa. Emblematico, a questo proposito, è il modo in cui, nel suo discorso, vengono ripresi e distorti alcuni dei luoghi comuni già presenti nell'elegia properziana: Penelope, che in Properzio rappresentava ancora la fedeltà e la castità per antonomasia (vv. 7-8), si trasforma qui in una vera e propria ninfomane (vv. 47-48), mentre l'esortazione, in verità non molto filosofica, cui conduce la meditazione sulla *rapina temporis* è che un amante solo non è sufficiente, ma bisogna averne più d'uno (vv. 53-54; di tono ben diverso Prop. 4. 5. 59-62). Acanthis non si era spinta a tanto, limitandosi a esortare la *puella* a *simulare* (v. 29) l'esistenza di un altro uomo; quello di concedersi a più corteggiatori è invece un precetto tipico delle mezzane della commedia, strettamente connesso alla natura mercenaria dell'amore da esse insegnato: *meretrix fortunati est oppidi simillima; / non potest suam rem obtinere sola sine multis viris*, (*Cist.* 80 s.; cf. *Most.* 188-90, 200).

Nell'elegia 4.5, infatti, i precetti della *lena* erano liquidati piuttosto sbrigativamente, nel giro di una ventina di versi, e apparivano tutti finalizzati a gettare discredito sulla figura dell'innamorato elegiaco. Al contrario, l'*erotodidaxis* ovidiana si presenta come la sequenza che, nell'equilibrio complessivo dell'elegia, maggiormente ha beneficiato del mutamento di proporzioni attuato da Ovidio nei confronti del suo modello: l'estensione ed il tono di questa sezione erotodidattica – che si prolunga per ben settanta versi - vanno oltre la funzione, preponderante in Properzio, di giustificante occasionale per l'ira del poeta.

Se tanto il motivo dell'oratoria della *lena* che la sua attitudine didascalica sembrano trovare materiale per il loro sviluppo nella stessa indole e nella vicenda biografica di Ovidio, futuro autore dell'*Ars amatoria* ed allievo eccellente, in gioventù, nell'arte della *suasoria*, lo spunto che permette di riconnettere questi tratti al tema principale dell'elegia 1.8 è, ancora una volta, di matrice comica[56].

Con la dote di una straordinaria eloquenza, infatti, si completa il mosaico dei tratti che avevano reso riconoscibile la figura della mezzana nel teatro plautino. Per limitarci all'esame della già citata scena della *Mostellaria,* le battute di Scafa sono tutte improntate ad una smaccata *captatio benevolentiae* nei confronti della *meretrix*[57], sulla base di una consapevolezza retorica prontamente rilevata da Filolachete[58]; ma si leggano anche le parole con cui, nel *Truculentus*, l'*adulescens* Diniarco apostrofa la ruffiana Astafio[59]:

> in melle sunt linguae sitae vostrae atque orationes,
> facta atque corda in felle sunt sita atque acerbo aceto.
> eo dicta lingua dulcia datis, corde amara facitis. (vv. 178-80)

In termini assai simili Dipsa, concludendo il suo lungo monologo, svelerà alla sua protetta il segreto del loro mestiere, presentando la persuasione oratoria come arma estrema e infallibile[60]:

> lingua iuvet mentemque tegat: blandire noceque;
> impia sub dulci melle venena latent. (vv. 103 s.)

56 Che l'eloquenza rientrasse nella rosa dei tratti considerati tipici della figura della mezzana, mi sembra comprovato anche dal fatto che neppure Properzio rinunci a farvi cenno (ai già citati versi 19-20), nonostante, come si è visto, tale notazione non presenti poi sviluppo alcuno nel reale andamento del discorso di Acanthis.

57 Si confrontino, ad esempio, il verso 173 (*virtute formae id evenit, te ut deceat quidquid habeas*) con il tono, analogamente lusinghiero, con cui Dipsa cerca di dissolvere gli scrupoli della *puella* all'inizio del suo monologo (v. 25): *et cur non placeas? Nulli tua forma secunda est.*

58 Cf. Plaut. *Most.* 170-71, 252, 256-57, 260, 270-71, 279.

59 Cf. anche *Truc.* 224-26.

60 Allo stesso modo, nella sezione iniziale, il riferimento all'*eloquium nocens* di Dipsa era stato collocato da Ovidio alla fine della descrizione dei suoi poteri, riservando all'eloquenza la collocazione che in Properzio era stata occupata dall'acme della *climax* su cui era costruita la sua descrizione dei poteri magici di Acanthis..

