

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN LETTERATURA LATINA

ARIADNE THESEO

P. OVIDII NASONIS EPISTULA HEROIDUM 10
(introduzione e commento)

Candidata: Chiara Battistella

Relatore: Chiar.mo Prof. Gian Biagio Conte

INTRODUZIONE

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.

T.S. Eliot

A number of contemporary works are written not as sequels but in the interstices, as it were, of prior fictions, retelling the story from a different perspective: Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*; Valeria Martin's *Mary Reilly*, which retells the story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde from the viewpoint of a servant in the household [...]

D. H. Roberts, *Afterword: Ending and Aftermath, Ancient and Modern*

1. La 'mnemonicità' definisce statutariamente la condizione prima di leggibilità di tutte le eroine ovidiane, la cui memoria 'personale' non può mai prescindere da quella 'letteraria'¹ che ammicca intertestualmente ad altri testi e contesti². Altrettanto statutariamente le loro lettere sono storie di cadute, di 'paradisi' ricordati (*memini!*³) e definitivamente (a parte alcune eccezioni) perduti. Condannate a un destino letterario di 'secondarietà'⁴, condannano a loro volta l'elegia a continue (ma fallimentari, perché non restituiranno loro l'amore, né riusciranno a modificare [e riscrivere!] il loro 'futuro' letterario) incursioni / fughe 'generiche'⁵. Sulla loro vicenda (e inevitabilmente anche sul loro

¹ Cf. Bessone (1997), p. 287.

² L'intertestualità diventa quasi un'offerta 'semantica': «offre al lettore colto, al lettore 'ideale', il piacere dell'agnizione, la possibilità di condividere con l'autore il controllo, magari illusorio, del testo e del suo significato» (cf. Schiesaro [1997], p. 105).

³ Cf. da ultimo Michalopoulos (2006), p. 34 (su *memini* come *Alexandrian footnote*).

⁴ Cf. e.g. Barchiesi (2001a), pp. 317-320.

⁵ Guardando il tutto da una prospettiva elegiaca ovviamente. Non si tratta se non di transcodificazione elegiaca per la cui pionieristica trattazione cf. Barchiesi (1987), pp. 67-71; cf. anche Casali (1995), pp. 11-13.

esperimento di scrittura elegiaca) pesano un passato e un futuro già autorevolmente – e indelebilmente – consegnati a testi ‘altri’ (testi-sorgente): «gli ‘abitanti’ del mito letterario sono coscienti di una loro identità, di un loro passato di cui si sentono responsabili, di una loro esistenza letteraria già vissuta in altri innumerevoli testi. Nel testo ovidiano, dove ne diventano consapevoli, essi vengono fuori a dichiarare questa loro coscienza, a professare la loro natura letteraria»⁶. Così la Medea di *Her.* 12 che ripropone l’ennesimo racconto del suo mito, ma questa volta ‘autorialmente’ in prima persona, è un’esemplare eroina (inconsapevolmente) ‘mnemonica’: proprio in questa (apparente) *lack of intentionality* – testualmente parlando – si annida una forma privilegiata d’ironia nelle *Heroides*): cf. 12.1 *at tibi Colchorum, memini, regina vacavi* in cui si deposita tutta una piccola ‘storia’ di memoria apolloniana (cf. Bessone [1997], ad loc.)⁷. Le eroine sono per prima cosa delle lettrici⁸, lettrici di altri testi, di testi-sorgente (lettrici intertestuali) e lettrici intratestuali, ma soprattutto lettrici autoriali se è vero che «meaning [...] is always realized at the point of reception»⁹. Dopo aver ‘recepito’ (anche la loro è, in definitiva, una forma di ‘ricezione’ testuale) il testo ‘altro’, sperimentano una possibilità narrativa ulteriore che è elegiaca ed epistolare: la loro ‘storia’ non cambia, è il ‘come’ viene raccontata ad alterare la prospettiva narrativa¹⁰.

From Dido then a belch did fly, / 'Tis brought she meant it for a sigh, / And tears ran
down her fair long Nose, / The Queen was Maudlin I suppose

⁶ Cf. Rosati (1979), p. 135.

⁷ Per la memoria (familiare / personale, letteraria) come modello di interpretazione offerto al lettore cf. Casali (1995), p. 206.

⁸ Per questo approccio cf. Fulkerson (2005), pp. 16-18.

⁹ Cf. Martindale (1993), p. 3.

¹⁰ La lettura alle volte può farsi pericolosa: «some accept the challenge of reading and rewriting themselves as subjects, but even so select literary models that are inappropriate or even deadly» (cf. Fulkerson [2005], p. 18); cf. anche Nagle (1995), p. 152 sulla tensione tra mito ed elegia.

2. ‘Come’ racconta la sua ‘storia’ Arianna? C’è un testo a cui guardano retrospettivamente, pur manipolandolo¹¹, diverse Arianne, ma a cui soprattutto l’Arianna di Ov. *Fast.* 3.471-476 con un gesto di memoria allusiva marcatamente riconoscibile (*memini*) consegna l’indiscussa *auctoritas* di *Ur*-testo del suo mito: Cat. 64¹² (anche per «Verducci and others») non ci sono dubbi sullo status di “classic” del testo catulliano¹³. L’Arianna di *Fast.* 3 con questa sua ‘scelta’ di lettura (e di memoria, ovviamente) in definitiva non fa che autorizzare l’inequivocabile testo-sorgente della sua vicenda: che non è appunto *Her.* 10¹⁴. Nella lettera l’eroina si è lamentata per 150 versi¹⁵, ma la sua geremiade non sembra aver lasciato traccia (o essersi impressa nella memoria!) nella continuazione ovidiana della sua storia, quasi che il ‘nuovo’ lamento non fosse riuscito a sostituirsi una volta per tutte al modello catulliano. Osservato da questa prospettiva privilegiata (e forse anche un po’ provocatoria) *Fast.* 3 sembra confrontarsi con un problema di poetica: la versione ‘ufficiale’ del passato di Arianna (quella da cui si può citare) è

¹¹ Cf. Musgrove (1998), p. 228: «Ovid appears to be demonstrating how easily the mythological tradition can be manipulated or reworked for the needs of a character, audience, or narrator».

¹² Cf. Conte 1985, pp. 35 ss.; Hinds (1987), pp. 17-18; Kennedy (2006), p. 59.

¹³ Cf. Fulkerson (2005), p. 139; cf. anche Rutledge (1976), p. 125.

¹⁴ Cf. anche Gamberale (2002).

¹⁵ Un *cri de coeur* lungo il doppio rispetto a quello della sua antenata catulliana.

L’estensione, come la riduzione (per cui cf. Tissol [1997], p. 181: « a typical example occurs near the beginning of Ovid’s *Little Aeneid*, where four-and-a-half lines of Ovid cover seventy-nine lines of Vergil at dizzying speed (*Aen.* 3.1-79). The comical effect will remind modern theatergoers of Tom Stoppard’s *Fifteen-Minute Hamlet* and other parodic abbreviations of Shakespearean tragedy, where the humor is created by reductive editing») possono essere sintomatici di un intento parodico.

Cat. 64¹⁶. L'Arianna di *Her.* 10 ce l'ha messa tutta: ha scalato monti, si è immersa nella sabbia (*alta harena*), si è addirittura spogliata per fare segnali a Teseo. E non solo. Anche intertestualmente non si è rassegnata a un modello che condannava la sua esistenza mitica, letteraria, pittorica all'ecphrasis di una coperta. Si è strappata infinite volte i capelli (v. 147) e ha pianto come una fontana (v. 138 con comm. ad loc.): gesti 'prescritti' anche dell'elegia, ma qui addirittura talmente più elegiaci dell'elegia da diventare parodici. L'Arianna di *Fast.* 3, a dire il vero, non è più sublime di quella di *Her.* 10¹⁷ e forse non è il caso di prenderla troppo serio, ma perlomeno è definitivamente riscattata dall'epilogo percorso siderale (che invero anche la proprietà luminosa del nome¹⁸). La cosa certa (e che qui ci interessa) è che l'Arianna dei *Fasti* ha una 'coscienza' letteraria, individua un predecessore e citandolo ne riconosce l'autorità (senza intaccarla come fa invece *Her.* 10, cf. infra).

In *Her.* 10 la parodia investe, come si vedrà, non solo la costruzione caratteriale (e generica) della nuova Arianna¹⁹, ma anche alcune questioni di poetica. Partiamo da queste²⁰.

La lettera parte dal testo-sorgente catulliano: 10.3-4 *quae legis ex illo, Theseu, tibi litore mitto / unde ...* (cf. comm. ad loc.). È il *litus* di Cat. 64. 133 (*me*) *perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*, uno spazio che non è più solo fisico (l'isola di Dia, *litore Diae* di Cat. 64.52), ma anche poetico,

¹⁶ «That Catullus 64 is an influence on this poem is not open to question»: cf. Fulkerson (2005), p. 138, n. 49; cf. anche Vessey (1976), p. 95; più in generale Kennedy (2002), p. 225.

¹⁷ Cf. Barchiesi (1994), p. 232: «il monologo di Arianna tradita da Bacco (3,459-516) è una riscrittura leggera e teatrale di un elevato testo catulliano» e soprattutto n. 7.

¹⁸ Cf. O'Hara (1996), p. 29.

¹⁹ Del resto «a successful parody not only quotes an earlier work but changes every rereading of it» (cf. Edmunds (2001), p. 160). (Ri)leggendo Cat. 64, quanto ovidiana sembra Arianna? Cf. anche Edmunds (2001), p. 161.

²⁰ Su questa lettera grava un giudizio non proprio lusinghiero: cf. e.g. Fulkerson (2005), pp. 137-138.

lo spazio della memoria ‘genealogica’, la ‘topografia’ della tradizione letteraria. Ma l’Arianna ovidiana ha ora a disposizione 150 versi tutti per sé e per il suo lamento in prima persona: non resisterà a sistematiche ‘fughe’ intertestuali: a cominciare da quella di 10.7 *tempus erat ...* che, contro ogni aspettativa illusoriamente idillica²¹, riattiva il lugubre intertesto virgiliano dell’apparizione di Ettore a Enea²² (Arianna eneadica: si sta preparando qualcosa di terribile). Un sintagma analogo a *tempus erat, nullus erat* (v. 11), iterato alla fine del v. 12, annuncia il trapasso verso un nuovo ipotesto, questa volta odissiaco (cf. comm. ad loc. e infra)²³: l’inganno di ‘n(N)essuno’ traghetta Arianna verso un suo (intertestuale) *alter ego* ciclopico. La struttura sintagmatica è iterata in 10.17 *luna fuit* per fornire, questa volta, le coordinate ‘temporali’, coordinate *non* catulliane che introducono un notturno alla ‘Ero e Leandro’²⁴ inaspettatamente (ma fallimentarmente²⁵) erotico e iper-elegiaco dopo la non proprio confortante ‘tessera’ virgiliana. Arianna non riesce a liberarsi dalla vista (‘testuale’) dei *litora* (catulliani?): *quod videant oculi, nil nisi litus habent*. Il testo di Catullo ritorna ossessivamente con il suo *litus* e la sua Arianna, non c’è null’altro al di fuori di quella spiaggia (e di quel modello?). A questo punto l’isola

²¹ La pseudo-idilliacità di questo verso è compromessa anche da Ov. *Am.* 2.6.55-56 *urbe silent tota, vitreoque madentia rore / tempora noctis eunt; excute poste seram*, l’elegia del *paraclausithyron* che è strutturalmente il ‘fallimento’ del canto d’amore.

²² Cf. Verg. *Aen.* 2.268; Spentzou (2003), p. 69 e comm. ad loc. Vessey (1976), p. 96 non sembra cogliere la portata intertestuale del distico.

²³ Non solo in questo passo il testo ovidiano è proiettato verso quello omerico: non è del tutto vera l’affermazione di Vessey (1976), p. 96 che l’Arianna ovidiana è «less “heroically” portrayed than Catullus’».

²⁴ Cf. *Her.* 18.55-60 con Rosati (1996), ad loc.

²⁵ Solitamente la luna è ‘compagna’ dell’amante elegiaco (cf. Prop. 3.16.15, ma soprattutto 1.3.31-32 *donec diversas praecurrens luna fenestras, / luna moraturis sedula luminibus*, elegia che si apre con l’immagine di Arianna dormiente, cf. infra; cf. anche Rosati [1996], ad 18.59-60; Armstrong [2006], p. 238), qui invece porta allo scoperto un’assenza elegiaca.

comincia a creare qualche problema alla nostra ‘bloomiana’ eroina (vv. 20-21):

nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;
alta puellares tardat harena pedes

È difficile resistere alla potenza metaletteraria di questo distico²⁶, tanto più che Arianna non farà mistero delle sue ambizioni ‘autoriali’ (cf. infra). La corsa di Arianna è disperata, intertestualmente disperata, esprime un disagio: ‘situazionale’ certo (Teseo è scomparso nel nulla! *nullus erat...*), ma anche, appunto, testuale. Le corse di Arianna (*nunc huc, nunc illuc*) sono vere e proprie *incursioni* in testi (e generi) altri, *incursioni* perché *sine ordine* (cf. e.g. Ov. *ex Pont.* 3.9.53 *postmodo collectas* [scil. *litteras*] *utcumque sine ordine iunxi*), *incursioni* perché spesso impertinenti: ripercorre allusivamente (o topicamente?) le orme di Medea (cf. Apoll. Rhod. 3.651 *τηῦσιν δὲ πόδες φέρων ἔνθα καὶ ἔνθα*, citato nella nota di comm. ad loc.), ma lancia anche un chiaro (e solo apparentemente subliminare) messaggio metaletterario: l’*alta harena* del modello fa procedere i suoi *puellares pedes* con somma fatica, i.e. ri-scrivere elegiacamente Cat. 64 non è impresa facile (forse perché Cat. 64 è già una forma di elegia?²⁷ O forse perché il suo epilogo è tutto fuorché elegiaco?). L’aggettivo *puellaris* ha sempre suscitato qualche perplessità (cf. alcune postille nel comm. ad loc.): che bisogno avrebbe Arianna di chiamare i suoi piedi ‘infantili’? Penso che il distico debba essere indagato (come ho tentato di fare nel commento) da una prospettiva tutta elegiaca che spiega

²⁶ O forse non così difficile: non mi risulta che l’ *hint* metaletterario sia stato colto. Parafrastico Vessey (1976), p. 101 sui versi in questione.

²⁷ Un po’ come succede in *Her.* 7 (cf. Barchiesi [1987], pp. 82-83; «l’iniziativa epistolare di Ovidio rischia di soffocare, ma per eccesso di stimoli», p. 83; sulla ‘riduzione’ elegiaca di Didone in *Aen.* 4 cf. anche Bonfanti (1985), pp. 116-117), anche se Didone non sembra preoccuparsi troppo di questo problema di poetica. Ma Arianna non è Medea, ha delle velleità letterarie non da poco come si vedrà supra.

l'apparente aporia del v. 20. *Pedes* è il 'nuovo' (rispetto a Cat. 64 ovviamente) modo di fare poesia²⁸, è il primo segnale (dopo *queruntur* del v. 8 se vogliamo, ma sono gli uccelli, non ancora l'eroina, a lamentarsi²⁹) di come questa Arianna si stia elegizzando, stia diventando appunto una *puella*: il termine, uno dei più potenti indicatori di elegia, compare già in Cat. 64.97 (cf. appunto quanto detto supra e n. 16) *qualibus incensam iactastis mente puellam*, ma qui in *Her.* 10 gli viene data (restituita?) la sua sede propriamente elegiaca, quella pentametrica. Lo scarto rispetto al modello – uno scarto difficile a livello 'generico' e 'cronologico' (quale Arianna viene prima?) – è complicato della resistenza che il testo-sorgente sembra fare: *alta tardat harena*. Non c'è dubbio che di nuovo questa *harena* sia uno spazio non solo fisico³⁰, ma anche e soprattutto testuale (cf. comm. ad loc.) e non c'è dubbio che *alta* qualifichi il modello, l'Arianna 'sublime' di Cat. 64. L'Arianna di *Her.* 10 avverte che non sarà facile liberarsi dal peso delle sue origini testuali (*tardat*) e sperimenterà anche una 'selvaggia' intertestualità (*sine ordine curro*) per emergere dall'*alta harena*³¹: non le resta che ascendere (10.27) i monti catulliani (64.126 e 10.25) confidando nel suo *animus* e nelle sue *vires*: poetiche³²? (10.27).

²⁸ Cf. Wyke (2002), p. 123: «*pes* signals ambiguously both human and metrical feet».

²⁹ Cf. invece Ov. *Met.* 8.174-177 in cui Arianna è descritta come *desertae et multa querenti* con Anderson (1973), p. 69: «incisive epitome of the situation and the principal *topoi* for the case of Ariadne».

³⁰ Cf. *Her.* 2.121 (Fillide) *maesta tamen scopulos fruticosaque litora calco* con il comm. di Barchiesi (1992), ad loc. (citato anche nel comm.).

³¹ Cf. Fulkerson (2005), p. 138: «what Catullus is able to accomplish in the third person, the epistolographer of *Heroides* 10 must accomplish in the first, and this almost inevitably leads to a certain lowering of tone». È chiaro che l'Arianna ovidiana è in competizione con quella catulliana: «it is still by no means clear that *Heroides* 10 is the loser» (p. 139).

³² Cf. 10.28 *aequora prospectu metior alta meo* : Arianna ri-misura 'metricamente' (cf. *ThLL*, s.v. *metior*, 883.71 ss.) l' 'alto' modello esametrico dal suo punto di vista elegiaco (i.e. pentametrico?); cf. Cat. 64.127 *unde aciem <in> pelagi vastos protenderet montes*. Arianna fatica ad avanzare in mezzo all'*alta harena* forse perché, dotata com'è di piedi elegiaci, inevitabilmente zoppica? (cf. la rappresentazione di Elegia in *Am.* 3.1.8 ... *pes*

3. Arianna e il Ciclope: «a subtext lurks “palimpsestically” behind a primary text»³³.

Anche in un testo come *Her.* 10 che vuole essere (fare) elegia a tutti i costi (cf. più diffusamente infra), l'“avventura” del personaggio elegiaco può sperimentare nuove forme ‘generiche’ (di *genre* e di *gender*). Arianna eredita inevitabilmente dall'antenata (‘pre-elegiaca’) catulliana un *pedigree* elegiaco: è chiaro che per un'eroina come questa che, appunto, si trova statutariamente ‘a suo agio’ in contesti amatori lo scarto maggiore è prodotto non tanto dalla riscrittura elegiaca (prevedibile e ‘naturale’ anche se con inattese ‘cadute’, cf. infra) quanto dall'appropriazione di idioletti (e testi) non-elegiaci (e, dunque, molto più imprevedibili e anche problematici).

illi longior alter erat; 10 et pedibus vitium causa decoris erat; cf. anche Keith [1999], p. 48 e n. 23). Armstrong (2006), p. 239, n. 39 individua un'istanza metaletteraria anche in Her. 10.104 («a reference to the fame of the tradition which the author now picks up again, like the thread»). Sul ‘piede’ elegiaco cf. anche Wyke (1989), p. 119.

³³ Cito da Hubbard (1998), p. 8. Non è questa la sede migliore per soffermarsi sulla ‘teoria della parodia’: il mio approccio ‘parodico’ è qui «in its least negative sense: as a variation on a target text, it is necessarily “parasitic” (i.e., it could not exist in its current form without a specific antecedent), but this need not implies repudiation or censure of the original text» (cf. Rosen [2007], p. 143, n. 58); cf. anche Morgan (1977), p. 27: «a less serious context or a humbler subject is mandatory for true parody. The humor is derived from the conflict of the reader's associations, for the new context jars when compared to the old»; Rudich (1997), p. 192: «*parody* [...] understood as the displacement of the manner the original text is executed in, in other words, its form-related characteristics, into an inappropriate, implausible, or pejorative new context». La forma di (micro)parodia in azione nel passo supra è una tecnica di comunicazione di secondo grado che ‘intercetta’ paradigmi epici e li rivisita ed è in questo analoga al funzionamento della parodia comica: cf. Petrone, Bianco (2006), p. 5: «la parodia ha la possibilità di svilupparsi come procedimento intrasemiotico e intersemiotico: essa può appunto partire da un testo appartenente allo stesso codice espressivo del codice del testo parodizzante, ma può anche riassorbire moduli provenienti da un codice diverso».