Quanto al motivo erotodidattico, che esso derivasse all'elegia dai suoi modelli comici piuttosto che da quelli epigrammatici è stato sottolineato già da Wheeler[61], che proprio nella centralità del ruolo giocato, all'interno del genere elegiaco, dalla figura del *praeceptor amoris* vedeva, in polemica con le tesi di Leo, un elemento decisivo a riprova dell'influenza diretta esercitata su di esso dalla commedia.

Un approccio analitico ai precetti sciorinati da Dipsa rivelerebbe l'esistenza di parallelismi puntuali tanto con l'*erotodidaxis* delle *lenae* di commedia, quanto con i consigli dati dallo stesso Ovidio nell'*Ars*[62]. Alla base vi è sempre, infatti, il concetto per cui la seduzione erotica non può prescindere dall'inganno e dal calcolo, tanto che, ai versi 85-86, Dipsa presenta Venere – quella stessa Venere che aveva già indicato come protettrice ed alleata al verso 30 – come complice dei fedifraghi spergiuri degli amanti[63]:

> nec, si quem falles, tu periurare timeto:
> commodat in lusus numina surda Venus

Nil Amori iniuriumst, aveva proclamato l'anonima mezzana della *Cistellaria* (v. 103); il trattamento disinvolto della divinità rappresenta un elemento di forte affinità tra la *lena* ovidiana e quella plautina e, per contrasto, produce una certa distanza nei confronti degli altri elegiaci – nei confronti di Tibullo, che contro la *lena* afferma speranzoso *sunt numina amanti, / saevit et iniusta lege relicta Venus* (1.5.57-58), e di Properzio, che per la morte di Acanthis ringrazia riconoscente «Venere regina» (v. 65). Il trattamento del tema dello spergiuro viene così a costituire una sorta di spartiacque tra approccio sentimentale e approccio parodico, tra serietà d'intenti ed ironia[64].

Più che anticipare l'*Ars*, però, l'elegia di Dipsa sembra piuttosto fare un passo indietro nella direzione della commedia, non solo per il *setting* drammatico e corale nel quale la sezione precettistica viene calata, ma anche per il fatto che la seduzione non appare, qui, fine a stessa, bensì viene totalmente finalizzata al suo risvolto eco-

61 A.L. Wheeler, *Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources*, CPh 5, 1910, 440-50 e 6, 1911, 56-77.

62 Si veda, a questo proposito, E. Romano, *Amores 1,8: l'elegia didattica e il genere dell'Ars Amatoria*, Orpheus 1, 1980, 269-92.

63 Cf. Ov. *ars* 1.631-58.

64 Una conferma a quest'ipotesi sembra venire da un'altra elegia tibulliana, la 1.4: in un contesto completamente diverso rispetto ai toni che dominano il canzoniere - un po' *Priapeion,* un po' scanzonato poema didascalico - il dio Priapo, iniziatore ai misteri della seduzione pederotica, così ammonisce il suo adepto:

> nec iurare time: Veneris periuria venti
> inrita per terras et freta summa ferunt. (vv. 21 ss.)

Di nuovo, la mancanza di scrupoli riguardo al tema dello spergiuro va di pari passo con un componimento decisamente ironico, privo di implicazioni patetiche, e, significativamente, non viene espressa da Tibullo in prima persona, ma demandata ad una *persona loquens* fittizia.

nomico: in quanto *lena*, Dipsa, come le sue pari grado della commedia[65], presenta l'amore unicamente come un mezzo per spremere il più possibile i malcapitati amanti.

Le parole di Dipsa finiscono allora per assumere un risvolto quasi metateatrale, nel momento in cui esse vengono a delineare il processo seduttivo come una vera e propria messa in scena, coadiuvata e supportata da deuteragonisti e comprimari:

> servus et ad partes sollers ancilla parentur,
> qui doceant apte quid tibi possit emi,
> et sibi pauca rogent: multos si pauca rogabunt,
> postmodo de stipula grandis acervus erit;
> et soror et mater, nutrix quoque carpat amantem:
> fit cito per multas praeda petita manus. (vv. 87-92)

È senza dubbio significativo che questa breve sezione si apra con la citazione di due delle più tipiche figure del teatro comico, e di quello plautino in particolare – il *servus*, qui rappresentato nel suo ormai classico ruolo di tessitore di intrighi, e l'*ancilla*, tradizionale alleata dei maneggi della *meretrix*[66] – che divengono soggetto di un sintagma verbale che sembra fare esplicito riferimento alla loro natura di maschere teatrali[67].

Pur distaccandosi del tutto dalla *Umgangssprache* properziana e mantenendosi invece aderente al più tradizionale dettato elegiaco, dunque, Ovidio non rinuncia totalmente a richiamare la commedia anche dal punto di vista lessicale, ma sceglie di farlo attraverso una serie di termini di tono medio e neutro, che tuttavia, in virtù del loro stesso significato e della loro valenza quasi tecnica[68], richiamano un immaginario di matrice comica che gli consente di variare, sensibilmente, il contesto emotivo in cui viene a svolgersi l'incontro della *puella* con la *lena*.

Concludendo, dunque, l'influenza della commedia appare come l'elemento capace di giustificare la presenza di un vero e proprio fascio di motivi – la scelta dei modelli, l'impostazione dinamica e drammatica, la ripresa strutturale di *Most.* 1.3, il ricorso a moduli espressivi e diegetici plautini, la caratterizzazione antielegiaca della *lena*, lo sviluppo del motivo retorico e di quello erotodidattico, la citazione lessicale – che percorrono trasversalmente l'elegia 1. 8, e che, andando ben al di là della mera rappresentazione della figura della *lena*, non possono essere spiegati soltanto con l'influenza del modello properziano, tanto più che da esso l'elegia ovidiana si discosta proprio nella componente, quella stilistica e lessicale, che con la commedia presentava una maggiore vicinanza. La consistenza di questo fascio di motivi appare decisamente troppo rilevante, tanto dal punto di vista qualitativo che da quello quantitativo, per essere casuale, né mi sembra giustificata la delusione di Barsby che, al termine del suo breve paragrafo sull'elegia 1.8, nel sottolineare lo stretto legame che unisce l'elegia ovidiana con Prop. 4.5, afferma che «we cannot regard the *Mostellaria* as the sole or even the major source for *Amores* 1. 8»[69].

In virtù della natura stessa degli *Amores* – stadio massimo e, al contempo, punto di crisi del livello di cristallizzazione cui era giunto il genere elegiaco – l'individuazione di fonti comiche non mi sembra poter assolutamente prescindere dal riferimento alla costante dialettica instaurata da Ovidio con i suoi più diretti predecessori elegiaci. È infatti proprio dalla loro capacità di ingenerare uno scarto rispetto al tradizionale *animus* elegiaco che tali allusioni comiche acquistano senso e ragione d'es-

65 Esemplare, a questo proposito, il *canticum* di Astafio in *Truc.* 213-45.

66 Questi due vocaboli, significativamente, sono scarsamente attestati nella produzione degli altri elegiaci, mentre ritornano con una certa frequenza nelle opere erotiche di Ovidio. La figura dell'ancella così come emerge dalla tradizione comica era assente nei canzonieri di Tibullo e Properzio (unica eccezione Tib. 1.2.96), mentre il vocabolo *ancilla* presenta ben sette occorrenze negli *Amores* (dove viene a delineare personaggi specifici: si pensi alle pettinatrici Nape e Cipasside), nove nell'*Ars* e una nei *Remedia.* Anche il termine *servus* manca totalmente in Tibullo, mentre da Properzio viene utilizzato soprattutto per indicare, in senso traslato, l'umiliante condizione dell'amante sottomesso alla sua *domina*; negli *Amores*, invece, l'utilizzo di questo vocabolo, nelle sue sette occorrenze, subisce una selezione semantica in senso decisamente comico e concreto, venendo ad indicare vere e proprie figure di schiavi, in vario modo coinvolte - come accadeva al *servus fallax* - nella relazione d'amore.