In *Her.* 10.11-12 *nullus erat. referoque manus iterumque retempto / perque torum moveo bracchia: nullus erat* la *langue* diventa ‘contenitore’ di una *parole* esclusiva e intertestualmente attiva. La ripetizione (testualmente strategica) di *nullus erat* in apertura e chiusura di distico non esaurisce la sua efficacia nella ricercatezza stilistica («trick of style») del *versus serpentinus* amatissimo dagli elegiaci (cf. Knox [1995], ad loc. e qui comm. ad loc.). Il testo elegiaco condensa (e rifunzionalizza semanticamente) una combinazione di *tags* odissiaci la cui ‘anagnorisi’ stabilisce un contatto dialogico privilegiato tra il lamento d’amore di Arianna appena destata e quello del Ciclope omerico di *Od.* 9 (l’intertesto è segnalato anche nel comm. ad loc.). C’è apparentemente una distanza incolmabile tra questi due testi, una distanza di *genre* e di *gender*³⁴, ma è proprio questa tensione a rendere problematica (e in un certo senso molto ovidiana) la nuova (e ricostruita) identità di Arianna. L’iterata assenza ‘ontologica’ di Teseo (*nullus ... nullus*) recupera l’arcinoto racconto odissiaco di un sonno profondo e di un inganno, di una fuga (*quo fugis?* cf. *Her.* 10.35), di un nome (non-nome) intertestualmente iterato: cf. *Od.* 9.372-373 *καὶ δέ μιν ὕπνος / ἦρει πανδαμάτωρ* e 9.408 *Οὐτίς με κτείνει δόλω* οὐδὲ βίηφιν e *Her.* 10.5-6 *in quo me somnusque meus male prodidit et tu, / per facinus somnis insidiate meis*; ma cf. soprattutto l’‘autopresentazione’ dell’eroe in *Od.* 9.366 *Οὐτίς ἐμοί γ’ ὄνομα· Οὐτιν δέ με κικλήσκουσιν κτλ* e il racconto di Polifemo all’ariete in cui, all’interno di una sezione testuale di sei versi (9.455-460), il nome ‘Nessuno’ compare esattamente all’inizio e alla fine (cf. 455 *Οὐτίς ...* e 460 *Οὐτίς*). Il *nullus* dell’Arianna ovidiana, riproducendo la posizione incipitaria ed explicitaria del ‘Nessuno’ odissiaco, ricarica ciclopicamente l’eroina (tanto più che cf. anche *Od.* 9.417 *αὐτὸς δ’ εἰνὶ θύρησι καθέζετο χεῖρε πετάσας* e *Her.* 10.11-12 *manus iterumque retempto, moveo bracchia*) e odissiacamente Teseo che si libera del pericolo ‘elegiaco’ con

³⁴ Per un caso di «gender inversion» sempre ‘ciclopica’ (in questo caso Polifemo *come* Nausicaa) cf. Prauscello (2007) con n. 13.

l'inganno³⁵. La 'costruzione' di un'Arianna ciclopica in questa microsezione della lettera (apparentemente un caso di memoria impertinente³⁶) prepara / introduce la progressiva (auto)rappresentazione bathetica dell'eroina che, pur volendo essere la più elegiaca delle eroidi ovidiane, metterà a nudo, in definitiva, un'identità caratteriale (e testuale) non sempre appropriata.

[E ovviamente la nuova identità ciclopica dell'Arianna epistolare produce effetti intertestuali 'regressivi' sul Polifemo odissiaco³⁷. Forse che il Ciclope esibisce tratti 'elegiaci'? Quello odissiaco di certo no, ma quello innamorato di Teocrito non è che la rivisitazione amorosa e parodica del suo modello odissiaco: tra Arianna e il Ciclope a ben vedere non c'è poi tutta questa distanza³⁸].

4. «E ora io...».

We sense Ariadne watching, indeed, directing herself, as if she becomes the epic poet, standing beyond, yet intensely interested in and, after all, controlling the mythical character

H. Jacobson, *Ovid's Heroides*

Il gesto intertestuale delle *Heroides* di riscrivere le loro storie non può se non essere sintomatico dei loro «struggles for authorial voice»³⁹.

³⁵ Teseo-Odisseo ritorna anche in *Her.* 10.39 insensibile al canto di Arianna-Sirena (per i dettagli intertestuali cf. nota di comm. ad loc.). L'assimilazione Arianna-Polifemo/Sirena getta una luce di pericolosità (intertestuale?) sulla figura di Arianna (sulla pericolosità delle Sirene cf. ora Bettini, Spina [2007], pp. 84 e 164).

³⁶ Cf. Labate (1991), p. 42.

³⁷ Sulla costruzione dell'identità caratteriale da una prospettiva 'regressiva' cf. recentemente Telò (2006), pp. 263-265.

³⁸ Cf. da ultimo Rosen (2007), pp. 159-169.

³⁹ Cf. Fulkerson (2005), p. 6. Cf. anche Jacobson (1974), p. 224: «[Catullus'] Ariadne is the abandoned heroine, Ovid's Ariadne plays the abandoned heroine»; infine Desmond (1994), pp. 40-42 su Didone e le sue aspirazioni 'autoriali' in *Her.* 7. Questa 'autorialità' fa ri-leggere inevitabilmente le diverse storie «in a different way and from a different angle» (anche la mitologia ha una sua oggettività e una sua soggettività): cf. Michalopoulos (2006), p. 25; infine cf. Armstrong 2006, p. 225, n. 10 (che però sembra

C'è un distico in *Her.* 10 nella cui problematicità (grammaticale e quindi semantica) si riflette una questione di poetica (o di narcisismo? cf. Verducci [1985], p. 270) che sembra esser sfuggita nella sua complessità (anche intertestuale): cf. 10.79-80

nunc ego non tantum quae sum passura recordor
et⁴⁰ quaecumque potest ulla relictā pati

«Ovid's Ariadne seeks to establish *Heroides* 10 as the new exemplary text for abandoned women. Her competition is thus not merely with her predecessor, but with the classic status the Catullan Ariadne has attained». Ammaestrati dalla traccia (e dalla memoria) dell'Arianna dei *Fasti*, potremmo proiettare anche sul *recordor* un'«aspettativa» mnemonica che però in definitiva rimane disattesa. Knox⁴¹ bolla l'affermazione di Arianna con «statement of the obvious» e opta per l'espunzione commentando: «the couplet perhaps originated in a comment in the margin». Forse potremmo pensare (un po' provocatoriamente) a una postilla della stessa Arianna in margine alla sua lettera, magari con accanto una *manicula* «alla Petrarca» per segnalare la rilevanza di quel *locus* testuale. Quasi un monito: a sé e al lettore (Teseo, noi?⁴²): «sto dando forma al mio personaggio di eroina *relicta*, ecco cosa patirò, ecco cosa *potrebbe* patire

chiaramente indebitata con Jacobson [1974], p. 224): «Ariadne sometimes shows herself to be quite adept at telling a story, at adding narrative touches which, while setting the scene, distance her from her impassioned retelling of how she work to find herself alone: *tempus erat* [...], *luna fuit* [...], *mons fuit* [...] all elevate the style to one more fitting to hexameter than elegiac».

⁴⁰ Per il testo cf. comm. ad loc. (leggo *et* con Reeve al posto del tradito *sed*).

⁴¹ Cf. Knox (1995), ad loc.

⁴² Sulla «figure of the addressee/reader» e sugli effetti spesso non previsti della ricezione delle lettere cf. Kennedy (2002), p. 222. L'«external» reader spesso «imposes a further perspective beyond that of the heroines and heroes or their formal addressee, and often finds in their words a fuller significance than they are in a position to grasp when they write them» (Kennedy [2002], p. 224); cf. anche Rosati (2005c), p. 161.

una donna abbandonata”. Il suo *recordor* non riattiva di certo la memoria di Cat. 64 e probabilmente nessun'altra memoria testuale: è un gesto di 'fondazione', pone (o vorrebbe porre) le basi del suo mito⁴³ e di quello di ogni donna abbandonata. Esiste in tutte le *Heroides* un'intertestualità dotata di due aspetti temporali che così illustra Kennedy⁴⁴: «if we regard Ovid as the author, then the 'source' texts (Homer, Euripides, Virgil and so on) are temporally anterior to the epistle, which then echoes them. However, if we regard the heroine/hero as the author, then a chronology of authorship is established in which the legendary heroines and heroes have temporal priority: the so-called 'source' texts are 'forestalled' by the legendary authors of the *Heroides*, and it is Homer, Euripides or Virgil who 'echoes' them». Il mito della *relicta* che Arianna sta tentando di 'costruire', oltre a essere un esperimento di *self-fashioning*, ammicca indubbiamente a Cat. 64.123 *liquerit immemori discedens pectore coniunx*; 133 *(me) perfide, deserto liquisti in litore, Theseu? Cat. 64* recepisce *Her. 10?* L'intertestualità funziona anche, inevitabilmente, a rovescio e le *Heroides* sono programmate soprattutto per questo⁴⁵. E la movenza 'incipitaria' è decisamente solenne: *nunc ego*. Ci sono perlomeno due *nunc ego* nella letteratura latina a cui sono state 'consegnate' famose riflessioni di poetica: cf. Lucr. 5.335-337

denique natura haec rerum ratioque repertast
 nuper, et hanc primus cum primis ipse repertus
nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces

e Verg. *Ecl.* 6.7-8

nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,

⁴³ Cf. Kennedy (2002), p. 226: «the *Heroides* work to unravel the phenomenology of myth itself, and the role in myth-formation of 'classic' texts»

⁴⁴ Cf. Kennedy (2002), p. 226.

⁴⁵ Cf. Kennedy (2002), pp. 226-227.

Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam⁴⁶

Arianna ‘inaugura’ (?) una nuova pagina del suo mito; la sua natura di ‘eroide’ l’ha dotata statutariamente di una memoria letteraria (oltre che ‘personale’, cf. e.g. v. 92 *quodque magis memini quae tibi pacta fui*) che le fa dire *recordor* (l’anomala reggenza grammaticale, cioè *recordor* + participio futuro, è sintomatica di un disagio più esteso). La formulazione “ricordo ciò che passerò” è meno paradossale e assurda di quanto possa sembrare: ma va letta strettamente in relazione con il seguito, vale a dire con il catalogo delle *pereundi mille figurae* (vv. 81-98). Arianna si è fatta indubbiamente prendere la mano nella sua furia scrittoria, ma sicuramente in due punti la ‘sua’ memoria si rivela infallibile (ovviamente per vie allusive che giocano con il vitale – per le *Heroides* – meccanismo della prefigurazione ironica): cf. v. 86 (verso testualmente problematico ma semanticamente inequivocabile) *quis scit †an et haec tigrides insula habet?†* e v. 95 *caelum restabat: timeo simulacra deorum*: tigris e costellazioni hanno un comune denominatore, Bacco, il ‘futuro’ (e lieto epilogo) della sua vicenda. A ben vedere le ambizioni ‘autoriali’ di Arianna, introdotte da un *incipit* nobilitato da un’altisonante e programmatica memoria letteraria, si devono arrendere dinanzi alla sua storia già scritta⁴⁷: Arianna ha provato (anche con un po’ di etereglossia) a ‘fondare’ un paradigmatico catalogo della *relicta*:

⁴⁶ Cf. anche Prop. 2.10.9-10 *nunc volo subducto gravior procedere vultu, / nunc aliam citharam me mea Musa docet* con il comm. ad loc. di Fedeli (2005): «*nunc* anaforico quale segnale dell’aspirazione immediata a un canto di tipo *diverso* (cors. mio)».

⁴⁷ E arcinota: cf. e.g. Tissol (1997), p. 97, n. 14.

- introducendo animali selvatici di ogni sorta, con incursioni ‘generiche’ in testi ‘altri’ (cf. anche l’*Alexandrian footnote* un po’ inconsistente di 10.87 *dicuntur*, cf. comm. ad loc.⁴⁸)

- rifiutando in 10.90 il testo-sorgente (Cat. 64.161) nonostante le sue ‘latenze’ elegiache (senza peraltro accorgersi di riattivarne la memoria a brevissima distanza in 10.92 [*memini!* e ovviamente è ben più di memoria personale... ma questo è un *memini* davvero poco significativo come se la capacità memonica – catulliana? – di questa eroina risultasse depotenziata])

- dichiarando di non essere una sprovveduta e di aver imparato (perché l’ha letto in altri testi? cf. *didici* e comm. ad loc.) a temere gli stranieri.

Ma è il suo stesso futuro (o, meglio, la prefigurazione di esso) a condannare Arianna a un destino (letterario) di ‘secondarietà’. E la *non*-ricezione della sua catalogica *mora mortis* da parte delle altre eroine è altrettanto sintomatica del fallimento della sua ‘impresa’ letteraria.

La ‘nuova’ Arianna prova anche a obliterare uno dei tratti più caratterizzanti (aggressivi e medeici) del suo personaggio catulliano, la maledizione (cf. Cat. 64.192-201, ben 10 versi su 70 di lamento in prima persona!): ma, nuovamente, non ha fatto i conti con le diaboliche ‘regole’ del sistema letterario di cui essa stessa, in quanto testo⁴⁹, è parte. Prima la prefigurazione ironica, ora l’allusione la incastrano alla sua storia già

⁴⁸ Un po’ inconsistente perché non recupera un testo-sorgente significativo (cf. invece e.g. la ‘portata’ testuale di *Her.* 17.39-40 *sed quia credulitas damno solet esse puellis / verbaque dicuntur vestra carere fide* con Michalopoulos [2006], ad loc. e p. 35).

⁴⁹ Cf. Kennedy (2002), p. 225: «the heroes and heroines who write these letters are not simply ‘mythological’ or ‘legendary’ but ‘literary’»; cf. anche Kennedy (1984), p. 420 (riferito a Penelope, ma vale anche per le altre eroine): «Ovid is trying to foreshadow future events for his readers through her words, a technique that is an important but neglected aspect of the *Heroides*, and one that must be dependent on the knowledge of the story the reader brings to Ovid’s version»; infine Anderson (1973), p. 65: «all he (*scil.* Ovid) can do is to make the woman speak in such a way as to affect our interpretation».

scritta, già universalmente conosciuta⁵⁰: una pericolosa allusività si insinua in 10.125 *ibis Cecropios portus* nel potenziale minatorio di *ibis* (cf. comm. ad loc.), in 10.136 nell'immagine dello scoglio che porta con sé l'inquietante memoria dello scoglio di Egeo (cf. comm. ad loc.), in 10.143 *sed ne poena quidem!* che, in quanto sede privilegiata perché explicitaria, richiama un'altra sede explicitaria in cui è depositata appunto la maledizione dell'Arianna catulliana: Cat. 64.191-192 *quare facta virum multantes vindice poena / Eumenides ...*⁵¹.

E forse proprio nell'immagine del corpo (questo corpo così spietatamente *en travesti*) tremante alla fine della lettera (10.140 *corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret*) è depositata metaletterariamente l'idea di una sconfitta⁵²: il mito ri-costruito dalla 'nuova' Arianna in definitiva «reflects the condition of its text»⁵³.

5. Arianna e l'eco: un (poco) astuto negoziato con la secondarietà⁵⁴

⁵⁰ Ciò che cambia è ovviamente la prospettiva da cui viene ri-osservata la vicenda mitica, non la vicenda mitica in sé: cf. Michalopoulos (2006), p. 25: «Ovid of course cannot escape from the 'objective' mythological 'reality' and cannot alter the course of events».

⁵¹ Fillide che recepisce la maledizione di Arianna a Teseo e se ne appropria in *Her.* 2.13-14 *Thesea devovi, quia te dimittere nollet; / nec tenuit cursus forsitan ille tuos*, ma è chiaramente la maledizione dell'Arianna catulliana (con Barchiesi [1992], ad loc. e Fulkerson [2005], p. 35). Le vie allusive scelte dall'Arianna ovidiana non l'hanno di certo aiutata a diventare un (il) testo-modello. C'è nell'epistola una costante, anche se allusiva, attenzione agli sviluppi futuri della vicenda (quasi un *to be continued*) a differenza di quanto sembra ad Armstrong (2006), p. 231: «[...] her thoughts do not stretch far into the future, fearing as she does imminent death and the scattering of her unburied bones on the rocks».

⁵² Cf. Fulkerson (2005), p. 138: «losing battle with her more famous Catullan counterpart».

⁵³ Per questo concetto di «literary corpus» cf. Morgan (2003), p. 88 (qui in riferimento al mito di Pelope).

⁵⁴ «Astuto negoziato con la secondarietà» è definizione di Barchiesi (2001a), p. 318-319; cf. anche Hinds (1998), p. 8: «echo as a trope of mannered repetition, within texts and between texts».

Esiste un ‘riattivatore’ privilegiato di memorie letterarie che si chiama eco: una parola, qualche frammento di verso, un nome, che rimbalzano dal testo-sorgente al testo di secondo grado⁵⁵. Anche Arianna grida di testo in testo lo stesso nome: *Theseu* (che non è solo la sua personale ossessione, è una vera e propria ossessione [*en iterum, en iterum!*] testuale come, una volta tanto, testimonia *Fast.* 3.471 ss). Cf. *Cat.* 64.133 (*me*) *perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*; *Her.* 10.20-21 *interea toto clamanti in litore “Theseu!” / reddebant nomen concava saxa tuum*. Ma l’urlo della ‘nuova’ Arianna non vuole solo ricostruire e riprodurre in modo assolutamente mimetico l’urlo dell’antenata (cf. l’analoga sequenza *in litore Theseu*): vuole correggere la fallimentarietà (e la frustrazione) di quel grido, cf. *Cat.* 64.164-166 *ignaris ... auris, / ... quae nullis sensibus auctae / nec missas audire queunt nec reddere voces*. Nel nuovo testo c’è quel ‘riscontro’ che l’Arianna catulliana non trovava (*nec reddere*): cf. *Her.* 10.133 *reddebant* (qui il testo offre «una versione originaria e una ripetizione»⁵⁶ correttiva). I *concava saxa* raccolgono la ‘sollecitazione’ vocale dell’eroina e riproducono il nome gridato; del resto, si sa, la natura ‘ecoicamente’ accorre in soccorso dell’amante elegiaco in pena: cf. *Prop.* 1.18.31-32 *sed qualiscumque es, resonent mihi “Cynthia” silvae, / nec deserta tuo nomine saxa vacent*. Il testo ricostruito elegiacamente ha veramente una marcia in più? Apparentemente sì: Arianna ha intorno a sé una natura amica che raccoglie e diffonde il suo grido disperato («pastoral responsiveness of nature»⁵⁷). Ma, a ben vedere, no. Nel momento in cui Arianna si discosta dal testo-sorgente e si mette a fare elegia (a tutti i costi) non si accorge di quanto ingannevole sia l’eco testuale properziana (un’altra eco, questa volta, che va ben oltre un nome ripetuto di testo in testo). Properzio voleva una natura ‘piena’ di Cinzia (*nec deserta tuo*

⁵⁵ L’eco in qualche modo stabilisce testualmente la condizione stessa di secondarietà del testo recipiente.

⁵⁶ Cf. Barchiesi (2001a), p. 318.

⁵⁷ Cf. Verducci (1985), p. 259.

nomine saxa vacent), Arianna, molto meno elegiacamente, vorrebbe semplicemente che il nome di Teseo giungesse a lui: i *concava saxa* invece non fanno altro che restituirlo ... a lei (*clamanti*)⁵⁸! La ‘mediazione’ elegiaca dell’eco non riporterà ad Arianna il suo Teseo neanche questa volta.

Quale Catullo? (1)

L’Arianna di Cat. 64 è marcatamente ‘catulliana’ e non di rado riflette una forma di «morality» che ritroviamo anche negli altri componimenti di Catullo: «similar sentiments are voiced in several of the poems describing Catullus’ relationship with Lesbia, such as 70, 72, 73, and 76»⁵⁹ (si aggiunga 60). L’eroina che si lamenta e si strugge per l’abbandono e la violazione della *fides* da parte di Teseo è in qualche modo la proiezione mitologica dello stesso Catullo che soffre per l’infedeltà e la durezza di Lesbia. Catullo e la sua poetica ‘elegiaca’ lasciano la loro traccia anche in *Her.* 10, ma non, come sarebbe stato prevedibile, tramite l’ipotesto di Cat. 64. L’Arianna epistolare recupera il testo catulliano sfruttando la costruzione analogica della sua antenata di Cat. 64 e del poeta, ma attingendo a testi-sorgente ‘altri’, per quanto sempre catulliani. È già stato notato come 10.112 *aut semel aeterna nocte premenda fui* riattivi la memoria di Cat. 5.5-6 *nobis, cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda* e come 10.73-75 *tum mihi dicebas: ‘per ego ipsa pericula iuro, / te fore, dum nostrum vivet uterque, meam.’ / vivimus, et non sum, Theseu, tua ...* ‘dialoghi’ fallimentariamente con Cat. 5.1 *vivamus ... atque amemus* (cf. Armstrong [2006], p. 237 e comm. ad loc.): la *parole* catulliana denuncia, *mutatis mutandis*, tutta la precarietà delle aspettative elegiache. Si potrà chiamare vita quella che Arianna sta vivendo? Sarebbe stata meglio se la *nox aeterna* fosse giunta una volta per tutte... Ma proprio in 10.73 interviene un ulteriore testo-sorgente

⁵⁸ Più in dettaglio cf. comm. ad loc.