67 Barsby, 140 afferma più generalmente: «it is notable that *Amores* 1.8 does include a good selection from the cast-list of comedy (*lena* 1, *anus* 2, *seruus* 87, *ancilla* 87, *nutrix* 91) as well as part of the stage set (*fores* 22), and these clearly do underline the comic setting». Particolarmente interessante mi sembra proprio il riferimento alle *fores,* che appare come un ulteriore tributo alla natura comica della figura della mezzana, il cui posto sulla scena – si pensi al *Curculio,* all'*Asinaria,* al *Truculentus* - è sempre quello davanti alla porta di casa, da dove può meglio controllare gli affari della sua protetta. «*Portitorum simillumae sunt ianuae lenoniae:* - chiosa Cleareta nell'*Asinaria* (vv. 241-42) - *si adfers, tum patent; si non est quod des, aedes non patent*».

68 Mi riferisco soprattutto alla «cast-list of comedy» individuata da Barsby; ma, a ben guardare, l'elenco dei vocaboli riconducibili alla commedia, soprattutto in quanto veicolo di concetti ad essa cari, si rivela ben più ampio. Si prenda, ad esempio, la figura stessa della *puella*: molti dei vocaboli usati spingono ad identificarla con le *meretrices* della commedia. Si tratta, in molti casi, di termini presenti anche nel vocabolario di Tibullo e Properzio, ma che solo alla luce del precedente comico acquistano qui il giusto significato: è il caso di *poscere* (v. 93; cf. anche v. 67), verbo tutt'altro che raro in elegia, ma che in Plauto aveva assunto una sfumatura di autentico tecnicismo nel definire l'avidità della *meretrix*, sempre intenta, come qui, a *poscere munera* (cf. ad es. *Asin.* 512); di *pretium exigere* (v. 69); o di *empta* (v. 34): comprare la donna amata non è certo proprio della mentalità elegiaca. Nella medesima caratterizzazione dell'avidità della *meretrix* confluiscono anche tre termini che ancor più palesemente richiamano il *sermo comicus,* non essendo mai attestati prima nel genere elegiaco: si tratta di *nox*, inteso, ai versi 67 e 73, come termine specialistico indicante una prestazione sessuale (cf. J.N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, Lecce 1996 (London 1972), 222, 287); dell'uso avverbiale di *gratis* (v. 72; cf. *Asin.* 194); di *flagitare* (v. 68), filtrato come metafora di uso comune dal lessico giuridico, molto amato sia da Plauto che da Ovidio. Che questi vocaboli siano stati scelti consapevolmente per conferire maggiore incisività alla descrizione dell'avidità della mezzana è provato dal fatto che essi appaiono concentrati proprio nei versi in cui Dipsa cerca di istruire la sua protetta sull'opportunità di anteporre il denaro ad ogni altro valore (vv. 63-72). In questi stessi versi trova spazio, del resto, anche un'immagine assai cara a Ovidio come a Plauto, «the only Latin writer to use it with comparable frequency» secondo McKeown, *ad loc.*: quella della seduzione come una battuta di caccia, nella quale l'*adulescens* fa la parte della vittima ignara, irrimediabilmente condannata a rimanere intrappolata nella rete vischiosa della seduzione femminile. Yardley, 182 individua come «vocabulary reminiscent of Roman comedy» *praeda, flagitare, commodare, blandiri*, senza però dar conto dei motivi della scelta di Ovidio, e anzi leggendovi piuttosto un'influenza della scelta lessicale properziana.

69 Barsby, 140.

sere. Rispetto al modello primario elegiaco, rappresentato da un ben preciso referente – nella fattispecie l'elegia 4.5 di Properzio – la commedia si presenta dunque come un ipertesto secondario e più ampio, che, al di là del precedente specifico (la terza scena della *Mostellaria*, ma forse anche il mimiambo erondeo), fornisce ad Ovidio soprattutto delle suggestioni più generiche, immediatamente spendibili come marche di genere.