⁵⁹ Cf. Armstrong (2006), p. 55, anche n. 42.

catulliano che ripropone, ancora una volta, l'identità / identificazione elegiaca di Catullo e Arianna. Solo che questa volta non si tratta dell'Arianna di Cat. 64, ma di quella ovidiana. *Tum mihi dicebas* mette a nudo non solo le false promesse di Teseo, ma anche quelle di Lesbia: cf. infatti Cat. 72.1-2 (in posizione incipitaria!) *dicebas quondam solum te nosse Catullum / Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem*. 'Mi dicevi' diventa la memoria (personale e testuale) delle (mancate) promesse dell'amante fedifrago (*Lesbia, Theseu*: il vocativo assegna un'identità).

Quale Catullo (2)?

Ego nunc sola sum

Nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam?

Hic saxa sunt, hic mare sonat

Neque quisquam homo mi obviam venit

(ita nunc) hac an illac eam

nec prope usquam hic quidem cultum agrum conspikor

Libera ego prognata fui maxume, nequiquam fui.

Nunc qui minus servio quasi serva forem nata?

Se l'autore di questi versi non ci fosse noto, la misteriosa *persona loquens* potrebbe verosimilmente avere qualcosa da spartire con Arianna. L'autore invece ci è noto e ci è nota anche l'identità di questa lamentosa eroina: Plauto, *Rudens*, lamento di Palestra (vv. 201, 204, 206^a-206^b, 213, 214, 218-219). Già Ellis (e Palmer con lui) aveva notato che «Plautus Rudens 1.3.21 sqq. was here the main model of Catullus» (cf. Palmer [2005], ad 10.59, ma in realtà in Ellis il riferimento non si trova). Palestra, approdata su una spiaggia sconosciuta circondata da *saxa* e dal mare, è in effetti un

modello ‘caratteriale’ pertinentissimo: è sola, spaventata, non c’è traccia di essere umano intorno a lei e francamente, per quanto sia nata libera, si sente schiava a tutti gli effetti. Arianna ha i suoi stessi problemi. Ma quale Arianna? Sicuramente quella catulliana: cf. 64.161 *quae tibi iucundo famularer serva labore*; 168 *nec quisquam apparet vacua mortalis in alga*; 177 *nam quo me referam? quali spe perdita nitor?*; 184-185 *nullo colitur sola incula tecto / nec patet egressus pelagi congenibus undis*. Qualcosa però ‘resta’ per la nuova Arianna ovidiana che, guardando al suo modello catulliano, guarda contemporaneamente al modello del modello, scoprendo di dividerne una certa affinità ‘generica’. La nuova Arianna è assolutamente a suo agio nei panni (comici) della Palestra plautina che, dopo la perdita della compagna, dichiara perentoriamente: *ego nunc sola sum*, come non meno perentoriamente dichiarerà l’Arianna ovidiana in 10.79 *nunc ego ...* (cf. anche supra). Il paradigma ‘comportamentale’ delle due eroine contempla per entrambe l’elaborazione di un *consilium salutis*: cf. *Rud.* 204 *consili quid* ed *Her.* 10.63 *finge dari*. E la stessa Arianna ovidiana renderà ‘effettuale’ la perplessità direzionale di Palestra (*hac an illac*, v. 231) con il suo *nunc huc, nunc illuc ... curro* (10.19). Ma è soprattutto la condizione di *libertas* a turbare le due eroine (diversamente, invece, dall’Arianna catulliana che si adegua a un modello ‘più’ elegiaco, cf. 64.161) che rivendicano la loro condizione di *liberae* in *Rud.* 218-219 ed *Her.* 10.89-90. E questo sembra essere un punto davvero non trascurabile se pensiamo che Palestra, come molte delle *personae* femminili della commedia, ha particolarmente a cuore l’‘istanza’ della sua libertà: non di meno l’Arianna ovidiana che, non solo si rifiuta di diventare *serva*, ma che ha addirittura scritto nel suo futuro di diventare *Libera*: cf. *Fast.* 3.511-512 con Barchiesi (1989).

6. Quale (super-)elegia?

when tradition becomes too flexible, irony enters the voice
Don De Lillo, *White Noise*

Nelle *Heroides* tutto (e.g. la tragedia, l'epica) è (o vorrebbe essere) riduzione elegiaca, oltre che epistolare⁶⁰. Le lettere nascono come tagli elegiaci di 'storie' il cui «contesto narrativo è fissato altrove, consegnato a testi letterari (o più genericamente ai mitologemi) su cui Ovidio ha scelto di operare»⁶¹. Le *Heroides* pongono prima di tutto un problema di genere: quanto tasso elegiaco potrà 'naturalmente' esibire un'eroina dell'epos o della tragedia la cui identità e biografia rimarranno vincolate al testo- (paratesto⁶²) sorgente (non elegiaco)? O anche dalla prospettiva contraria: potenzialmente quanto elegiaco può essere il testo-sorgente? *Her.* 10, se restituiamo la voce 'autorale' a Ovidio, non è stata ovviamente concepita per sostituire il suo testo-sorgente. È, diciamo, solo una variazione elegiaca sul tema (l'amore): con tutte le conseguenze letterarie che ciò comporta (e questo è l'aspetto che interessa). È osservare (cosa che la stessa Arianna in alcuni punti della lettera sembra curiosamente fare, e.g. quando assume tratti da narratrice esterna, impersonale, quasi 'epica': cf. 10.14-16) un'eroina in bilico tra assenza e presenza – anche intertestuale –, ironicamente ignara di un futuro già scritto e imm modificabile⁶³. L'eroide, a differenza dell'amante elegiaco 'vecchia maniera'⁶⁴ (è una differenza notevole), costruisce il suo lamento d'amore su una duplicità testuale (inter- e alle volte anche intra-testuale) fatta di testo 'elegiaco' e di paratesto: «lo scarto che corre tra tempo dell'enunciazione e tempo narrato garantisce il margine dell'ironia e della riflessività»⁶⁵.

⁶⁰ Sulla scelta della forma epistolare cf. Kennedy (2002), p. 229; sulla distinzione tra elegia come «not only formal but ideological features» e epistolarità come «communicative structure» cf. Barchiesi (2001b), p. 150, n. 15.

⁶¹ Cf. Barchiesi (1987), p. 65.

⁶² Cf. Barchiesi (1987), p. 70 (informazioni paratestuali: «identità e biografia del locutore»).

⁶³ «Inefficacia pragmatica» delle lettere: cf. Barchiesi (1987), p. 65.

⁶⁴ L'amante dell'*Ur*-elegia, e.g. properziana.

⁶⁵ Cf. ancora Barchiesi (1987), p. 70.

La scrittura dovrebbe agire come ‘filtro’: così la lettera di Didone a Enea smorza i toni più medeici del modello virgiliano, lascia depositare nel filtro scrittorio (epistolare) appunto le punte di asperità e con esse, inevitabilmente, anche quelle più sublimi⁶⁶. Anche l’Arianna catulliana (forse per la sua ‘costruzione’ medeica?⁶⁷) sembra ‘più arrabbiata’ della ‘velleitaria’ (e un po’ romantica?) autrice di *Her.* 10 che scrive aggrappata agli scogli battuti dal mare (10.136: in *Cat.* 64 non si bagnava semplicemente i piedi entrando nell’acqua? Cf. 64.67 *ipsius ante pedes fluctus salis alludebant*; 128 *tum tremuli salis adversas procurrere in undas*). In *Cat.* 64.63-65 l’eroina lascia scivolare la mitra e le vesti:

nunc flavo retinens subtilem vertice mitram,
non contacta levi velatum pectus amictu,
non tereti strophio **lactentis** vincta papillas

E il motivo è facilmente ipotizzabile: dopo aver constatato la fuga di Teseo ... *neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus / illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu, toto animo, tota pendebat perdita mente* (68-70). La nudità di questa Arianna è casuale, un gesto di dimenticanza o noncuranza, o forse semplicemente un tratto pittorico (così ce la restituiscono e.g. gli affreschi pompeiani). Si lamenta e si dispera, ma non richiama mai indietro il suo Teseo. L’Arianna ovidiana, padrona finalmente del suo spazio letterario, è ipertroficamente attiva, anche e soprattutto a livello intertestuale. Scala monti, urla, si batte il petto, per non parlare della rappresentazione macchiettistica del suo risveglio. Arriva poi alla seguente conclusione (10.39-40): *si non audires, ut saltem cernere posses, / iactatae late signa dedere manus*. Il suo richiamo (fallimentare) da sirena ‘mancata’ (cf. comm. a vv. 35 ss.) la induce ad abbandonare il modello

⁶⁶ Cf. e.g. Barchiesi (1987), p. 82.

⁶⁷ Non è dato speculare più di tanto sui presunti modelli (alessandrini?) dell’Arianna catulliana (cf. Barchiesi [1992], p. 110).

odissiaco (*si non audires*, v. 39) e a escogitare un'alternativa: vv. 39-40 ... *ut saltem cernere posses / iactatae late signa dedere manus*, un'alternativa che si rivelerà in definitiva anche intertestuale. Ad Arianna non resta che spogliarsi, porre le vesti *bianche* all'estremità di un ramo nella speranza che nel fondale buio in cui Teseo sta navigando i suoi segnali si notino. Il gesto di Arianna è solo apparentemente innocente e privo di implicazioni (anche intertestualmente parlando): cf. 10.41-42

candidaque inposui longae **velamina** virgae,
scilicet oblitos admonitura mei

Candida velamina non può non riattivare la memoria del monito di Egeo in Cat. 64.235 *candidaque intorti sustollant vela rudentes*, data soprattutto la posizione incipitaria e la medesima sede metrica di *candidaque*; analogamente *oblitos* è postilla allusiva a Cat. 64.207-209 *ipse autem caeca mentem caligine Theseus / consitus oblito dimisit pectore cuncta, / quae mandata prius constanti mente tenebat*. Questi versi ammiccano doppiamente all'ipotesto catulliano: il colore dei *velamina* (e il termine stesso *velamina*) che in un testo che ha per sorgente Cat. 64 non può non richiamare *vela*) racchiude ovviamente la piccola 'storia' del monito delle vele (Cat. 64.215-245), ma al tempo stesso ammiccano (latentemente?) a un dettaglio della rappresentazione dell'Arianna catulliana (bianche come il latte sono anche le sue *papillae*). Cos'è che dovrebbe *cernere* Teseo? Certamente le vesti bianche che Arianna sta sventolando (con tutte le implicazioni 'catulliane' che il colore bianco suggerisce). Ma certamente anche un'Arianna nuda che, questa volta, a differenza del testo-sorgente, provvede lei stessa a spogliarsi. Quest'Arianna è più esibizionista della sua antenata e non ignora quanto voyeristici possano essere gli interessi

maschili⁶⁸ (è pur sempre una *figura* ricamata su una coperta, Cat. 64.50):
di Teseo *in primis* come ricorda Paride a Elena in *Her.* 16.149-152:

ergo arsit merito, qui noverat omnia, Theseus,
et **visa es** tanto digna rapina viro,
more tuae gentis nitida dum **nuda** palaestra
ludis et es nudis femina mixta viris

Cf. Prop. 2.22.5-8

sive aliqua in molli diducit **candida** gestu
bracchia, seu varios incinit ore modos!
interea nostri quaerunt sibi vulnus **ocelli**
candida non tecto pectore si qua sedet

Dalla prospettiva (super)elegiaca di Arianna⁶⁹, in cui allo stesso Teseo vengono fatti indossare i panni dell'*amator* elegiaco (cf. 10.73-75 con il comm. ad loc.), c'era un testo dal quale attingere potenziali tecniche di seduzione. In *Am.* 1.5 Ovidio raccontava del suo pomeriggio d'amore con Corinna: cf. 1.5.9-10; 17-18; 24

⁶⁸ Cf. Gibson (2003), p. 390. Il testo ovidiano 'prepara' il voyerismo imminente di Bacco? Ma la nudità è anche 'proprietà' elegiaca: cf. Prop. 1.2.8 *nudus Amor*; 2.15.13-14 *ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena, / cum Menelaëo surgeret e thalamo*. Bene Lindheim (2003), p. 111 su Arianna che manipola strategicamente la vista: «meticulously she constructs Theseus as the active, all-controlling looker, almost literally laying herself bare, a vulnerable object of his gaze, characterizing herself rather strikingly with verbs in the passive voice».

⁶⁹ Arianna è potenzialmente un personaggio elegiaco: cf. e.g. Hardie (2002), p. 121 (con capovolgimento dei ruoli): «Latin love elegy is characterised by the failure of the lover-poet to enjoy the permanent presence of his *puella*». Ma, in definitiva, l'epilogo della storia di Arianna (il suo futuro) ha un'alternativa (Bacco), generalmente non contemplata dalla sintassi del codice elegiaco, che colma la statutariamente elegiaca «absence of the object of desire» (p. 30).

ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,

candida dividua colla tegente coma

ut stetit ante oculos posito **velamine** nostros,

in toto nusquam corpore menda fuit

et **nudam** pressi corpus ad usque meum⁷⁰

Arianna vorrebbe essere per Teseo una novella Corinna e risuscitare in lui, attraverso le bianche (catulliane?) vesti, la memoria del suo bianco corpo (catulliano? cf. 64.65). *Am.* 1.5.25 si chiude con *cetera quis nescit? lassique requievimus ambo*: chi non sa il resto? A quanto pare (*scilicet!*⁷¹) Teseo sembra essersene dimenticato (*oblitos*), la coppia elegiaca è stata ‘decostruita’: *venimus huc ambo: cur non discedimus ambo?* (cf. 10.57).

L’Arianna ovidiana si inserisce negli ‘spazi’ liminali / ambigui / latenti del modello catulliano (*candida vela*) con la sua ‘nuova’ poetica: ‘risemantizza’ elegiacamente la nudità (e, in un certo senso, anche architestualmente⁷²) – quasi anticipando la futura eterodidassi dell’ *Ars* ovidiana – dell’antenata catulliana⁷³, ma il risultato è che semplicemente (e beffardamente!) *iamque oculis ereptus eras* (v. 43)⁷⁴. [L’Arianna ovidiana

⁷⁰ Armstrong (2006), p. 243 riconosce in *Am.* 1.5.9 il possibile ipotesto per l’altra Arianna ovidiana, quella di *AA* 1.529 ... *tunica velata recincta* («Catullus’ Ariadne is subtly moulded to fit a more Ovidian aesthetic»).

⁷¹ Giusta la postilla di Knox (1995), ad loc. («heavily ironic [...]. Ariadne wanted to believe that they had forgotten her, when she had in fact been abandoned»), ma a ben vedere c’è da parte di Teseo anche una dimenticanza / omissione ‘testuale’, cioè elegiaca.

⁷² Cf. la postilla di Hubbard (1998) a questo concetto genettiano (Genette [1982], p. 11): «“architextuality”, relations not to a specific subtext but to a generic convention or type of discourse».

⁷³ Mutuando da Desmond (1993), p. 57 potremmo dire che Ariadne «responds directly to many of the textual invitations of» Catullus’ «narrative».

⁷⁴ La ‘manipolazione’ del concetto elegiaco da parte di Arianna è fallimentare: cf. Fulkerson (2005), p. 9, n. 23.

sembra prendere davvero sul serio la costruzione elegiaca del suo personaggio, senza però tener conto dei riflessi ironici della sua autorappresentazione ‘superelegiaca’: «often Roman texts are projecting a hyped, exaggerated alias, which includes memories and imaginings of how genres had been in their pure, uncompromised origins»⁷⁵]. Questa elegia (superelegia) ricostruita porterà a esiti ben lontani da quelli ovidiani di *Am.* 1.5: almeno fino all’arrivo di Bacco⁷⁶. E, a ben vedere, porta anche più lontano delle postille di Verducci («she has, with the inexperienced desperation of a Sea Scout on a survival mission, hung her clothes on the nearest tree»⁷⁷) e Smith («[...] Ariadne’s maturation over the course of time since she had last appeared in literature: she will not try again what didn’t work last time»⁷⁸).

Del resto la ‘lettrice’ Arianna⁷⁹ non ha cercato così lontano: cf. *Cat.* 64.14-18⁸⁰:

emersere feri candenti e gurgite vultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes.
illa atque haud alia viderunt luce marinas

⁷⁵ Cf. Barchiesi (2001b), p. 157.

⁷⁶ La nudità di Arianna non le restituirà Teseo, ma non passerà inosservata a Bacco: diverse rappresentazioni artistiche raffigurano Arianna dormiente (o Endimione) con il braccio alzato e piegato: «the arm over the head signals an “opening up” to love. Such a sexual interpretation is convincing, since the gesture occurs in conjunction with the motif of *baring the bod* (either with the clothing falling away by itself or with cupids pulling it aside) so that the god or goddess can *gaze* at his/her mortal beloved» (cf. Clarke [1998], p. 68, cors. mio). Cf. anche Griffin (1985), pp. 105-111; per Properzio la nudità di Cinzia è fonte privilegiata di ispirazione poetica: cf. e.g. 2.1.13-14 *seu nuda erepto mecum luctatur amictu / tum vero longas condimus Iliadas*; DeBrohun (2003), pp. 190-191; infine Bartsch (2006), pp. 67-83 (*The Eye of the Lover*).

⁷⁷ Cf. Verducci (1985), p. 221.

⁷⁸ Cf. Smith (1994), p. 251.

⁷⁹ Quasi borgesianamente ‘reader as writer’.

⁸⁰ Cf. da ultimo Elsner (2007), p. 21.

mortales oculis nudato corpore Nymphas
nutricum tenuis exstantes e gurgite cano.

7. *Elegy lost?* La ‘decostruzione’ dell’elegia

«It was, of course, Ovid himself who first renounced exclusivity, calmly alternating elegy and other genres, and continuously contaminating elegy with other genres. Elegy therefore lost one of its essential characteristics, exclusivity»⁸¹.

Il risveglio di Arianna dormiente è già nella tradizione letteraria: ovviamente cf. Cat. 64.56 *fallaci ... excita somno*; 122 ... *devinctam lumina somno*. L’inizio ‘narrativo’ della lettera parte proprio da questo risveglio (vv. 9-10 *incertum vigilans, a somno languida, movi / Thesea prensuras semisupina manus*) che è un risveglio molto elegiaco: cf. Prop. 1.3.1-2 *qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Cnosia litoribus*⁸²; Ov. *Am.* 1.14.19-20 (Corinna) *saepe etiam nondum digestis mane capillis / purpureo iacuit semisupina toro* (per la connotazione ipererotica di *languida* e *semisupina* in *Her.* 10 – «self-conscious echo of an appealing feminine pose»⁸³ – cf. comm. ad loc.). La posa languida dell’Arianna epistolare, esibendo al contempo una qualità ecphrastica del suo testo, ammicca a modelli elegiaci, ma la ‘decostruzione’ elegiaca è sempre in agguato nel suo testo⁸⁴: così in 10.47-48 Arianna ‘costruisce’ il suo paragone con la Baccante *aut ego diffusis erravi sola capillis, / qualis ab Ogygio concita Baccha deo*, ma senza sfruttare le sollecitazioni

⁸¹ Cf. Rosati (2005b), p. 135.

⁸² Lo ‘spazio elegiaco’ di Arianna sembra essere la similitudine: oltre a Prop. 1.3. cf. anche Ov. *Am.* 1.7.15-16 *talis periuri promissaque velaque Thesei / flevit praecipites Cressa tulisse Notos*. L’Arianna dormiente è la rappresentazione canonica dell’eroina abbandonata: cf. Ziolkowski (2005), pp. 4-5; cf. anche Drago (1998), p. 209, n. 3.

⁸³ Cf. Armstrong (2006), p. 227; cf. anche Greene (1995), p. 307.

⁸⁴ La costruzione del personaggio ovidiano è complessa: «Ovid’s mythical figures are formed from a patchwork of other versions, themselves formed from fragments of earlier tradition» (cf. Armstrong [2005], p. 105).

elegiache della similitudine bacchica nei due precedenti ipotesti: cf. infatti Prop. 1.3.5-6 *nec minus assiduis Edonis fessa choreis / qualis in herboso concidit Apidano* e Ov. *Am.* 1.14.21-22 *tum quoque erat neglecta decens, ut Threcia Bacche, / cum temere in viridi gramine lassa iacet* che allude chiaramente al passo properziano. Arianna marca properzianamente il suo paragone (*qualis*⁸⁵, nel pentametro anche in Prop. 1.3.6 dopo una successione di *qualis* ‘esametrici’ con Fedeli [1980], ad loc.); cf. anche la corrispondenza analogica *Ogygio / herboso e deo / [Api]dano*), ma recupera la ‘traccia’ (‘genericamente’ più elevata?) di Cat. 64.61 *saxea ut effigies bacchantis*⁸⁶. C’è un passo lucaneo in cui i due attributi bacchici *Edonis* e *Ogygius* compaiono in associazione: cf. 1.674-676:

... nam, **qualis** vertice Pindi
Edonis Ogygio decurrit plena Lyaeo,
 talis et attonitam rapitur matrona per urbem⁸⁷

Data la rarità dei due epiteti⁸⁸, la loro presenza nel passo lucaneo può essere illuminante e sintomatica di una ricezione ‘combinata’ che presuppone verosimilmente una lettura ‘dialogica’ di Prop. 1.3 ed *Her.* 10. La ricezione assolutamente epica dei due epiteti ‘epicizza’ anche la similitudine della Baccante che corre invasata (già peraltro epicizzata da

⁸⁵ Per *qualis* come indicatore di cataloghi mitologici cf. Wills (1996), p. 406.

⁸⁶ Cf. Gaissner (1995), p. 595: «a potentially explosive maenad superimposed upon a seated, pensive Ariadne».

⁸⁷ Cf. Hershkowitz (1998), pp. 45-46.

⁸⁸ Per *Edonis* cf. Hor. *Od.* 2.7.27, ma qui propriamente da *Edoni*, masch. plur.; la prima occorrenza di *Edonis* è perciò in Prop. 1.3.; per *Ogygius* cf. Knox (1995), ad loc.: «a rare epithet for ‘Theban’, first attested here in Latin poetry». *Edonis* e *Ogygius* hanno pertanto una ‘storia’ abbastanza simile. Per la valenza parodica di *Ogygius* cf. anche Verducci (1985), p. 252.

Verg. *Aen.* 4.300-303)⁸⁹. Invertendo la direzione del rapporto intertestuale⁹⁰, è chiaro che la ricezione lucanea autorizza una lettura epica della similitudine di *Her.* 10.47-48 che, in definitiva, rinuncia alle potenzialità tutte elegiache del modello della Baccante dormiente⁹¹ di Prop. 1.3. Perché questa ‘fuga’ dall’elegia? In generale le eroine non nascono come personaggi elegiaci e lo scarto tra le loro origini ‘altre’ e l’‘appropriazione’ elegiaca è appunto sintomatico della loro non-appartenenza alla poesia d’amore (l’elegia è per loro uno spazio sempre un po’ precario⁹²). Maggiore è la distanza generica tra elegia e l’ *Ur*-testo e più visibile è, ovviamente, lo scarto. Nel caso di Medea, ad esempio, l’incompatibilità generica si fa strada molto aggressivamente e denuncia l’‘insufficienza’ dell’elegia per questo personaggio «‘costituzionalmente’ tragico»⁹³. Nel caso di Arianna lo scarto ‘generico’ è invece prevedibilmente (almeno a quanto ci è dato di constatare quasi esclusivamente sulla base del modello catulliano) meno marcato: l’Arianna catulliana, pur con i suoi tratti medei (e didoniani, retro-intertestualmente parlando), non è propriamente né tragica⁹⁴ né epica, è, diciamo, epillica⁹⁵ e in qualche modo esplora e anticipa già proprietà da

⁸⁹ «The maenad (whether literal or, as is more typically the case, figurative) serves as a central image of female madness in epic, just as she does in tragedy» (cf. Hershkowitz [1998], p. 36).

⁹⁰ Il rimando d’obbligo è a Fowler (2000), p. 130.

⁹¹ Cf. Lyne (1980), p. 84 e pp. 99-100.

⁹² Cf. Bessone (1997), p. 12.

⁹³ Cf. Bessone (1997), p. 29; cf. anche tutto il paragrafo *Parole grandi* (pp. 28-32).

⁹⁴ Per la probabilità che il mito di Arianna comparisse anche in tragedia cf. Jacobson (1974), pp. 213-214.

⁹⁵ Con l’avvertenza di Fordyce (1990), p. 272, n. 1: «the quasi-technical term *epyllion*, ‘miniature epic’, which is frequently used by modern scholars to describe this and similar poems in Latin and their Alexandrian prototypes, has no ancient authority». Cf. anche Gaisser (1995), p. 592; «a tale of tragic love with a woman at its center, not a heroic epic of manly deeds. The coverlet promises *virtutes*; we are shown *amores* instead»; DeBrouhn (2007), p. 293; O’Hara (2007), p. 33.

elegia⁹⁶. Ma quando al modello catulliano ‘ipoelegiaco’ (la Baccante *saxea*) si offre un’alternativa di transcodificazione elegiaca già avvenuta in altri testi (la Baccante dormiente), *Her.* 10 non sembra optare per quest’ultima, ritorna alle sue ‘origini’ testuali anche se le ricarica (ricarica del resto anche l’elegia, quasi per una forma di *surenchère* obbligata, cf. supra) iperepicamente o, meglio, ipertragicamente (cf. Didone⁹⁷) imprimendo movimento alla ‘sua’ Menade e facendola uscire dal suo universo pittorico (*effigies?*)⁹⁸.

L’Arianna epistolare, per usare le parole di Verducci, sfigura l’elegia⁹⁹. In presenza di un modello alternativo all’elegia, Arianna non esita a ‘decostruire’ l’elegiacità (potenzialmente garantita dal testo-sorgente catulliano e inevitabilmente attesa) della sua ‘storia’ e del suo personaggio.

⁹⁶ «Latin elegy began with Catullus, and, in a certain sense, it returns to Catullus» (cf. Rosati [2005b], p. 134); cf. anche Miller (2007).

⁹⁷ Cf. la nota di comm. di Pease (1935), ad *Aen.* 4.301 (la matrice dell’immagine è chiaramente epico-tragica).

⁹⁸ Tanto più Arianna vuole essere elegiaca tanto più sembra allontanarsi da questo tipo di poetica; si potrebbe estendere anche a questo testo la postilla di Lotman (1977), p. 299 sull’«artistic text»: «it functions in a dual structural field consisting of the tendency to establish order and to violate it». La ‘pseudoelegiacità’ di questa lettera emerge soprattutto da 10.89-90 in cui Arianna rifiuta sorprendentemente la (già catulliana) professione del *servitium amoris*. Sono versi notissimi su cui non mi dilungo e per i quali rimando al comm. ad loc. C’è anche un’‘assenza’ elegiaca che sembra mettere in discussione l’effettivo ‘tasso’ di elegiacità (e di ‘topicità’) dell’epistola: l’assenza della folgorazione d’amore il cui testo di partenza nella poesia latina è proprio Cat. 64.91-93 *non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina, quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit immitti corde furores* (per cui cf. e.g. Dimundo [2005], p. 234). Anche Armstrong (2006), p. 257 coglie giustamente una tensione nel personaggio dell’Arianna epistolare: «it is unclear whether Ariadne quite wishes to reject the elegiac stereotype, or on the contrary longs to fit into that genre, which is perhaps more comfortable for a heroine than the epic and tragic borders she also walks».

⁹⁹ Cf. Verducci (1985), p. 246: «Ovid allows his Ariadne to disfigure, while embodying, the elegiac type»; cf. anche Fulkerson (2005), p. 138: «After the ‘universal travesty’ of Ariadne, elegy itself is disfigured».

Anche nel momento estremo della supplica a Teseo l'eroina guarda a un modello che è sì elegiaco, ma nel senso epigrammatico del termine: Arianna parla (scrive) come Peto naufrago di Prop. 3.7 (cf. comm. ad 10.123 e 145) lasciando peraltro contemporaneamente scorgere in filigrana l'ipotesto virgiliano di Achemenide di *Aen.* 3, la memoria del quale mi sembra verosimilmente essere operativa in alcuni punti strategici della lettera: cf. *Aen.* 3.591-592 *ignoti nova forma viri miserandaque cultu / procedit supplexque manus ad litora tendit* ~ *Her.* 10.146 *infelix tendo trans freta longa manus* (su cui agisce combinatamente l'ipotesto di Peto, cf. comm. ad loc.); *Aen.* 3.606 *si pereo, hominum manibus periisse iuvabit* ~ *Her.* 10.150 *si prius occidero, tu tamen ossa feres*; *Aen.* 3.616-617 *hic me, dum trepidi crudelia limina linquunt, / immemores socii vasto Cyclopi in antro / deseruere* che fa di Achemenide quasi una novella Arianna (catulliana)¹⁰⁰: cf. Cat. 64.57-58 *desertam in sola miseram se cernat harena. / immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis*; *Aen.* 3.623-624 *vidi egomet, duo de numero cum corpora nostro / prensa manu magna ...* e *Her.* 10.36 *flecte ratem! numerum non habet illa suum* (Arianna si sente quasi 'epicamente' parte di un gruppo di compagni: è l'equipaggio odissiaco).

Quello che in definitiva manca a questa eroina e che condanna il suo esperimento elegiaco a un fallimento è il **decoro**: l'elegia è ridotta a un corpo tremante (10.139), a dei capelli (pochi! cf. v. 147¹⁰¹) sciolti come in segno di lutto (137), a delle vesti inzuppate di pianto (138)¹⁰². Il risultato è ben diverso da *AA* 1.533-534 *clamabat, flebatque simul, sed utrumque*

¹⁰⁰ Il testo-sorgente operativo (*Aen.* 3) in questo punto della lettera sembra ammiccare proprio all'*Ur*-testo di *Her.* 10.

¹⁰¹ Cf. invece l'Arianna 'mitologica': *Il.* 18.592 *καλλιπλοκάμω Ἀριάδνη*; Theocr. *Id.* 2.46 *εὐπλοκάμω Ἀριάδνας*.

¹⁰² L'ipotesto è indubbiamente elegiaco, cf. il *paraclausithyron* di Ov. *Am.* 1.6.17-18 *aspice – et ut videas, inmitia claustra relaxa – / uda sit ut lacrimis ianua facta meis!* (cf. comm. ad loc.), ma la proprietà della porta fradicia di pianto viene trasferita (iper-elegiacamente!) sulla stessa amante elegiaca.

decebat; / *non facta est lacrimis turpior illa suis*¹⁰³ com'è anche ben diverso della celebre apparizione dell'Elegia in Ov. *Am.* 3.1.9-11:

venit odoratos Elegia **nexa capillos**¹⁰⁴

[...]

forma **decens, vestis tenuissima**, vultus amantis

Il mancato decoro 'estetico' di Arianna non solo sfigura il corpo della donna elegiaca («woman enters the elegiac text with a body constructed for her by the poet»¹⁰⁵): è lo stesso *prepon* elegiaco del suo testo a essere continuamente insidiato da una perturbativa intertestualità non-elegiaca che ricarica tragicamente o epicamente (e spesso parodicamente) l'«idioletto» plurigenerico¹⁰⁶ di Arianna.

¹⁰³ 'Proprietà' della donna elegiaca è di rimanere bella (o di essere ancora più bella del solito) in situazioni associate a un'alterazione negativa dei tratti fisici (dolore, pianto, ira): cf. Labate (1975), p. 120.

¹⁰⁴ Cf. Papaioannou (2006), p. 47: «hair is prominently defined as marker of poetology, and more specifically, of elegiac literature»; p. 48: «vocabulary that delineates the elegiac mistress». Cf. anche Ov. *Med.* 29 *rure latent finguntque comas* (le donne si acconciano i capelli anche se conducono un'oscura vita in campagna, con Rosati [1985], ad loc.).

¹⁰⁵ Cf. Wyke (2002), p. 116; per questa corrispondenza 'semantica' tra corpo dell' *amator* elegiaco e poesia elegiaca cf. anche Keith (1999), p. 60 a proposito della «lengthy description of the poet-lover's impotent body in *Amores* 3.7»: «the poem plays an important role in articulating the final book's program of disengagement from elegy».

¹⁰⁶ Il «progetto» elegiaco della lettera si apre ovviamente a una forma di «generic hybridization»: su questo concetto cf. e.g. Christesen-Torlone (2002), pp. 138-143, in part. p. 138 (a proposito di «generic manipulation»): «in the *Heroides*, Ovid uses the elegiac model as a form within which he introduces the narrative material of epic and tragedy».

NOTA AL TESTO

Ai fini di questo commento non sono state condotte nuove indagini sulla tradizione manoscritta né sono stati visionati codici.

L'edizione di riferimento è quella di A. Palmer, di cui recentemente è stata riprodotta un'anastatica con nuova introduzione a c. di D. F. Kennedy (Bristol [2005]). I punti in cui me ne discosto sono segnalati dal carattere corsivo. Per quanto non sempre attendibile, resta comunque imprescindibile l'apparato di H. Dörrie (1971) [con le recensioni di Reeve «CR» 24 (1974), pp. 57-64; Goold «Gnomon» 46 (1974), pp. 475-484]. Il commento di riferimento è quello di P. Knox (1995).

P = Parisinus Latinus 8242 (Puteanus), sec. ix
E = Coll. Etonensis 150, sec. xi
G = Guelferbytanus extrav. 260, sec. xii
F = Francofurtanus Barth. 110, sec. xii/xiii

ω = codices recentiores omnes vel plures
 ζ = codices recentiores aliquot vel pauci vel unus

[Cf. Tarrant (1983)]

[Illa relicta feris etiam nunc, improbe Theseu vivit et haec aequa mente tulisse velis?]	a
Mitius inveni quam te genus omne ferarum: credita non ulli quam tibi peius eram!	b
Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto, unde tuam sine me vela tulere ratem, in quo me somnusque meus male prodidit et tu per facinus somnis insidiate meis.	5
Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina spargitur et tectae fronde queruntur aves; incertum vigilans <i>ac</i> somno languida movi Thesea prensuras semisupina manus:	10
nullus erat. Referoque manus iterumque retempto, perque torum moveo bracchia: nullus erat. Excussere metus somnum; conterrita surgo, membraque sunt viduo praecipitata toro.	15
Protinus adductis sonuerunt pectora palmis, utque erat e somno turbida, <i>rupta</i> coma est. Luna fuit: specto, siquid nisi litora cernam; quod videant oculi, nil nisi litus habent.	20
Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro; alta puellares tardat harena pedes.	25
Interea toto clamanti litore ‘Theseu!’ reddebant nomen concava saxa tuum, et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat: ipse locus miserae ferre volebat opem.	30
Mons fuit: apparent frutices in vertice rari; <i>hinc</i> scopulus raucis pendet adesus aquis: ascendo, vires animus dabat, atque ita late aequora prospectu metior alta meo.	35
Inde ego – nam ventis quoque sum crudelibus usa – vidi praecipiti carbasa tenta noto: aut vidi aut <i>fuera</i> nt quae me vidisse putarem; frigidior glacie semianimis fui.	40
Nec languere diu patitur dolor; excitor illo, excitor et summa Thesea voce voco. ‘Quo fugis?’ exclamo ‘scelerate revertere Theseu! flecte ratem! numerum non habet illa suum.’	45
Haec ego; quod voci deerat, plangore replebam: verbera cum verbis mixta fuere meis. Si non audires, ut saltem cernere posses, iactatae late signa dedere manus;	50
candidaque inposui longae velamina virgae, scilicet oblitos admonitura mei. Iamque oculis ereptus eras: tum denique flevi; torpuerant molles ante dolore genae.	

Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent, 45
 postquam desierant vela videre tua?
 Aut ego diffusis erravi sola capillis,
 qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
 aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
 quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui. 50
 saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
 sed non acceptos exhibiturus erat,
 et tua quae possum pro te vestigia tango,
 strataque quae membris intepuere tuis.
 Incumbo lacrimisque toro manante profusis 55
 ‘Pressimus’ exclamo ‘te duo: redde tuos!
 Venimus huc ambo: cur non discedimus ambo?
 Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?’
 Quid faciam? quo sola ferar? vacat insula cultu:
 non hominum video, non ego facta boum. 60
 Omne latus terrae cingit mare; navita nusquam,
 nulla per ambiguas puppis itura vias.
 Finge dari comitesque mihi ventosque ratemque:
 quid sequar? accessus terra paterna negat.
 Ut rate felici pacata per aequora labar, 65
 Temperet ut ventos Aeolus, exul ero.
 Non ego te, Crete, centum digesta per urbes,
 aspiciam, puero cognita terra Iovi.
Nam pater et tellus iusto regnata parenti
 prodita sunt facto, nomina cara, meo, 70
 cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,
 quae regerent passus, pro duce fila dedi.
 Tum mihi dicebas ‘per ego ipsa pericula iuro,
 te fore, dum nostrum vivet uterque, meam.’
 Vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivit 75
 Femina periuri fraude sepulta viri.
 Me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, clava:
 esset quam dederas morte soluta fides.
 Nunc ego non tantum quae sum passura recordor
 et quaecumque potest ulla relictis pati: 80
 occurrunt animo pereundi mille figurae,
 morsque minus poenae quam mora mortis habet.
 Iam iam venturos aut hac aut suspicor illac,
 qui lanient avido viscera dente lupos;
 forsitan et fulvos tellus alat ista leones; 85
 quis scit †*an et haec tigrides insula habet*†?
 Et freta dicuntur magnas expellere phocas;
 Quis vetat et gladios per latus ire meum?
 Tantum ne religer dura captiva catena,
 neve traham serva grandia pensa manu, 90

cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
 quodque magis memini, quae tibi pacta fui.
 Si mare, si terras porrectaque litora vidi,
 multa mihi terrae, multa minantur aquae.
 Caelum restabat: timeo simulacra deorum; 95
 destituor rabidis praeda cibusque feris.
 Sive colunt habitantque viri, diffidimus illis:
 externos didici laesa timere viros.
 Viveret Androgeos utinam, nec facta luisses
 impia funeribus, Cecropi terra, tuis! 100
 nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,
 ardua parte virum dextera, parte bovem,
 nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,
 fila per adductas saepe relecta manus!
 Non equidem miror, si stat victoria tecum 105
 strataque Cretaeam belua planxit humum.
 Non poterant figi praecordia ferrea cornu;
 ut te non tegeres, pectore tutus eras.
 Illic tu silices, illic adamanta tulisti,
 illic qui silices, Thesea, vincat, habes. 110
 Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
 Aut semel aeterna nocte premenda fui.
 Vos quoque crudeles, venti, nimiumque parati,
 flaminaque in lacrimas officiosa meas;
 dextera crudelis, quae me fratremque necavit 115
 et data poscenti, nomen inane, fides.
 In me iurarunt somnus ventusque fidesque:
 prodita sum causis una puella tribus.
 Ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo,
 nec mea qui digitis lumina condant erit? 120
 Spiritus infelix peregrinas ibit in auras,
 nec positos artus unguet amica manus?
 Ossa superstabunt volucres inhumata marinae?
 Haec sunt officiiis digna sepulcra meis?
 Ibis Cecropios portus patriaque receptus, 125
 cum steteris *turbae* celsus in *ore* tuae
 et bene narraris letum taurique virique
 sectaque per dubias saxea tecta vias,
 me quoque narrato sola tellure relictam;
 non ego sum titulis subripienda tuis. 130
 Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae
 filius: auctores saxa fretumque tui.
 Di facerent, ut me summa de puppe videres:
 Movisset vultus maesta figura tuos!
 Nunc quoque non oculis, sed qua potes aspice mente, 135
 haerentem scopulo quem vaga pulsat aqua.