Commedia ed elegia non si presentano pertanto come contesti allusivi distinti e quasi antitetici, com'era invece sembrato a Barsby, ma anzi appaiono strettamente correlate: l'imitazione pedissequa dell'elegia properziana a livello macroscopico e la sistematica variazione del dettaglio sulla base di materiale attinto alla tradizione comica consentono infatti ad Ovidio di deformare *dall'interno* i presupposti emotivi che erano in azione nel suo primario modello elegiaco, fino al paradosso di presentare la *lena*, tradizionale emblema di alterità e oggetto di ostilità da parte del poeta elegiaco, come figura degna di ammirazione, dotata di quella medesima abilità retorica e vocazione precettistica che contraddistinguono lo stesso io elegiaco ovidiano lungo tutto il corso degli *Amores*.

Più che di singoli modelli, dunque, per quanto riguarda l'elegia ovidiana sembra più corretto parlare di una vera e propria stratificazione allusiva, dove un primo livello affiorante e immediatamente percepibile – quello della ripresa di *topoi* e situazioni appartenenti alla codificazione elegiaca – ne cela altri meno palesi e prevedibili. Proprio nello scarto tra questi livelli risiede il nucleo dell'ironia ovidiana, che è essenzialmente rinuncia ad una rappresentazione seria ed emotivamente partecipata delle convenzioni di genere; presentando la situazione di 1.8 come una scena tipica da commedia, recitata da tipi comici tradizionali – la *lena*, l'*amica*, l'*adulescens* spiantato – Ovidio sottrae la vicenda elegiaca a quella dimensione di eccezionalità, di assoluta soggettività cui l'aveva innalzata Properzio, e la ricolloca invece sul piano del consueto e del tipico, svuotandone così inevitabilmente il portato emotivo. Quella del corteggiamento e della *liaison* elegiaca è una vicenda già infinite volte rappresentata, i cui attori non possono far altro che recitare fino in fondo il loro ruolo, inevitabilmente indirizzati verso un finale già dato. Il poeta dunque, per quanto ostenti il suo ruolo di primo attore e di protagonista assoluto, è in realtà, *in primis*, il regista onnisciente che agisce al di fuori della scena, in bilico tra allusività e originalità, tra autentico autobiografismo e rappresentazione convenzionale (ma, sembra suggerirci Ovidio, propendendo per quest'ultima).

La *lena* allora non appare più solamente come il referente occasionale di una singola elegia, bensì viene ad assumere un'importante funzione programmatica, che traspare chiaramente dalla posizione enfatica occupata dall'elegia 1.8 all'interno del primo libro degli *Amores*, del quale costituisce il centro esatto, rappresentando al contempo il componimento di maggiori dimensioni dell'intera raccolta. Facendo seguito a un primo gruppo di cinque elegie dove l'amore per Corinna era stato narrato nel suo progressivo affermarsi, l'elegia di Dipsa si presenta come culmine di un secondo trittico di elegie (*am.* 1.6–1.8) caratterizzato da tematiche di matrice comica,

dove la vicenda erotica sembra attraversare una fase di stasi[70] e l'innamorato, coronato ormai il suo sogno d'amore, si trova a dover fare i conti con le difficoltà e le delusioni immancabili nell'amore elegiaco.

Nel nuovo proemio rappresentato dall'elegia 1.8, l'improvvisa e inaspettata irruzione di una *persona loquens* diversa dall'io elegiaco manda definitivamente in frantumi, con la sua precettistica svincolata da ogni ancoraggio morale (ma non così diversa, in verità, dall'*erotodidaxis* di cui lo stesso Ovidio aveva dato sfoggio nell'elegia 1.4) l'illusione amorosa nella quale il poeta si era cullato nella prima parte del suo canzoniere – *tu mihi, siqua fides, cura perennis eris* (*am.* 1.3.16) – dando definitivamente inizio a quella concezione dell'amore come sentimento impari e degradante, come *servitium*, che è inscindibilmente connessa alla relazione elegiaca. Quando, nell'elegia 1.10, la *puella* riapparirà in scena, esigerà una ricompensa in cambio del suo amore, dimostrando così di aver ben imparato la lezione della *lena*. I termini scelti, allora, saranno quelli, propri dell'amore mercenario, che avevano usato Dipsa e Plauto: *poscere* innanzitutto, ripetuto ben sette volte; e poi *emere, vendere, locare, prostare, prostituire, carpere, captare, munus, pretium, praemium, aes, leno, lucrum, praeda*, l'uso di *nox* come 'prestazione sessuale'[71]... la *puella* dell'elegia 1.3 si è ormai, fatalmente, trasformata in *meretrix* (*am.* 1.10.21).