Aspice demissos lugentis more capillos,
et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis.
Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,
litteraque articulo pressa tremente labat. 140
Non te per meritum, quoniam male cessit, adoro;
debita sit facto gratia nulla meo,
sed ne poena quidem: si non ego causa salutis,
non tamen est cur sis tu mihi causa necis.
Has tibi plangendo lugubria pectora lassas, 145
infelix tendo trans freta longa manus;
hos tibi qui superant ostendo maesta capillos:
per lacrimas oro, quas tua facta movent:
flecte ratem, Theseu, versoque relabere *vento*!
Si prius occidero, tu tamen ossa feres. 150

ARIANNA A TESEO

Ogni sorta di bestia feroce l'ho trovata più mite di te: non potevo essere affidata a qualcuno peggiore di te! Ciò che leggi, Teseo, te lo invio da quel lido via dal quale le vele portarono la tua nave senza di me, sul quale sono stata malamente ingannata dal mio sonno e anche da te che hai delittuosamente teso insidie al mio sonno. Era il momento in cui la prima rugiada vitrea si sparge sulla terra e gli uccelli nascosti tra le fronde gemono; ancora addormentata e languida di sonno mossi le mani, sdraiata sul fianco, per afferrare Teseo: non c'era nessuno. Tendo di nuovo le mani e ci riprovo ancora, muovo le braccia lungo il letto: non c'era nessuno. La paura scacciò definitivamente la sonnolenza; mi alzo terrorizzata, le mie membra si buttano sul letto vuoto. E subito il mio petto risuonò delle palme delle mie mani, la chioma, scompigliata dal sonno com'era, fu strappata. C'era la luna: mi metto a guardare che non veda qualcosa che non sia costa: gli occhi non hanno nulla da percepire che non sia costa. Mi metto a correre ora di qua, ora di là, senza alcun ordine. La sabbia profonda fa rallentare i miei piedi da ragazza. Intanto a me, che chiamavo il nome di Teseo lungo tutto il lido, il tuo nome lo restituivano le pietre incavate e, quante volte lo facevo io, tante volte il luogo stesso chiamava: proprio quel luogo voleva portare aiuto a me disgraziata. C'era un monte: sulla sommità qualche arbusto sparso; da qui scende uno scoglio consumato dall'acqua roca; lo scalo, il coraggio mi forniva le forze, e così misuro ampiamente con la vista la profonda distesa marina. E da lì io – anche i venti infatti li ho trovati crudeli – ho visto le vele gonfiate dall'impetuoso Noto: o le ho viste o erano quelle che semplicemente credevo di aver visto; mi sentii più gelata del ghiaccio e mezza morta. Il dolore non mi permette di rimanere inattiva più a lungo, mi sveglio e chiamo Teseo con tutta la voce che ho: “Dove fuggi?” grido “torna indietro, Teseo malvagio! Volgi la nave! Non è al completo!” Questo dissi; e ciò che mancava alla voce lo compensavo battendomi il petto:

mescolai colpi alle mie parole. Se non potevi sentire, che almeno riuscissi a vedere: le mani agitate fecero ampi segnali; appesi le bianche vesti a un lungo ramo per richiamare quanti si erano, evidentemente, dimenticati di me. E ormai eri stato sottratto alla mia vista: allora alla fine piansi, fino a prima gli occhi molli erano stati paralizzati dal dolore. Cosa avrebbero dovuto fare i miei occhi se non piangermi, dopo aver cessato di vedere le tue vele? Un po' mi misi a vagare da sola con i capelli sparsi come una Baccante eccitata dal dio Ogiogio; un po' mi misi seduta a guardare il mare su una roccia tutta infreddolita e, come di pietra era il sedile, così io stessa divenni pietra. Spesso ritorno al letto che aveva accolto noi due assieme, ma che non ci avrebbe più presentati ben accetti, e l'unica cosa che posso fare è toccare, anziché te, le tracce che hai lasciato e le coperte che si riscaldavano al tuo corpo. Mi stendo sul letto che gocciola delle mie lacrime sparse ed esclamo: "In due ti abbiamo premuto: restituisci i due! In due siamo arrivati fin qui: perché non ce andiamo in due? Perfido letto, dov'è finita la parte maggiore di noi?" Che farò? Dove me ne andrò da sola? L'isola non è abitata: non vedo opere di uomini, né di buoi. Il mare circonda la terra da ogni lato; non c'è da nessuna parte un marinaio, non una nave destinata a percorrere rotte incerte. Supponiamo pure che mi vengano dati dei compagni, dei venti favorevoli e una nave: dove me ne andrò? La terra di mio padre mi nega l'accesso. Se anche scivolassi sul mare tranquillo a bordo di una nave fortunata, se anche Eolo si mettesse a mitigare i venti, io resterò in esilio. Non ti rivedrò, Creta, formata da cento città, terra conosciuta da Giove bambino. Infatti il genitore e la terra governata dal giusto padre, cari nomi, sono stati traditi col mio misfatto, quando ti detti come guida, perché dopo la vittoria non perdessi troppo tempo nella tortuosa dimora, il filo che dirigesse i tuoi passi. Allora mi dicevi: "Io te lo giuro per questi stessi pericoli: tu sarai mia, finché ciascuno di noi due vivrà". Siamo vivi e io, Teseo, non sono tua, se può essere viva una donna seppellita dall'inganno di un uomo spergiuro". Se avessi massacrato anche me, malvagio, con la clava con cui uccidesti mio

fratello: almeno la promessa che mi avevi fatto sarebbe stata sciolta dalla morte. Ora io ricordo non solo quello che patirò e tutto ciò che può patire una donna abbandonata: si affollano nella mente mille esempi di morte, la morte stessa è meno penosa della sua attesa. Già mi immagino che da questa parte o dall'altra mi piomberanno addosso dei lupi pronti a dilaniarmi le viscere con avidi denti; questa terra potrebbe forse nutrire fulvi leoni. Chi sa poi che su quest'isola non ci siano anche delle tigri? Oltretutto dicono che il mare getti a riva foche enormi. Chi impedirebbe che delle spade mi vengano conficcate nel fianco? Spero solo di non finire prigioniera legata da una dura catena e, schiava, di non dover filare con la mano, pesanti pennecci, io che ho per padre Minosse, per madre la figlia di Febo e, cosa che più ricordo, io che a te sono stata promessa. Se ho visto il mare, le terre, gli estesi litorali, mi arrivano molte minacce dalle terre, molte dalle acque. Ci mancava anche il cielo: ho paura delle costellazioni degli dei; sono lasciata preda e cibo di rabbiose fiere. O se ci vivono e ci abitano degli uomini, meglio diffidarne: ho imparato, offesa, a guardarmi dagli uomini stranieri. Fosse vivo Androgeo e tu, terra cecropia, non avessi pagato gli empì misfatti con i tuoi morti! Se tu, Teseo, non avessi massacrato con la clava, con la tua mano pronta a calare dall'alto, il mezzo uomo e il mezzo toro! E se non ti avessi concesso il filo per mostrarti il ritorno, quel filo via via riavvolto dalle tue mani protese! Non mi meraviglio affatto che la vittoria stia dalla tua parte e che l'animale, steso, abbia battuto il suolo cretese. Le corna non sarebbero riuscite a trafiggere il tuo cuore di ferro: che se anche non ti fossi difeso, con il tuo petto eri al sicuro. Lì dentro ti sei messo delle selci, dell'acciaio, lì dentro hai Teseo che vince le selci! Sonni crudeli, perché mi avete tenuta inerte? Una volta per tutte avrei dovuto essere schiacciata da una notte eterna! Crudeli anche voi, venti, e troppo ben disposti, e voi brezze, ligie nel procurare le mie lacrime! Crudelè la destra che ha ucciso me e mio fratello e crudelè la promessa di lealtà, nome vuoto, fatta a me che lo chiedevo. Congiurarono contro di me il sonno, il vento, la promessa: io, una ragazza sola, tradita da

tre cause. Dunque morendo non vedrò le lacrime di mia madre né ci sarà chi mi chiuda gli occhi con le dita? La mia anima infelice andrà verso ariose regioni straniere e non ci sarà una mano amica a ungere le mie membra preparate per la sepoltura? Gli uccelli marini volteranno sopra le mie ossa insepolti? È questa la sepoltura degna dei miei benefici? Tu andrai ai porti cecropi e quando, accolto in patria, sarai in alto alla presenza della folla e racconterai della morte dell'uomo-toro e del palazzo intagliato nella pietra con i suoi tortuosi percorsi, racconta anche di me abbandonata su una terra deserta: io non devo essere sottratta alle tue attestazioni di gloria! Non ti è padre Egeo, non sei figlio di Etra figlia di Pitteo: i tuoi genitori sono le rocce e il mare! Se gli dei avessero concesso che tu mi vedessi dall'alto della poppa: la mia afflitta figura avrebbe commosso il tuo volto! E ora guardami non con gli occhi, ma con le mente, se puoi, mentre me ne sto adesa allo scoglio che l'acqua fluttuante batte. Guarda i capelli sciolti, come di chi si affligge, e le vesti pesanti di lacrime come sotto la pioggia! Il corpo trema come le spighe battute dagli aquiloni e le lettere scivolano premute dalla mia tremula manina. Non ti supplico invocando il mio merito, visto che è andata a finire male; non sia dovuto nessun ringraziamento alla mia azione, ma neppure una punizione: se io non ti sono stata causa di salvezza, non vedo perché tu mi debba essere causa di morte. A te tendo infelicemente, battendomi il petto in lutto, queste mani stanche al di là dei lunghi flutti: a te mostro afflitta questi pochi capelli che mi rimangono. Ti supplico per le lacrime che sono le tue azioni a muovere: volgi la nave, Teseo, e, mutato il vento, ritorna! Se sarò morta prima, almeno raccoglierai le mie ossa.

COMMENTO

1-2 *mitius inveni quam te genus omne ferarum: / credita non ulli quam tibi peius eram*: nelle principali edizioni (cf. Palmer [2005], Dörrie [1971], Knox [1995]) questi sono i versi iniziali della lettera di Arianna a Teseo. Non si tratta di un *incipit* epistolare molto canonico visto che non rende immediatamente riconoscibili mittente e destinatario (e forse proprio questa non scontata riconoscibilità ha prodotto il precedente distico, chiaramente spurio (cf. Tarrant [1983], pp. 270-271; già Kirfel [1969], p. 69), *illa relicta feris nunc, improbe Theseu / vivit. Et haec aequa mente tulisse velis*, trasmesso solo da due edizioni a stampa; *relicta feris* potrebbe riprodurre *Her.* 4.116 [Fedra parla di Arianna] ... *soror est praeda relicta feris*). Knox (1995), ad loc. osserva come il paragone tra esseri umani e animali sia «especially appropriate here for Ariadne, as she finds herself alone on a deserted island». Gli ‘animali di Arianna’ però, a ben vedere, non sono solo quelli dell’isola: in questo distico è condensato dell’altro. La formulazione è in effetti topica (cf. e.g. *Am.* 1.10.26 *turpe erit, ingenium mitius esse feris*; Sen. *Phaedr.* 558 – con Fitch [2002] – *mitior nulla est feris*, già in Knox [1995]), ma estendendo retroattivamente anche al passato dell’eroina una sollecitazione di Barchiesi (1993), p. 347, n. 23 secondo cui «many topoi used by Ariadne can be seen as the *recto* of a surprising future», si può provare una lettura ‘ulteriore’ del distico. Già Michalopoulos (2002) ha colto in *mitius* (termine incipitario dell’epistola!) il marchio allusivo che riattiva la memoria tutta ‘cretese’ dell’arcinoto episodio mitologico del filo di Arianna: «the sound of *mitius* is destined to recall in Theseus’ mind the Greek word for what has been the most crucial feature of his affair with Ariadne, namely *μίτος*, the thread that she had given him to help him find his way in the labyrinth» (p. 95). Ma *mitius* ‘dialoga’ anche con i primi (quasi incipitari) versi del lamento dell’Arianna catulliana: cf. 64.137-138 *tibi nulla fuit clementia praesto, / immitte ut nostri vellet miserescere pectus?* e, proprio a distanza di qualche

verso, 64.143 *nunc iam nulla viro iuranti femina credat* (cf. anche 245 in cui *immitis* non è grammaticalmente riferito a *Theseus*, ma l'immediata contiguità dei due termini genera una sorta di 'trasferimento' della proprietà dal fato a Teseo: *amissum credens immiti Thesea fato*). Quello che altrove (non qui in *Her.* 10) l'Arianna ovidiana professerà con le parole dell'Arianna di Cat. 64.143 (cf. *Fast.* 3.475 *nunc quoque "nulla viro" clamabo "femina credat"*), in questa epistola trova una formulazione che è allusivamente catulliana, ma ricaricata anche mitologicamente. Quale tasso di pertinenza ha il distico incipitario? *Mitius* allude verosimilmente con un gioco di parole 'bilingue' all'antefatto del filo d'Arianna, ma anche la *feritas* esibisce un tratto marcato di pertinenza 'mitologica'. Arianna ha 'testato' il grado di crudeltà di Teseo rispetto agli animali feroci: in quanto sorella del Minotauro la sua percezione / conoscenza ('preconoscenza') della ferinità non è di grado zero. Questo sfondo cretese emerge chiaramente in *Her.* 4.165-166 quando Fedra (sorella di Arianna e del Minotauro e figlia di Pasifae) così si rivolge a Ippolito: *flecte, ferox, animos: potuit corrumpere taurum / mater: eris tauro saevior ipse truci?* Intratestualmente parlando, il 'destino' genealogico / familiare condiviso da Fedra e Arianna non può se non riattivare in *genus omne ferarum* la memoria della ferocia del fratello taurino per cui cf. Cat. 64.110 *sic domito saevum prostravit corpore Theseus*; Mel. *Chor.* 2.112 (*Creta*) *multis famigerata fabulis ... Minotauri feritate fatoque*. «Bulls are fatally attractive to the women of Phaedra's family: Phaedra is Cretan; members of her family have relationships that are sexually deviant ("Cretan love") and also dangerous» (cf. Fulkerson [2005], p. 133). Cf. anche l'episodio ovidiano di Scilla e Minosse (!) di *Met.* 8.122-125 in cui la ferocia dell'amante crea nuovamente il presupposto per il paragone con quella di una ben precisa *fera*, perfettamente motivato dal contesto (anche qui) cretese, il *taurus*: cf. 124-125 (*verus*) *et ferus et captus nullius amore iuvencae, / qui te progenuit, taurus fuit* (con Hollis [1970], ad 122 ss.); 131-133; 136-137 *iam iam*

Pasiphaen non est mirabile taurum / praeposuisse tibi – tu plus feritatis habebas! Cf. Sen. *Phaedr.* 1172 *taurus biformis ... ferox* e cf. infine Teseo in Cat. 64.73 ... *ferox ... Theseus*. Il distico incipitario che, come credo, deve essere stampato all'inizio di *Her.* 10 (non così per Rosati [1989], p. 209, n. 1), si fa portatore di una duplice 'informazione': 1) fornisce le 'coordinate' mitologiche e genealogiche dell'eroina (Arianna ha scoperto [in altri testi: cf. *OLD*, s.v. *invenio*, 957.4b «to find in a book»] che Teseo può addirittura essere più feroce del Minotauro (cf. 10.107 *non poterant figi praecordia ferrea cornu*) e di tutti gli altri tori con cui la sua famiglia ha avuto a che fare¹⁰⁷); cf. anche Casali (1995), p. 206; 2) 'raccolge' il monito catulliano per cui la donna non deve credere a nessun uomo (cf. *Her.* 17.40 [Elena a Paride] *verbaque dicuntur*¹⁰⁸ *vestra carere fide* ; cf. nella stessa epistola i vv. 191-194 con l'*exemplum* di Arianna). Cf. Armstrong (2006), pp. 86-93 (in part. p. 90), 222-224 (ma il potenziale allusivo del verso non viene qui riconosciuto). Cf. infine *Her.* 11.11 (detto di Eolo) *at ferus est multoque suis truculentior Eurus* che sfrutta la connessione tra il dio dei venti e i venti per il paragone con il comm. di Reeson (2001), ad loc. (in 10.1 la connessione è mitologica: Teseo e il Minotauro).

3-4 *quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto, / unde tuam sine me vela tulere ratem*: l'aspettativa delle eroine ovidiane è che la lettera (*quae legis*, i.d. *verba*, cf. Knox [1995], ad loc.) arrivi a destinazione: questa insistenza è anche un gesto 'metapoetico' con cui le eroine scriventi, e ovviamente l'autore con loro, rivendicano una nuova forma, quella epistolare, a un contenuto, come quello elegiaco, in parte inflazionato. Che tra tutte

¹⁰⁷ Questa proprietà in qualche modo 'taurina' è condivisa anche da Giasone, il 'corrispettivo' apolloniano di Teseo, in *Arg.* 4.468-469 quando uccide Apsirto: τὸν δ' ὄγε, βούτυπος ὡς τε μέγαν κερρακλέα ταῦρον / πλῆξεν.

¹⁰⁸ *Dicuntur* è un 'gesto' allusivo che ammicca a una tradizione letteraria precedente (cf. e.g. Hinds [1998], pp. 2-3).

proprio Arianna attribuisca al suo interlocutore epistolare una ‘proprietà’ che non potrebbe mai ‘inverarsi’ (= Teseo *legens*) carica parodicamente la scena. Cf. Purser nella sua introduzione al commento di Palmer (xi), «shallow wit to object to Ariadne’s letter to Theseus because there was no regular postal service between Naxos and Athens». Il vocativo *Theseu* rende definitivamente riconoscibile il destinatario della lettera (cf. v. 1 *te*) riattivando peraltro la memoria incipitaria del lamento dell’Arianna catulliana: cf., oltre a 64.52 *litore Diae*, 64.133 (*me*) *perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?* Anche *litore* è parola ‘mimeticamente’ catulliana (cf. la contiguità nel verso rispetto a *Theseu*) e *illo* fornisce in qualche modo le coordinate ‘testuali’: “da quella spiaggia” → “da quella stessa spiaggia che è nel testo di Catullo” → “dal testo di Catullo”. Cf. anche i successivi *unde* e *in quo* («in my literary predecessors» con Hinds [1998], p. 2). La lettera di Arianna parte perciò ‘cronotopicamente’, potremmo dire, da Cat. 64.

Ratis nel significato di “nave” si trova solitamente in contesti poetici, per cui cf. e.g. Cat. 64.121 *aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae* (qui riferito alla nave su cui viaggiano assieme Teseo e Arianna); OLD 1577.2.

4 *sine me*: cf. Prop. 1.8.4 *ut sine me vento quolibet ire velis?*; Ov. *Her.* 3.65 (*ante*) *quam sine me Pthiis canescant aequora remis*; Ov. *Met.* 7.40 (Medea) *ut per me sospes sine me det lintea ventis*: il nesso, proprio per l’idea di ‘assenza’ di cui si fa portatore, sembra specializzarsi elegiacamente.

5-6 *in quo me somnusque meus male prodidit et tu / per facinus somnis insidiate meis*: per l’insidia al sonno cf. Cic. *Catil.* 1.26 *vigilare non solum insidiantem somno maritorum, verum etiam bonis otiosorum*; Sen. *Phaedr.* 782-783 (Ila addormentato che viene insidiato dalle Ninfe) *somnis facient insidias tuis / lascivae nemorum deae* (già in Knox [1995], ad loc.). Ovviamente il principale imputato non può se non essere Teseo: cf. *et tu* in

fine di verso. *Per facinus somnis insidiate meis* esibisce un certo tasso di ambiguità, considerata la potenziale connotazione erotica che le *insidiae* al sonno suggeriscono (cf. soprattutto il passo senecano; cf. anche l'episodio di Fauno che assale Ercole travestito da Onfale in *Fast.* 2.331 ss., in particolare 333 *utque videt comites somno vinoque solutos*¹⁰⁹); un'Arianna che dice 'tu che hai insidiato i miei sonni' (non proprio con un nesso di grado zero...) 'autorizza' una lettura 'eroticamente' ulteriore (cf. anche comm. a vv. 9-10) che supera il senso 'basico' del testo-modello: cf. *Cat.* 64.56 *utpote fallaci quae tum primum excita somno* (cf. anche Nonn. *Dion.* 47.334 ἀπατήλιον). La stessa Medea apolloniana è vittima di sonni / sogni ingannatori (ἡπεροπῆες ὄνειροι) in cui immagina che lo straniero (Giasone) voglia affrontare la prova dei tori non per il vello d'oro ma per portarla nella sua patria come legittima sposa (cf. *Arg.* 3.617-623): e lei, già nel sogno prima ancora che nella 'realtà' mitica della sua vicenda abbandona i genitori preferendo a loro Giasone. (Chissà cosa stava sognando l'Arianna di *Her.* 10? Siamo forse autorizzati a chiedercelo: anche l'Arianna di Nonno sta sognando e proprio le nozze con Teseo: cf. *Dion.* 47.321-328; cf. anche il 'sogno ad occhi aperti' dall'evidente connotazione erotica in *Cat.* 64.158-163 con Glenn [1980]). Cf. anche nota infra.

Sull'uso colloquiale di male come rafforzativo di un'espressione negativa cf. Bessone (1997), ad 12.57.

7-8 *tempus erat, vitrea quo primum terra pruina / spargitur et tectae fronde queruntur aves*: questa formulazione temporale è già in Verg. *Aen.* 2.268 *tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono divum gratissima serpit* quando a Enea sta per apparire *in somnis* (anche qui! cf. il *somnus* di Arianna) il *maestissimus* Ettore. In *Her.* 10 il paesaggio solo apparentemente si connota in senso idilliaco: la riattivazione della memoria del passo virgiliano, attraverso l'indicatore

¹⁰⁹ Cf. e.g. anche Harrison (1994), p. 21 e n. 17.

temporale *tempus erat* che prepara l'apparizione di Ettore e la sparizione di Teseo, segna il trapasso di Arianna «from the security of her conjugal bed to the horror of abandonment by Theseus» (per la 'storia' intertestuale di questo nesso cf. Spentzou [2003], p. 69). [Ma forse questo è anche il trapasso dagli «open spaces of epic» allo «small world of elegy», per cui cf. Fowler (1997), p. 11 su Spentzou (2003)]. In questa assimilazione di Arianna a Enea (non l'unica nell'epistola: a breve distanza cf. e.g. 10.13 *excussere metus somnum* e *Aen.* 2.302 *excutor somno*) agisce una forma di ironia tragica (cf. e.g. Conte [1996], p. 35) ai danni dell'eroina che non avverte la potenziale 'pericolosità' di un ipotesto come *Aen.* 2.268 ss. Per il *queri* degli uccelli, «ominously foreshadowing the heroine's lament about to commence» (Spentzou, *ibid.*), cf. anche *Aen.* 4.461-463 (Didone) ... *nox cum terras obscura teneret, / solaque culminibus ferali carmine **bubo** / saepe **queri** et longas in fletum ducere voces*; 465-466 ... *agit ipse furem / in **somnis** ferus Aeneas*. Il 'taglio' temporale (il finir della notte) su cui viene montato l'inizio del lamento sembra, peraltro, esibire un sovrasenso erotico ben supportato dall'elegia (cf. anche nota infra): la notte era infatti un momento privilegiato e tipico del rapporto amoroso per cui cf. e.g. Prop. 2.9.19 *at tu non una potuisti nocte vacare*; 2.14.28 *tota nocte receptus amans*; in *Her.* 10 in realtà siamo prossimi al giorno, ma anche questo è un momento elegiacamente 'codificato' per il rapporto amoroso: cf. Ov. *Am.* 1.5.5-7 *qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebus / **aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.** / illa verecundis puellis lux est praebenda puellis*. Per gli uccelli che cantano nascosti all'ombra cf. Prop. 4.9.30 *multaque cantantes umbra tegebat aves*; cf. anche Ov. *Am.* 3.1.4 *et latere ex omni dulce queruntur aves*; Ov. *Her.* 15.151-152 *quin etiam rami positis lugere videntur / frondibus, et nullae dulce queruntur aves* (con effetto di 'orecchio interno').

Queri è propriamente il termine usato per indicare il canto degli uccelli (cf. *OLD*, 1547.4), ma qui va rivendicata la sua 'lamentosa' pertinenza elegiaca (cf. anche l'opportunissima sede pentametrica, sede 'generica'):

cf. la nota di comm. ad *Her.* 1.8 di Barchiesi (1992); cf. anche *Her.* 2.2 (Fillide) (*te*) *ultra promissum tempus abesse queror*; *Her.* 3.5-6 (Briseide) *si mihi pauca queri de te dominoque viroque / fas est, de domino pauca viroque querar* (il lamento è tratto costitutivo, quasi obbligato – *querar* (!) – di queste eroine nei confronti del loro *dominus* elegiaco); cf. infine Casali (1995a), p. 12 su *Her.* 9.2 *victorem victae succubuisse queror*.

9-10 *incertum vigilans ac somno languida movi / Thesea prensuras semisupina manus*: l'aggettivo neutro usato avverbialmente (*incertum*) è un grecismo; già Knox (1995), ad loc. cita *Hor. Sat.* 2.5.100 *et certum vigilans* (stessa sede metrica di *incertum vigilans*): forse il passo oraziano (dalla satira di Tiresia) non è solo un casuale parallelo linguistico. L'«essere ben sveglio» è attribuito metaforicamente a Ulisse: la sua «negazione» (*incertum*), «letteralizzata» nella lettera di Arianna che si sta effettivamente risvegliando, potrebbe preparare la costruzione «anti-odissiacca» (e, potremmo aggiungere, «polifemica») del suo personaggio, per cui cf. infra comm. ad 11-12. *Ac* è congettura di Heinsius per i traditi *a* e *an*; *ac* consente di ripristinare il nesso *somno languida* per cui cf. *Luc.* 3.8-9 *inde soporifero cesserunt languida somno / membra ducis*; *Stat. Theb.* 11.548-549 ... *languida somno / ... quies*; *Tac. Ann.* 15.49 *vita somno languida*. Un'Arianna *languida* è anche quella, famosissima, di *Prop.* 1.3.1-2 *qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Cnosia litoribus*. Nei versi properziani è riconoscibile l'iconografia dell'Arianna dormiente (cf. e.g. quella conservata al Museo Vaticano; McNally [1985], p. 178). *Semisupina* (solo in Ovidio) è congettura di Heinsius per il tradito *semisopita*, metricamente impossibile oltre che ridondante (cf. *incertum vigilans*) sulla base di *Am.* 1.14.20 *purpureo iacuit semisupina toro* e di *AA* 3.788 *cum iacet in dextrum semisupina latus* (con il comm. di Gibson [2003], ad loc.: «the position, popular with artists for its visual effectiveness, where the woman reclines on her side facing the viewer»). Come risulta dai passi citati, *semisupina* ricorre

sempre nella stessa posizione metrica e sempre nel pentametro in contesti connotati più (*Ars*) o meno (*Amores*) eroticamente. Il risveglio dell'Arianna ovidiana e la scoperta dell'abbandono è forse, anche per questo, ancora più traumatico, se siamo autorizzati a supporre un rapporto amoroso da poco consumato con Teseo. Già nel citato passo properziano (che funziona presumibilmente da ipotesto) Arianna giace eroticamente *languida*: il sovrasenso del termine (*languor post coitum*) è stato bene esplorato da Harrison (1994), p. 19: «*languida* can have connotations of sexual fatigue» come anche in Tib. 1.9.56 (*uxor tecum interposita languida veste cubet* (con il comm. ad loc. di Maltby [2002] «with passion spent»); *Priap.* 47.4¹¹⁰. La combinazione di *languida* e *semisupina* conferisce una connotazione elegiacamente erotica al personaggio di Arianna, rendendolo un personaggio meno (catullianamente) 'da epillio' e più (properzianamente) 'da elegia'. Il testo si fa allusivamente ammiccante e lascia intendere che Arianna e Teseo hanno consumato una notte d'amore sull'isola: forse ammiccante anche verso una *vulgata* che voleva invece Arianna ancora vergine dopo la partenza di Teseo: cf. Nonn. *Dion.* 47.328. L'Arianna ovidiana sembra quasi dare inconsapevolmente qui la sua versione dei fatti (cf. anche Plut. *Thes.* 20: Arianna incinta).

11-12 *nullus erat. Referoque manus iterumque retempto / perque torum moveo braccia: nullus erat*: per la struttura ritmica del distico aperto e chiuso da *nullus erat* (coriambo) cf. Wills (1996), p. 431 (*versus recurrens* o *serpentinus*); cf. anche Knox (1995), ad loc. Dietro l'iterazione 'strategica' di *nullus erat* c'è però anche qualcosa di 'ulteriore'; il nesso è colloquiale (*nullus* = *non*, 'non c'era'), come anche in *Her.* 2.105 ... *nullam, puto, Phyllida nosti* (con il comm. ad loc. di Barchiesi [1992];

¹¹⁰ Cf. più estesamente: «Cynthia's sleep could be not that of the just but that of the post-coital exhaustion, and she, like the Ariadne of the mythical analogy, could be asleep at the point where she is passing from one sexual partner to another, at least in the suspicious mind of the poet at the time».

Knox [1995]), ma ricaricato semanticamente offre un senso nuovo (e intertestuale) al verso. Che in generale *Her.* 10 sia una parodia del modello catulliano e che la nuova Arianna sembri quasi ‘inadeguata’ rispetto all’illustre antenata (cf. Verducci [1985], pp. 244-285 [Ariadne *in extremis*’]) non è certo cosa nuova: ma che in questa sezione testuale la parodia sia attivata tramite l’appropriazione di un modello in un certo senso ‘impertinente’¹¹¹ – e inatteso – non mi risulta sia stato rilevato. C’è un personaggio odissiaco che esibisce una ‘grammatica dei gesti’ non troppo diversa da quella dell’Arianna ovidiana: in *Od.* 9.371-373 il Ciclope si abbandona a un sonno profondo (372-373 ... καὶ δέ μιν ὕπνος / ἤρει πανδαμάτωρ), subisce poi l’accecamento a opera di Odisseo e richiama con le sue urla di dolore gli altri Ciclopi: cf. 9.408 ... Οὐτίς με κτείνει δόλω οὐδὲ βίηφιν, aveva infatti detto di chiamarsi così Odisseo in 9.366 (iterandolo due volte nello stesso verso) Οὐτίς ἐμοί γ’ ὄνομα· Οὐτιν δέ με κικλήσκουσιν κτλ. E, nuovamente, nel discorso che Polifemo fa al suo ariete Odisseo ritorna come ‘Nessuno’ per due volte in una sezione di sei versi (9.455-460), esattamente all’inizio e alla fine: cf. 455 Οὐτίς ... e 460 Οὐτίς. Subito dopo l’accecamento, inoltre, Polifemo aveva sbarrato l’ingresso della caverna mettendosi poi ad agitare le mani per catturare Odisseo e i compagni: cf. 9.417 αὐτὸς δ’ εἰνὶ θύρησι καθέζετο χεῖρε πετάσσας. Una costellazione di elementi così fittamente distribuita (cf. 10.6 *per facinus, somnis*; 10.11-12 *nullus, nullus*¹¹²; 10.11-12 *manus iterumque retempto, moveo brachia*) ricarica ‘ciclopicamente’ un personaggio come l’Arianna ovidiana che non è sempre all’altezza del suo ruolo elegiaco e neanche del suo modello catulliano (cf. il goffo avanzare sulla sabbia [v. 20 ... *tardat harena pedes*], la testa senza quasi

¹¹¹ Per il concetto di memoria impertinente cf. Labate (1991), p. 42: «nel senso che non è pertinente per affinità di tema o di situazione, né risulta orientata da una identità o almeno da una contiguità di scelte letterarie».

¹¹² Per Fulkerson (2005), p. 35, n. 41 semplicemente un «wordplay»; per Armstrong (1996), p. 227 «facetious repetition».

più capelli [v. 147]¹¹³) e che si scontra impotentemente (ma anche, di nuovo, parodicamente!) con l'astuzia di un Teseo 'odissiaco' e con il successo della sua fuga¹¹⁴. La *langue* (*nullus erat* come formulazione informale) si fa *parole, parole* 'ciclopica', ma al tempo stesso conserva un tratto ben distinto di *langue* elegiaca come, appunto, il *versus serpentinus*, frequente nella poesia d'amore e in Ovidio soprattutto.

Per la ricezione di questo passo cf. Rosati (1996), pp. 151-152, n. 46 e (2005b), p. 137.

Il pleonasma di *retempto* e *iterum* è certamente «a common type» (Knox [1995], ad loc.), ma qui, incastonato tra i 'serpentini' *nullus erat*, rincara l'idea di un'azione compulsivamente iterata.

13-14 *excussere metus somnum; conterrita surgo, / membraque sunt viduo praecipitata toro*: cf. il risveglio di Medea (per il cui sogno cf. nota ad 5-6) in *Arg.* 3.633 *παλλομένη δ' ἀνόρουσε φόβῳ* (cf. anche nota ad 7-8). Fa qui la sua prima comparsa sulla 'scena' epistolare di *Her.* 10 il *torus* che ritornerà anche al v. 51 e ss. Il letto e gli *strata* (v. 54), che non possono se non ammiccare all'origine ecphrastica del mito di Arianna che nasce dalla descrizione di una coperta (cf. Barchiesi [1993], pp. 346-347), sono anche 'accessori' necessariamente elegiaci: cf. *Prop.* 1.15.17-18 *nec sic Aesoniden rapientibus anxia ventis / Hypsipyle vacuo constitit in thalamo*; *Ov. Am.* 2.10.17 *hostibus eveniat viduo dormire cubili* (con il comm. ad loc. di McKeown [1998], in part. per l'accezione di *viduus* che implica che «one is not simply alone, but actually deserted or deprived»); *Her.* 1.7 (Penelope) *non ego deserto iacuissem frigida lecto*; anche Paride così si

¹¹³ Cf. Verducci (1985), p. 257: «Ariadne's frantic sleepy groping is a travesty of the pathetic gesture». E ancora p. 256: «the scene [...] takes on the garish theatricality of a Mack Sennet silent movie sequence».

¹¹⁴ Nel modello ciclopico ci sono anche delle 'proprietà' erotiche: cf. infatti il Ciclope innamorato di Theocr. *Id.* 11.17-18 *καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας / ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὀρώων ἄειδε τοιαῦτα*.

lamenta con Elena: *Her.* 16.317-318 *sola iaces viduo tam longa nocte cubili / in viduo iaces solus et ipse toro* (con il comm. ad loc. di Kenney [1996]). Cf. infine *Luc.* 5.806 (Cornelia) ... *viduo tum primum frigida lecto*.

Praecipito ha valore medio ('mi precipitai fuori da'); cf. *Verg. Aen.* 2.8-9 ... *nox umida caelo / praecipitat*; per l'alternanza passato (*excussere*) e presente (*surgo*) nel verso cf. e.g. Michalopoulos (2006), ad 16.47-48.

15-16 *protinus adductis sonuerunt pectora palmis / utque erat e somno turbida, rupta coma est*: la chioma di Arianna subisce una progressiva (e inattesa) degradazione nel corso di *Her.* 10 (cf. Verducci [1985], pp. 247-249): non è affatto più una chioma 'elegiaca' (per quanto, tutta scompigliata com'è, potrebbe essere ricaricata eroticamente: cf. *Prop.* 1.3.23 *lapsos ... capillos*; *Ov. Am.* 1.14.19-20 *saepe etiam nondum digestis mane capillis / purpureo iacuit semisupina toro*), ma assume tratti 'menadici' ironicamente rivelatori del futuro 'dionisiaco' dell'eroina). La chioma è scomposta anche in *Cat.* 64.63 *non flavo retinens subtilem vertice mitram* (qui apparentemente senza accumuli 'dionisiaci' di senso, ma cf. il comm. di Fordyce [1990] e soprattutto Tatham [1990]); *Ov. AA* 1.530 *croceas inreligata comas*. È abbastanza sorprendente che in questa sua autodescrizione, peraltro insolita nelle *Heroides*, Arianna «uses passive rather than easily available active forms» (cf. Verducci [1985], p. 249): l'effetto prodotto risulta inevitabilmente staniante, quasi che l'eroina si osservasse impersonalmente dall'esterno (*membra sunt praecipitata, rapta coma est*); cf. bene Lindheim (2003), p. 112: «she presents herself as an object for Theseus' visual pleasure».

Knox (1995) mette a testo *rupta* al posto del meglio tradito *rapta*, commentando ad loc. «the reading of the main tradition produced an unattested and difficult phrase, *comam rapere*» e richiamando *Her.* 5.141 *rupi tamen ungue capillos* (Enone che strappa i capelli ad Apollo; a questo proposito la postilla di Palmer [2005], ad 10.16 non si rivela molto

cogente: «*rapere* is more usual of tearing another person's hair, [...] *rumpere* of tearing one's own»); cf. anche (non in Knox [1995]) Briseide in *Her.* 3.15 *at lacrimas sine fine dedi rupique capillos*. Ci sono, in effetti, buoni paralleli per stampare, sulla scia di Knox, *rupta*, a partire da quello di Verg. *Aen.* 4.589-590 (Didone, ovviamente) *terque quaterque manu pectus percussa decorum / flaventisque abscissa comas* che è presumibilmente anche l'ipotesto di *Her.* 10 (ma non solo: cf. Bessone [1997], p. 212), considerato che in *Cat.* 64 il battersi e il petto e lo strapparsi i capelli non compaiono in associazione (anzi non compaiono affatto); cf. anche *Her.* 5.71 (Enone) *tum vero rupique sinus et pectora planxi*; *Her.* 12.153 (Medea) *protinus abscissa planxi mea pectora veste e 157 laniata capillos*; *Her.* 15.113-114 (Saffo) ... *nec pectora plangi / nec pudit scissis exululare comis* con *rumpere* chiaramente sinonimo di *abscindere*, *scindere*. La lezione *rupta* forse non è stata, nel corso della trasmissione, sufficientemente 'resistente' e si è corrotta in *rapta* che si ritrova spesso in Ovidio in unione a termini come *capilli* o *coma* in sedi metriche equivalenti: cf. *Am.* 1.7.49 ... *raptis a fronte capillis*; *Her.* 12.156 ... *rapta comis* (qui solo per la contiguità nel verso e la sede metrica, non per il senso); *Her.* 14.83 ... *raptamque capillis*; *AA* 3.161-162 ... *raptique aetate capilli / ... cadunt*.

Nel futuro di Arianna è 'programmato' l'arrivo di Bacco e del suo corteo: il rumore che lei produce battendosi il petto (*sonuerunt pectora palmis*) allude a quello delle Baccanti in *Cat.* 64.261: *plangebant aliae proceris tympana palmis*; cf. anche, in un contesto non meno 'bacchico', *Cat.* 63.21 *ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant*; ma soprattutto cf. Ov. *AA* 1.537-538 (Arianna e l'arrivo di Dioniso) ... *sonuerunt cymbala toto / litore, et adtonita tympana pulsa manu* e poco sopra (1.535) Arianna *tundens mollissima pectora palmis*. *Pectora palmis* in fine di esametro è catulliano: cf. 64.351 (ma non nell'episodio di Arianna) *putridaque infirmis variabunt pectora palmis*.

17 *luna fuit*: la postilla fornisce preziose coordinate temporali: la luna in cielo indica che tutt'intorno è ancora buio ed è per questo che Arianna fatica a riconoscere la nave di Teseo che si sta allontanando (cf. vv. 30-31); cf. Barchiesi (1993), pp. 347-348, in particolare 347: «this is a dark setting which Catullus, impeded by his purple backdrop, could not allow himself to depict». Ma ci può anche essere qualcosa di più: sappiamo che nel destino di Arianna è 'scritto' l'incontro con Dioniso e Dioniso è appunto figlio di Semele, la Luna (cf. Apollod. 3.4.3). Cf. anche introduzione.

19 *nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro*: anche Medea al suo risveglio ha una reazione non troppo diversa: cf. Apoll. Rhod. *Arg.* 3.651 **τηῦσσι** δὲ πόδες φέρον **ἔνθα** καὶ **ἔνθα**.

20 *alta puellares tardat harena pedes*: cf. la postilla di Verducci (1985), p. 259; «*puellaris* would be somewhat mannered if used by a poet-narrator», ma che a dirlo di sé sia Arianna «is both foolish and affected»; Knox (1995), ad loc. condivide la medesima perplessità: «it is odd that Ariadne should describe herself as childish»; cf. infine Lindheim (2003), p. 222, n. 83. Ma è anche vero che quella di essere *puellares* (prima attestazione qui) è una proprietà che non possono esibire i piedi di una *puella* come l'Arianna ovidiana che vuole / deve essere elegiaca (cf. la sede pentametrica di questa parola in qualche modo 'tematica'): l'effetto prodotto da questa *surenchère* elegiaca 'a tutti i costi' di Arianna non può che essere parodico se rapportato alla goffaggine con cui avanza maldestramente (cf. anche nota ad 11-12) sulla sabbia. La 'ricezione' intratestuale del termine avrà poi una certa fortuna soprattutto in passi che preannunciano l'imminente rapimento di una *puella* da parte di un dio: cf. Ov. *Met.* 5.593 (Proserpina), 10.594 (Atalanta); *Fast.* 4.433 e 463 (Proserpina); 5.611 (Europa).

Nel nesso *puellares pedes* potrebbe anche essere depositata un'istanza metaletteraria sintomatica della 'scelta' di un nuovo metro (*pedes*; cf. la sede pentametrica) e di una nuova poesia, quella elegiaca appunto (*puellares*); l' 'impresa' di Arianna consiste, in un certo senso, nel percorrere e calcare con i suoi nuovi piedi elegiaci l'*harena* già 'tracciata' dall'illustre (*alta*, cf. e.g. *OLD*, s.v., 110.13) modello catulliano (cf. Cat. 64.57 *desertam in sola miseram se cernat harena*; *harena* non solo come spazio fisico, ma soprattutto poetico, 'testuale' – che *tardat* il nuovo testo). A questo proposito cf. anche il comm. di Barchiesi (1992), ad 2.121 *maesta tamen scopulos fruticosaque litora calco*: «l'eroina [Fillide *scil.*], facendosi strada a fatica, crea un percorso che passerà alla storia».

21-22 *interea toto clamanti litore 'Theseu' / reddebant nomen concava saxa tuum*: è una natura 'orrida', fatta di *saxa*, quella che restituisce (ingannevolmente peraltro come si vedrà) ad Arianna il nome di Teseo; questa proprietà 'petrosa' è condivisa anche da Teseo in 10.132 *auctores saxa fretumque tui* (c'è una sorta di complicità tra l'ingannevole Teseo e gli inganni che il paesaggio naturale tende ad Arianna; una visione un po' diversa in Spentzou [2003], p. 107: «a voice which reminds Ariadne that this frighteningly isolated world can also offer sympathy and support against the heartlessness of Theseus' male order and its obsession with departure»). L'Arianna catulliana non beneficia neppure di questa illusoria consolazione: cf. Cat. 64.165-166 (*ignaris ... auris*) ... *quae nullis sensibus auctae / nec missas audire queunt nec reddere voces?* (con Laird [1993], p. 29); cf. anche l'Arianna di *AA* 1.531 *Thesea crudelem surdas clamabat ad undas*: del resto *aurae* e *undae* per statuto non possono se non disperdere ciò che trasportano. La natura che circonda l'Arianna ovidiana può sì *reddere* ma non *voces*, cioè "rispondere" («give them in reply», Fordyce [1990]), ma solo *reddere* un nome – con effetto d'eco – a lei che grida il nome di Teseo (*clamanti*). È verosimile che qui agisca la memoria di Prop. 1.18.31-32, ma con un effetto di scarto imposto dal nuovo

contesto di *Her.* 10: *sed qualiscumque es, resonent mihi "Cynthia" silvae, / nec deserta tuo nomine saxa vacent* (cf. anche Verg. *Buc.* 1.5 *formosam resonare doces "Amaryllida" silvas; Georg.* 4.527 *Eurydicen toto referebant flumine ripae*). Arianna vorrebbe probabilmente che il nome gridato di Teseo giungesse a lui, non che ritorni, ecoicamente, a lei (*clamanti*): cf. la nota successiva. Cf. anche Wills (1996), p. 135.