Dipsa, allora, come personaggio comico – e quindi teatrale – e come iniziatrice agli inganni della seduzione, diviene personificazione stessa di quell'equazione seduzione = simulazione che rappresenta il canone ideologico cui le *puellae* elegiache, come le *meretrices* della commedia, uniformano il loro comportamento, e che si situa agli antipodi rispetto al valore elegiaco della *fides*. E se nella rappresentazione ovidiana della *lena* non c'è animosità, è perché, in Ovidio, quell'equazione non causa più sofferenza al poeta, ma è stata rovesciata in un concetto positivo, capace di scardinare quella disparità di trattamento che era alla base di una mal tollerata *nequitia*: il *lusus*. Nel distaccarsi da quel personaggio di *adulescens* che ha calato sulla scena, nascosto dietro *duplices fores*, nel rimanere soltanto 'autore nascosto', Ovidio non condanna Dipsa, ma anzi finisce per identificarsi con lei. Come ha sottolineato Suter[72], infatti, non solo la prosopopea di Elegia, nell'elegia 3.1, si dice *lena* di Venere (v. 44), ma sarà infine lo stesso poeta, volgendosi indietro, ad affermare (*am.* 3.13.11): *me lenone placet.*

In conclusione di questa lettura, dunque, mi sembra di poter affermare non solo che il riferimento alla commedia si presenta come un elemento assolutamente prima-

70 Che il primo libro degli *Amores* sia stato concepito come canzoniere di una storia d'amore unitaria, sulla scorta dei modelli offerti dal *Monobiblos* e dal primo gruppo di elegie tibulliane, e che pertanto la *puella* protagonista sia sempre Corinna - anche quando, come nella stessa elegia 1.8, essa non viene esplicitamente nominata - mi sembra assolutamente fuori discussione. Cf. J.R.C. Martyn, *Naso – Desultor amoris*, in ANRW II 31. 4, Berlin-New York 1981, 2439 e N. Scivoletto, *Musa iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*, Roma 1976, 16-18.

71 Di questo gruppo di vocaboli, ben otto (*poscere, emere, carpere, munus, pretium, aes, praeda, nox*) ricorrono anche nell'elegia 1.8.

72 A. Suter, *Ovid, from Image to Narrative: Amores 1.8 and 3.6*, CW 83, 1989-90, 15-20.

rio e fondante nell'economia dell'elegia 1.8, come una componente che, ben lungi dall'essere giustificabile attraverso la mediazione indiretta del precedente properziano, assume invece una precisa valenza di poetica; ma anche che è possibile dare risposta affermativa al quesito che ci si era posti in apertura, se cioè questi due aspetti peculiari della fedeltà rispetto al modello properziano e della presenza di materiale comico siano stati consapevolmente accostati da Ovidio con precise finalità programmatiche.

Nell'imitare in modo così marcato un'elegia properziana, scegliendo però al contempo di variarne la tonalità declinandone in senso marcatamente comico e teatrale il paradigma, fino a caratterizzare lo stesso io elegiaco come personaggio, Ovidio, contrapponendosi all'ostentato *pathos* properziano, attrae l'attenzione del lettore sulla natura intrinsecamente artificiosa della *liaison* elegiaca: in lui, il poeta-amante diviene personaggio calato su una *skené* comica, azzerando, così, ogni distinzione tra l'amore dell'io elegiaco e quello, convenzionale ed esibito, dell'attore di commedia.

Trento

Alice Bonandini