23-24 *et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat: / ipse locus miserae ferre volebat opem*: Arianna non ha ancora riconosciuto il ruolo potenzialmente nemico della natura che la circonda: l'inganno sta nel fatto che la natura (come di solito nell'elegia) restituisce *a lei (clamanti reddebant)* il nome di Teseo, ma quello che Arianna vorrebbe è che la sua voce giungesse fino alle orecchie dell'amato (mentre, al contrario, resta imprigionata tra i *saxa*). Propertio voleva una natura piena di Cinzia (cf. 1.18 e supra), Arianna vorrebbe che il nome di Teseo venisse udito ovviamente da lui. Il modo in cui il *locus* la sta 'aiutando' è a ben vedere molto discutibile (considerati anche i vv. 81 ss.) ... Il *topos* elegiaco della *pathetic fallacy* della natura ne esce fortemente parodizzato. Cf. bene Jacobson (1974), p. 222: «in a passing moment of self-deceit Ariadne takes this for Nature's sympathy [...], not quite seeing that the hallowness of the echo mirrors the vast empty solitude of the place».

Per il valore metaletterario di *locus* cf. Kennedy in Gibson-Green-Sharrock (2006), p. 60: «Ariadne's exclamations have become a commonplace now, a *locus*, indeed [...]».

Il lamento di Arianna (*quotiens*) è destinato a ripetersi 'ecoicamente' in altri testi fino a Ov. *Fast.* 3.486 *me miseram, quotiens haec ego verba loquar?* ("quante volte?", ma anche "ancora in quanti testi?"); cf. anche *Fast.* 3.471 *en iterum, fluctus, similes audite querellas* (su *iterum* cf. e.g. Hardie [2002], p. 113).

25-26 *mons fuit: apparent frutices in vertice rari; / hinc scopulus raucis pendet adesus aquis*: il luogo che *ferre volebat opem* comincia a esibire la sua proprietà ‘catulliana’ (e, più avanti [vv. 85 ss.], più che catulliana) di *locus horridus*¹¹⁵: cf. Cat. 64.126 *ac tum praeruptos tristem conscendere montes*. Nel modello catulliano già dalla spiaggia Arianna ha visto Teseo allontanarsi (cf. vv. 60-62: *prospicit*), il suo *conscendere montes* potrebbe perciò esser funzionale all’eventualità che la nave ricompaia (come e.g. in *Her.* 5.62-63 *mons fuit ... / hinc ego vela tuae cognovi prima carinae*: Enone vede ritornare Paride a bordo della cui nave riconosce però un’altra donna: il gesto di ‘ricognizione’ di queste eroine dall’alto è sempre fallimentare o frustrante¹¹⁶). Invece per l’Arianna ovidiana questo è il primo accertamento (o presunto tale, cf. v. 31) dell’effettiva partenza di Teseo. Fino a questo momento l’ha cercato nel letto, l’ha chiamato, ma non ne ha ancora constatato effettivamente (= *de visu*) la fuga (anche a causa del buio, vv. 17-18). L’attacco toponimico del v. 25 (*mons fuit*) è in un certo senso ‘preparatorio’, segna il passaggio a un nuovo momento, quello in cui si realizza appunto la consapevolezza visiva: cf. v. 30 *vidi*. *Frutices* («everyday word not much used by poets», cf. Knox [1995], ad loc.) è indizio di *locus horridus* di lucreziana memoria più che di «realistic touches» (di nuovo Knox [1995], ad loc.): *Lucr.* 5.955-956 *sed nemora atque cavos montis silvasque colebant / et frutices inter condebant squalida membra*. Per *raucus* riferito al rumore prodotto dallo scorrere dell’acqua (e dell’acqua del mare) cf. *OLD* 1577.1b.

¹¹⁵ Non può se non essere *horridus* un luogo in cui c’è privazione d’amore (reale o presunta): cf. infatti, *per contrarium*, la definizione di *locus amoenus* in *Isid. Etym.* 14.8.33 *amoena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem praestant et ad se amanda adliciant* (con Hinds [2002], p. 131).

¹¹⁶ L’attacco toponimico *mons fuit* ricorre solo nell’epistola di Enone e in quella di Arianna: in entrambi i casi l’osservazione da un luogo privilegiato come il *mons* si fa portatrice di sventura che per Enone si traduce nel ritorno di Paride, per Arianna nella partenza di Teseo.

Mons fuit ... hinc (al posto di *nunc* di P) dà un senso migliore e sembra difendibile sulla base di *Her.* 2.131-133 *est sinus ... / ... / hinc* e 5.62-63 cit. supra.

29 *nam ventis quoque sum crudelibus usa*: Knox (1995), ad 10.113 richiama Nonn. *Dion.* 47.303-305 e Cat. 64.164 *sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris?* Cf. anche *Dion.* 47.309-310 ... ἀλλὰ καὶ αὐταὶ / παρθενικῇ κοτέοντο τάχα ζηλίμονες αὔραι.

Utor qui ha il significato segnalato da OLD 2119.10 di ‘trovare persone o cose in un determinato modo’; cf. e.g. Plaut. *Trin.* 827 *placido te et clementi ... usus sum.*

31 *aut vidi aut fuerant quae me vidisse putarem*: questo verso è stato insistentemente sospettato di corruzione e variamente emendato. Tarrant (1985), p. 73 ipotizza per il verso un significato del tipo «when I saw this unbelievable sight» e propone il seguente emendamento: *ut vidi nondum quae* (o *quod*) *me vidisse putabam* (Arianna realizza, anche se ancora non riesce a crederci, che la nave di Teseo se ne sta andando). Un riassetto testuale di questo tipo offre sicuramente un buon senso (come un buon senso offrono anche alcune delle congetture che si sono depositate negli apparati: cf. Housman *ut vidi haut dignam quae me vidisse putarem* o *ut vidi haut umquam quae me meruisse putarem*), ma è davvero necessario? In generale le varie ricostruzioni del verso partono da un’unanime avversione per l’*aut* incipitario e tendono a interrompere la sequenza disgiuntiva (*aut ... aut*): «*vidi* in the previous verse shows that Ariadne did see Theseus’ ship, and so rules out any expression or doubt of the kind in Virg. *Aen.* 6.454 *aut videt aut vidisse putat per nubila lunam*» (Tarrant [1985], p. 73). Arianna scrive *vidi* al v. 30: dalla sommità del *mons* la vista è sicuramente migliore che dalla spiaggia dove non riusciva a distinguere nulla; dice in effetti di averlo visto, ma poi si corregge “o l’ho visto oppure era solo quello che io pensavo di vedere”. L’eroina di *Her.* 10 ha

indubbiamente molte meno certezze della sua antenata catulliana: in Cat. 64 a dirlo e, soprattutto, a confermarlo era l'autore (cf. v. 55 e vv. 61 e 62 *prospicit*). L'Arianna ovidiana è più indecisa, 'oscillante': cf. di nuovo *aut ... aut*, sempre in posizione incipitaria, nei vv. 47-50 (cf. anche v. 83). Il *pattern* dell'*aut ... aut* diventa una 'proprietà', rincarata quasi parodicamente, del suo personaggio nella prima sezione (quella 'menadica') di *Her.* 10, una 'proprietà' di instabilità che è anche, in qualche modo, metapoetica: Arianna *sta* scrivendo la sua storia, il suo 'testo' *sta* progressivamente prendendo forma, ma non è ancora il testo 'fissato' e definitivo dell'Arianna catulliana (cf. Kennedy [2002], pp. 226-227 e nota al v. 98). Più che tentare di far 'parlare' l'Arianna di *Her.* 10 come quella di Cat. 64.55 *nequidum etiam sese quae visti visere credit* (cf. e.g. Tarrant [1985], p. 73 e già prima di lui Housman [1972], pp. 399-400), deve essere puntualizzato che qui il modello catulliano, se è operativo, lo è *per contrarium*. L'Arianna di Cat. 64 non può credere a quello che ha visto, ma l'ha già visto (cf. vv. 52-53 ... *prospectans ... / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur*), questa dell'Arianna ovidiana è, invece, la prima vera 'ricognizione': in parte (*aut*) è certa di aver visto davvero Teseo in fuga, in parte (*aut*) ha l'impressione di averlo solo immaginato (per questa Arianna 'visionaria' cf. e.g. il comm. di Knox ad 10.81 *pereundi mille figurae*: «death appears to her in the shape of visions»; cf. anche Didone in *Her.* 7.25 *Aeneas oculis vigilantis semper inhaeret* modellato su Verg. *Aen.* 4.83 *illum absens absentem auditque videtque*; anche altre eroine postovidiane esibiscono tratti 'visionari': cf. Deidamia che vede Achille allontanarsi in Stat. *Ach.* 2.25-26 *pendebat coniunx oculisque in carbasa fixis / ibat et ipsa freto, et puppem iam sola videbat*). Anche per Barchiesi (1993), p. 348 rispetto a Cat. 64.55 qui «the situation is different: Ovid insists on the darkness of the night, on the physical difficulties in seeing, and on Ariadne's hope of making any kind of contact whatever. His Ariadne is not (or at least not yet) indignant: she is fighting for her life». Già nel commento di Palmer vengono richiamati due passi che Barchiesi

(1993), p. 349 (cf. anche Wills [1996], p. 308) rende contestualmente pertinenti: il citato Verg. *Aen.* 6.454 *aut videt aut vidisse putat per nubila lunam* (Enea riconosce tra le ombre Didone, oscura come la luna del novilunio che non si riesce a distinguere bene) e Apoll. Rhod. *Arg.* 1480 ἦ ἴδεν ἢ ἐδόκησεν ἐπαχλύουσαν ἰδέσθαι (Linceo mentre tenta di mettere a fuoco, da una certa distanza, Eracle, identica similitudine lunare). Barchiesi spiega infine l'incertezza visiva di Arianna richiamando le vele nere con cui Teseo sta navigando (prefigurazione, come sempre nelle *Heroides*, inconsapevole del futuro; cf. e.g. Casali [1992], p. 88). Cf. anche *Her.* 18.32 (*lumina*) *aut videt aut acies nostra videre putat* (Leandro a Ero; cf. anche v. 29) che Knox (1995) cita nella sua nota di commento stampando però a testo la ricostruzione del verso di Housman *ut vidi indignam quae me vidisse putarem* e ritenendo che il senso necessario qui sia che «she simply cannot believe it» (come accade per l'Arianna catulliana); ma cf. a questo proposito il giudizio critico di Casali (1997), p. 310; cf. anche Ov. *Met.* 9.687-688 *Inachis ante torum ... / aut stetit aut visa est*. Forse troppo razionalistica, infine, la postilla di Housman (1972), p. 399 secondo cui pensare a un'Arianna che vede o pensa di vedere la nave di Teseo che si sta allontanando suonerebbe contraddittorio con il seguito: cf. vv. 43-46; al contrario, questo dettaglio contribuisce ancora di più alla 'costruzione' parodica del personaggio di Arianna che non sempre sembra all'altezza del suo ruolo (neanche di quello intertestuale): cf. l'ironico *putarem*¹¹⁷.

32 *semianimisque fui*: solo qui nelle *Heroides*. Cf. ovviamente Didone nel momento della sua morte in Verg. *Aen.* 4.686 *semianimemque*. Arianna, a differenza di altre eroine, non solo non sta (elegiacamente, cf. la sede

¹¹⁷ Il verbo *putare*, con cui le eroine spesso postillano / commentano la loro vicenda mitica, ha un significato marcatamente ironico anche in bocca a Didone e a Medea: cf. *Her.* 7.95 *audieram vocem: nymphas ululasse putavi*; *Her.* 12.141 *pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam*.

pentametrica) morendo, ma neppure morirà: l'*improprium* del modello didoniano carica ancora più parodicamente il lamento di questa eroina 'sempiterna'. Arianna non rinuncia al modello didoniano (cf. Verg. *Aen.* 4.519; 604; anche in *Her.* 10.119) neppure quando 'ricorda' il suo abbandono in Ov. *Fast.* 3.479-480 (a Bacco): *quid me desertis morituram, Liber, harenis / servabas?*

34 *summa Thesea voce voco*: c'è forse più di quello che nota Knox (1995), ad loc. a proposito del pleonasma *voce voco* che è già in Enn. *Ann.* 43 Sk. *Summus* è aggettivo riferito spesso a voce o suoni (cf. *OLD* 1869.7ab), ma qui la *summa vox* di Arianna sembra riattivare (parodicamente) quella del cantante Tigellio in Hor. *Sat.* 1.3.7-8 [*ab ovo*] *usque ad mala citaret "io Bacche" modo summa / voce, modo hac, resonat quae chordis quattuor ima* che esordisce proprio da Bacco, un esordio 'dionisiaco' quanto mai contestualmente pertinente a *Her.* 10. La patetica *vox* di Arianna ammicca al grottesco virtuosismo canoro (qui *vox* = 'nota') del bersaglio oraziano.

35-36 '*Quo fugis?*' *exclamo; 'scelerate revertere Theseu! / flecte ratem! numerum non habet illa suum'*: cf. l'inizio del lamento in Cat. 64.132-137 con Knox (1995), ad loc. (cf. anche Armstrong [2006], p. 229: «Ariadne takes a deep breath to speak – to make *the* speech (Catullus' speech) again, we assume. But what actually comes from her lips is not the expected impassioned eloquence, but something short, harsh, and scolding in tone»). *Sceleratus* al posto dei catulliani *periurus* e *perfidus* potrebbe essere apostrofe comica (plautina): cf. Armstrong (2006), p. 230 e n. 21. Il *fugere* (per mare) è una 'proprietà' (fin troppo topica) degli amanti che abbandonano le loro amate: cf. Cat. 64.53 *immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis*; 183 *quine fugit lentos incurvans gurgite remos?*; Verg. *Aen.* 4.314 *mene fugis?* (Didone a Enea); 4.565 *non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas?* (Mercurio e Enea). Cf. anche comm. a v. 39.

36 “*flecte ratem!*”: Arianna supplica Teseo di volgere indietro la nave qui e in modo identico anche al v. 149. Il verbo *flectere* in Cat. 64 compare significativamente (cf. l’analoga posizione incipitaria nel ‘lamento’ di Arianna) soltanto nei vv. 136-137 *nullane res potuit crudelis flectere mentis / consilium?* (cf. Verg. *Aen.* 4.318-319 [Didone a Enea] ... *istam / exue mentem*). Cambiare la direzione della nave e tornare da Arianna equivale in definitiva a cambiare il proprio *mentis consilium* (~ *flectere mentem*). Ma la mente di Teseo, per statuto, è dominata dalla dimenticanza (cf. il verso immediatamente precedente [135] *immemor a!*) e l’Arianna ovidiana fa male a fidarsi troppo della *mens* di Teseo: cf. *Her.* 10.135 *non oculis, sed, qua potes, aspice mente*. Nella sua volontà seduttiva / persuasiva non ha forse ancora messo a fuoco il reale intento di Teseo di abbandonarla per sempre, cosa che appare invece ben chiara all’Arianna catulliana, il cui lamento-maledizione è suggellato dai seguenti vv.: “*sed quali solam Theseus me mente reliquit, / tali mente, deae, funestet seque suosque*” (vv. 200-201). In Cat. 64 l’amnesia di Teseo è tematizzata e diventa anche la causa delle sue successive sventure, in *Her.* 10 ce n’è soltanto una prefigurazione ironica in *aspice mente*: più che gli occhi è proprio la mente dell’eroe a essere cieca e a non poter *aspicere* (coglie una forma di ironia tragica nel passo anche Spoth [1992], p. 90, n. 20). Solo in un’occasione Teseo è (significativamente!) tornato indietro: cf. Cat. 64.112-113 *inde pedem sospes multa cum laude reflexit / errabunda regens tenui vestigia filo*. Qui in 10.36 l’Arianna ovidiana è nuovamente ‘bathetica’ nella sua sollecitazione così pragmatica: *flecte ratem! numerum non habet illa suum!*

37-38 *haec ego; quod voci deerat, plangore replebam. / verbera cum verbis mixta fuere meis*: per l’omissione del *verbum dicendi* cf. *Her.* 14.67 *haec ego; dumque queror, lacrimae sua verba sequuntur*; McKeown (1998), p. 95. I gesti successivi (l’ossessivo e iterato battersi il petto) non riscattano di certo questa Arianna così poco ‘catulliana’, smontata

‘batheticamente’ di verso in verso; per *verbera cum verbis* cf. bene Knox (1995), ad loc.: «the word-play has a slightly *comical* (cors. mio) air» con i passi citati; Arianna consegna alla sua lettera uno dei momenti più patetici della sua vicenda in perfetto linguaggio comico. Cf. anche Verducci (1985), pp. 260-261: «[...] the most improbable – and surely inaudible – timpani section in the entire orchestra of the Ovidian corpus». La successiva Arianna di *AA* 1.533 recupererà alcuni tratti del suo originario *πρέπον*: *clamabat flebatque simul, sed utrumque decebat*.

39 *si non audires, ut saltem cernere posses*: in *Cat.* 64 *cernere* è riferito ad Arianna al v. 57 *desertam in sola miseram se cernat harena* e a Egeo al v. 236 *quam primum cernens ut laeta gaudia mente*: l’Arianna ovidiana (unica occorrenza di *cernere* qui nelle epistole singole) trasferisce impropriamente su Teseo un ‘tratto’, come quello del ‘vedere’, statutariamente estraneo alla sua ‘cecità’ mitica (Teseo non vede né ciò che riguarda sé, i.e. le vele nere, né l’‘altro’).

Questo Teseo che non sente il *cri du coeur* di Arianna sembra riattivare un ipotesto che va ben aldilà di quello catulliano. Il grido di Arianna in 10.35-36 ... *scelerate revertere Theseu! / flecte ratem!* ... ricarica il personaggio epistolare odissiacamente: Arianna sull’isola è una novella Sirena (cf. *Od.* 12.167 *νήσον Σειρήνοϊν*) che tenta di far ritornare questo Teseo-Odisseo (di nuovo! cf. comm. a v. 11-12) da lei: il v. 39 postilla il fallimento dell’ipotesto odissiaco (*si non audires*), non c’è alcuna forma di *allurement* nel suo ‘canto’. Cf. *Od.* 12.184-185 "δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ (*scelerate Theseu*), μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, / νῆα κατάστησον (*flecte ratem*), ἵνα νοιτέρην ὄπ' ἀκούσης (*si non audires*)"¹¹⁸. Qui Arianna sembra anticipare (ma fallimentarmente! Arianna urla, non canta) l’eterodidassi di *AA* 3.311-316: cf. 311-312 *monstra maris Sirenes erant*,

¹¹⁸ Le Sirene, almeno stando a Hes. fr. 28 Merkelbach-West, erano in grado di ammaliare anche i venti, qui invece Arianna ‘mancata’ sirena è vittima di venti crudeli (cf. *Her.* 10.29).

quae voce canora / quamlibet admissas detinuere rates (cf. *flecte ratem*);
315 *res est blanda canor: discant cantare puellae* (con Gibson [2003], ad
loc.: «the Sirens symbolise both erotic seduction and the power of song»
Cf. anche *Rem. 789-790 ... illo Sirenas in antro / esse puta; remis adice
vela tuis*.

41 *candidaque inposui longae velamina virgae*: c'è ben più di quello che
concede Knox (1995), ad loc.: «white, because it could be more clearly
seen, but *perhaps* (cors. mio) also a reminder of the white sails which
Theseus would forget to raise»: cf. infatti *Cat. 64.235 candidaque intorti
sustollant vela rudentes* (sta parlando Egeo). Il monito 'verbale' di Egeo è
riattivato nel testo ovidiano come monito 'gestuale' (Arianna che sventola
le vesti bianche, peraltro del tutto fallimentarmente: Teseo potrebbe ancora
salvarsi? Viene prima l'Arianna di Catullo o di Ovidio? Cf. Kennedy
[2002], pp. 226-227; ma cf. anche Verducci [1985], p. 261: «a comic
parody of the instrument of tragic vengeance in Catullus 64»). Il futuro di
Teseo è in qualche modo prefigurato attraverso la riproduzione (anche
metricamente) mimetica delle parole di Egeo¹¹⁹. L'Arianna ovidiana colma
allusivamente quello che nel testo catulliano è consegnato allo spazio
narrativo. Cf. Armstrong (2006), p. 231. Cf. anche introduzione.

42 *oblitos*: cf. *Cat. 64.208 (Theseus) consitus oblito dimisit pectore cuncta*
e introduzione.

¹¹⁹ Cosa escogita l'Arianna ovidiana per farsi notare da Teseo? Si spoglia e appende le
sue bianche vesti (*velamina*) all'estremità di un lungo ramo (*longa virga*): questo gesto
così allusivamente catulliano, come si è visto sopra, esibisce però anche una forte
allusività erotica (per *virga=penis* cf. Adams [1982], pp. 14-15). L'Arianna ovidiana
continua a precipitare nel *bathos* della parodia: una *parole* di apparente grado zero rivela
un inconscio ribollente! Per Verducci (1985), p. 221 c'è parodia in questo gesto: «she has,
with the inexperienced desperation of a Sea Scout on a survival mission, hung her clothes
on the nearest tree». Per potenziali connotazioni erotiche anche in *Cat. 64* (in particolare
v. 162, i piedi di Teseo) cf. Glenn (1980).

43 *ereptus*: *eripere* si specializza elegiacamente (la ‘sottrazione’ della persona amata): cf. Prop. 2.8.1 *eripitur nobis iam pridem cara puella*; 36 *tantus in erepto saevit amore dolor*; 2.34.2 *sic erepta mihi paene puella mea est*; Lygd. 2.1-2 *qui primus caram iuveni carumque puellae / eripuit iuvenem, ferreus ille fuit*; cf. anche il comm. di Fedeli (2005), ad Prop. 2.8.1-4. È proprio la sottrazione la generatrice della lacrimosità e dunque del pianto elegiaco: cf. infatti il seguito del verso *tum denique flevi* (con Hardie [2002], p. 109; cf. anche James [2003], p. 100, n. 6: «the *Heroides*, in which women weep much and long»).

44 *torpuerant molles ante dolore genae*: le *genae* di Arianna (al plurale vale ‘occhi’ a partire, pare, da Prop. 3.12.26 *exustaeque tuae mox, Polypheme, genae* con Fedeli [1985], ad loc.: di nuovo un’ammiccante Arianna ciclopica? cf. qui comm. ai vv. 11-12) non hanno ancora versato una lacrima, paralizzate dal dolore (per *torpesco* cf. *OLD*, 1950.1: «to grow numb, become paralysed»): cf. sopra v. 32 *frigidior glacie semianimisque fui*. Paralisi e gelo (più o meno metaforici) sono peraltro associati anche in Sen. *Med.* 926 ... *membra torpescunt gelu*; in senso proprio anche in *Tro.* 624 *torpetque vincitus frigidus sanguis gelu*.

Mollis è chiaramente una ‘proprietà’ da occhi ‘elegiaci’ («so prone to tears» glossa Knox [1995], ad loc.) come dimostra bene Ov. *Rem.* 340 *mollibus est oculis, quod fleat illa, refer* con Pinotti (1988), ad loc.: «la ‘iunctura’ *molles oculi* (cioè «sensibili, facili al pianto») sembra attestata solo qui e in *Eleg. in Maec.* 2, 13»; ovviamente ai due passi va aggiunto anche questo di *Her.* 10 (gli occhi *molles* preparano l’‘eccesso’ della lacrimosità dell’eroina, cf. infatti v. 138 e comm. ad loc.; cf. anche l’Arianna di Cat. 64.131 *frigidulos udo singultus ore cientem*).

46 *postquam desierant vela videre tua?*: stampo *desierant* contro la lezione *desieram* di P e ζ con Rosati (1999), p. 409. *Desierant* con *oculi*

soggetto non solo dà un senso meno banale, «ben più pregnante e concettoso», ma aggiunge anche un ulteriore dettaglio di impersonalità all'autodescrizione (parodica) di Arianna dopo i *membra*, i *pectora*, la *coma*, per cui cf. comm. ad 15-16.

47-50 *aut ego diffusis erravi sola capillis / qualis ab Ogygio concita Baccha deo; / aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*: la 'menadica' Arianna catulliana (statica però, cf. 64.61 *saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu*, con il comm. ad loc. di Fordyce [1990]: «Ariadne is wild as a maenad but silent and motionless») esce dalla sua immobilità 'ecfrastica' e si anima, correggendo questo suo tratto, in qualche modo, ossimorico. La gestualità di Arianna in *Her.* 10 è sdoppiata (*aut ... aut*): coesistono l'invasamento (prefigurazione del destino bacchico dell'eroina)¹²⁰ e la contemplazione statica di un'orizzonte marino da cui Teseo è ormai scomparso (cf. Armstrong [2006], p. 97: «this Ariadne is already like an animated Bacchant as well as Catullan stone»; cf. anche p. 233). Arianna è elegiacamente *sola* (v. 47) e *frigida* (v. 49), ma c'è una forma di elegia 'ulteriore' nella sua gestualità: Arianna siede in riva al mare come la Calipso properziana di 1.15.11-12 *multos illa dies incomptis maesta capillis / sederat ...* (su cui Properzio ha trasferito una proprietà tipicamente odissiaca: l'eroe che piange in riva al mare trattenuto sull'isola di Ogigia in *Od.* 5.151-158, in particolare v. 151 ἐκ ἀκτῆς ... καθήμενον; v. 156 ἄμ πέτρησι καὶ ἠιόνεσσι καθίζων; v. 156 πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων; per lo smontaggio subito dal testo omerico e il suo nuovo rimontaggio elegiaco – quello di Ulisse in definitiva nel testo omerico non è un dolore 'elegiaco' anche se può averne tutti i 'presupposti' – cf. Perutelli [1994a], [1994b], pp. 19-21). La rappresentazione del dolore di questa Arianna ovidiana segue una duplice 'grammatica dei gesti' che lascia intravedere in filigrana una

¹²⁰ Così anche per Fulkerson (2005), p. 32 e n. 33. Ma non è questo ovviamente l'unico punto in cui agisce la prefigurazione del futuro di Arianna (cf. comm. a v. 95).

stratificazione intertestuale: catulliana per l'assimilazione bacchica e properziana per il pianto *da seduta* in riva al mare (cf. anche Perutelli [1994a], p. 171)¹²¹. Cf. Rosati (1996), ad 18.29-30 (v. 29 *rupe sedens aliqua specto tua litora*). Cf. anche la ricezione estesa (non notata da Spaltenstein [1986], ad loc. e forse non debitamente valorizzata da Ariemma [2000], ad loc.) del passo in Sil. 8.83-85 (Anna racconta a Enea della fine di Didone) ... *ora videre / postquam est ereptum miserae tua, litore sedet / interdum, stetit interdum* ...; cf. infine Piazzì (2007), p. 53, n. 92. Arianna inoltre *sta seduta* in un unico altro passo delle *Heroides*, quando Fillide abbandonata da Demofonte (guardacaso figlio di Teseo!), la menziona in 2.79-80, in un contesto marcatamente 'dionisiaco': *illa – non invideo – fruitur meliore marito, / inque capistratis tigribus alta sedet*. Il futuro di Arianna è scritto anche nel *sedi* di 10.49: il suo 'inatteso' lamento da seduta, mutuato presumibilmente dalla gestualità della Calipso properziana, si fa anch'esso portatore, come il suo agitarsi menadico, di una prefigurazione dell'imminente futuro 'bacchico'.

Nella 'metamorfosi' di Arianna in pietra (*quamque lapis sedes* [termine non proprio poetico: cf. OLD 1725.1a], *tam lapis ipsa fui*) potrebbe anche essere depositata un'ulteriore prefigurazione, non solo del suo futuro, ma anche di quello di Teseo negli Inferi per cui, oltre a Verg. *Aen.* 6.617-618 ... *sedet aeternumque sedebit / infelix Theseus* ..., cf. soprattutto Paus. 10.29.4: quest'ultimo riferisce che secondo il poeta Paniassi i corpi di Teseo e Piritoo negli Inferi si sarebbero fusi con la roccia sulla quale sedevano: προσφυῆ δὲ ἀπὸ τοῦ χρωτὸς ἀντὶ δεσμῶν σφισιν ἔφη τὴν πέτραν.

Per l'effetto parodico prodotto dal raro epiteto *Ogygius* ("Tebano", i.e. "antichissimo": cf. Knox [1995], ad loc.) che 'corregge' il catulliano *florens* di 64.251 cf. Verducci 1985, pp. 251-252.

¹²¹ In Ov. *AA* 2.129 Ulisse e Calipso sono rappresentati entrambi seduti in riva al mare (*litore constiterant*); Fillide in *Rem.* 596 (dopo i furori bacchici dei vv. 593-594) addirittura in *harenosa lassa iacebat humo*.

51-55 *torum, acceperat, vestigia, incumbbo, lacrimis*: cf. Verg. *Aen.* 4.649-652 (Didone) ... *paulum lacrimis et mente morata / incubuitque toro dixitque novissima verba: / “dulces exuviae, dum fata deusque sinebat, accipite hanc animam ... ”*. La ricezione della ‘parola’ didoniana da parte di Arianna (quasi una ‘riscrittura’ dell’*accipere* di 4.652) non può se non essere parodica: sono infatti i *novissima verba* pronunciati da Didone nel momento estremo della morte. Arianna di verso in verso continua a decostruire ‘batheticamente’ il suo personaggio (qui con questa forma di parodia intertestuale).

Per il *torum* che *acceperat* cf. anche *Her.* 6.20 (*barbara*) *in mihi promissi parte recepta tori*.

Per l’influenza della tragedia greca e della narrativa ellenistica sul gesto di Arianna che si getta sul letto cf. il comm. ad loc. di Knox (1995).

54 *intepuere*: il diventare caldo delle coperte a contatto con il corpo di Teseo è sintomatico anche di un *intepescere* amoroso (cf. infatti *OLD* 938.1b: «to grow warm [with love]» e *Stat. Theb.* 5.113-114 ... *cui coniuge pectus / intepuit?*). L’assenza elegiaca di Teseo determina un ‘raffreddamento’ fisico e metaforico di Arianna (cf. vv. 32 e 49).

56-58 *perfide lectule*: il *perfide* di catulliana memoria (cf. *Cat.* 64.133 *perfide ... Theseu*) è trasferito qui al *lectulus* che ha accolto i due amanti sull’isola di Nasso (questa è peraltro l’unica occorrenza di *perfidus* in *Her.* 10: cf. Armstrong [2006], p. 234: «she never directly uses against him this [Catullan] word of abuse which in her later Ovidian incarnations comes to function as shorthand for her speech of indignation»). Ma l’Arianna ovidiana ‘parla’ qui catullianamente anche in un altro senso: quello infatti che per due volte aveva chiamato *torus* (vv. 14 e 55) in 10.56 quasi ‘regressivamente’ e ‘infantilmente’, ma senza dubbio parodicamente, ridiventa (aldilà delle possibili mediazioni elegiache: cf. e.g. *Prop.* 2.15.2

lectule deliciis facte beate meis!) il *lectulus* (solo qui nelle *Heroides*) dell'Arianna bambina cresciuta negli appartamenti materni prima dell'arrivo di Teseo: cf. Cat. 64.87-88 ... *quam suavis exspirans castus odores / lectulus in molli complexu matris alebat* (cf. anche Lyne [1978], p. 282).

Cf. Knox (1995), ad loc.: «there is a paradox in the address to the bed, a feature of wedding hymns». Per il letto come depositario di confessioni amorose cf. infine *AA* 2.703 *consciis, ecce, duos accepit lectus amantes*. Quella di Arianna è la paura tipicamente elegiaca dell'*horror vacui lecti*. Cf. anche Spoth (1993), p. 242.

58 ... *pars nostri, lectule, maior ubi est?*: l'espressione apparentemente di grado zero *pars nostri maior* (per cui cf. Knox [1995], ad loc.: «familiar phrase for a close relationship»; cf. Hor. *Od.* 2.17.5 “*te meae ... partem animae*”; Ov. *Met.* 8.405-406 “*o me mihi carior ... / pars animae consistit meae*”) prefigura verosimilmente il futuro ‘bacchico’ dell'eroina: la *pars maior* (quella vera!) non tarderà molto ad arrivare (per *maior* riferito a divinità cf. *OLD* 1065.6)¹²². Cf. anche Nonn. *Dion.* 47.439-445 (Bacco parla ad Arianna), in part. 439 αἰθέρος οὐκ ἐρέεις ὅτι μείζονές εἰσιν Ἀθῆναι; 444-446 ὀλβίη, ὅτι λιποῦσα χερεῖονα Θεσέος εὐνήν / δέμνιον ἱμερόεντος ἐσαθρήσεις Διονύσου. / τί πλέον ἤθελες εὐχος ὑπέρτερον; Anche la coperta (*strata*, v. 54) avrà un destino ‘dionisiaco’: cf. Apoll. Rhod. *Arg.* 4.430-434 (il peplo che Ipsipile donò a Giasone e su cui giacquero Dioniso e Arianna: il peplo profuma ancora di ambrosia) τοῦ δὲ καὶ ἀμβροσίη ὀδμῆ μένεν ἐξέτι κείνου ... : l'Arianna ovidiana tocca gli

¹²² Quasi ‘transitivamente’ anche Arianna sarà destinata a diventare *maior*: cf. *Her.* 6.115-116 (parla Ipsipile, nipote di Arianna) *Bacchus avus; Bacchi coniunx redimita corona / praeradiat stellis signa minora suis*. Cf. anche McNally (1985), p. 159: «Scholars have generally considered it to be originally an epithet rather than a name: the epithet of a goddess, presumably a great goddess». Il diventare *maior* è, peraltro, anche una ‘proprietà’ dell’apoteosi: cf. Ov. *Met.* 9.268-270 (Ercole) *sic ubi mortales Tiryntius exiit artus, / parte sui meliore viget, maiorque videri / coepit ...*

strata ancora caldi del corpo di Teseo, senza sapere però che proprio su quegli *strata* si unirà a Bacco. Cf. *AA* 1.556 (parla Bacco) “*Pone metum: Bacchi, Cnosias, uxor eris*” e 564 *sic coeunt sacro nupta deusque toro*. C’è un alto tasso di prefigurazione ironica anche in 10.56-57 “*pressimus ... te duo: redde duos! / venimus huc ambo: cur non discedimus ambo?*”: la coppia (*duo, ambo*), una nuova coppia, sarà presto ricomposta, ma quello di Arianna più che un *discedere* sarà un *ascendere*.

59 *quid faciam? quo sola ferar?*: questa formulazione di lamento è decisamente topica: cf. la Medea euripidea (*Med.* 502 *ὄν τοῖ τράπομαι*); quella di Ennio (*Med.* fr. 104 J. *quo nunc me vortam?*), l’Arianna catulliana (64.177 *nam quo me referam?*), la Didone virgiliana (*Aen.* 4.534 *quid ago?*); tutte queste eroine a vocazione più o meno ‘tragica’ si lamentano analogicamente (la Medea ovidiana sa invece bene da che parte andare: cf. *Her.* 12.209 *quo feret ira, sequar!* che è, in definitiva, il segnale della riappropriazione della sua *ira* tragica, con il comm. ad loc. di Bessone [1997]). Proprio quella che si rivelerà la ‘meno’ sola tra le varie eroine (anche iconograficamente) rincara, parodicamente, il lamento: *quo sola ferar?* Per l’uso di *sola* in *Her.* 10 cf. Bolton (1994), in part. pp. 47-48.

Ma il lamento di Arianna sembra ammiccare anche a un altro modello (riconosciuto come il principale modello dell’Arianna di Cat. 64.184 ss. da Palmer), Palestra di Plaut. *Rud.* 204-219 (cf. anche introduzione), in part. cf. vv. 205-206^a *ita hic sola solis locis compotita / hic saxa sunt, hic mare sonat* e v. 214 *nec prope usquam hic quidem cultum agrum conspicio* (cf. *infra*).

59 *vacat insula cultu*: cf. Cat. 64.184 *praeterea nullo colitur sola insula tecto* con *colitur* correzione di Palmer per il tradito *litus* (con Fordyce [1990], ad loc.).

60 *non hominum video, non ego facta boum*: cf. *Od.* 10.98 οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνεται ἔργα con Barchiesi (1986), p. 97. Odisseo, approdato a una terra sconosciuta, sceglie un punto di osservazione privilegiato: cf. 10.97 ἔστην δὲ σκοπιὴν ἐς παιπαλόεσσαν ἀνελθῶν. La sua ricognizione dall'alto gli permette di constatare che la terra non sembra coltivata né da uomini né da buoi (v. 98) e manda alcuni compagni in esplorazione: sono finiti nel paese dei Lestrigoni. Questa 'citazione' non è solo un inerte furto letterario, ma prepara una forma di intertestualità odissaiaca che agisce estesamente sui vv. 60-66 (anche se Arianna non è all'altezza del suo epico modello, non solo per ragioni 'generiche', ma anche perché questa intertestualità è 'programmata' a fini parodici); nel *consilium salutis* Arianna si appropria nuovamente del modello odissaiaco: cf. v. 63 *finge dari comitesque* (gli ἕταροι di odissaiaca memoria? cf. e.g. *Od.* 10.100) *mihī ventosque ratesque* per poi però concludere 'antiodissaiicamente' (v. 66): *exul ero* (cf. invece il successo della fuga per mare di Odisseo con i compagni sopravvissuti in *Od.* 10.128-132: ma del resto Arianna ha solo 'velleità' odissaiache). Anche la successiva menzione di Eolo in 10.66 *temperet ut ventos Aeolus* aldilà di una sua prevedibile topicità) sembra 'dialogare' con il testo odissaiaco se consideriamo che l'episodio immediatamente precedente a quello dei Lestrigoni in *Od.* 10 è proprio quello di Eolo e dei venti liberati dall'oltre (cf. vv. 1-75). Il νόστος di Arianna (compagni e venti inclusi) è ipoteticamente costruito su quello 'odissaiaco', ma in modo del tutto fallimentare e non può che far riprecipitare questo (mitomaniacale) personaggio nel bathos della parodia. Nei vv. 63-70 al modello odissaiaco si sovrappongono anche 'frammenti' euripidei da *Med.* 502-505 per cui cf. Knox (1995), ad loc. Cf. anche Cat. 64.168 *nec quisquam apparet vacua mortalis in alga* che in *nec quisquam mortalis* cela una forma di ironia tragica.

61 *omne latus terrae cingit mare*: per il mare come ostacolo 'antielegiacco' e generatore del lamento elegiacco (analogamente alla porta; cf. Fowler

[2000], p. 160) cf., oltre a Cat. 64.178-179 ... *at gurgite lato / discernens ponti truculentum dividit aequor* (qui, tuttavia, senza connotazioni amorose), Ov. *Her.* 18.125 (Leandro a Ero) ... *cur animis iuncti secernimur undis?*

63 *finge dari comitesque mihi ventosque ratemque*: cf. comm. a v. 60; cf. anche Cat. 64.186 *nulla fugae ratio*. *Fingere* è propriamente termine da *consilium salutis*: cf. Petr. 101.7 *fingite ... nos antrum Cyclopi intrasse. Quaerendum est aliquod effugium, nisi naufragium ponimus et omni nos periculo liberamus*. In entrambi questi *consilia salutis* il testo odissiacco (più o meno esplicitamente e ironicamente) diventa il referente contenutistico e situazionale privilegiato, mediato poi dalla terminologia retorica delle declamazioni (*fingere*; cf. Ferri [1988], p. 312; Knox [1995], ad loc.).

64 *quid sequar?*: *sequor* qui è usato nell'accezione di OLD 1742.15 («to make for, to be bound») come anche in *Her.* 7.9-10 *certus es, Aenea, ... / Itala regna sequi?* con l'illustre antecedente di Verg. *Aen.* 4.361 *Italiam non sponta sequor* (cf. anche 4.381 *i, sequere Italiam ventis ...*; cf. Piazzini [2007], ad loc.). Arianna non resiste alla tentazione, in più di un punto della sua lettera (cf. comm. ad 7-8; 136), di 'guardare' al modello eneadico (qui quasi che *sequor* investisse del peso di una missione anche il suo mettersi per mare) anziché a quello più, in qualche modo, compatibile (e prevedibile) di Didone. Per questo uso poetico di *sequor* cf. infine il proemio (posizione 'nobilitante) di Val. Flacc. *Arg.* 1.2-3 (*ratis*) *Scythici quae Phasidis oras / ausa sequi* (con il comm. ad loc. di Kleywegt [2005]).

65-66 *ut ... labar, / temperet: ut* con valore concessivo è usato in poesia preferibilmente da Ovidio: cf. Knox (1995), ad 1.116).

L'immagine della nave che scivola (*labor*) sul mare (*per aequora*) è tradizionale: cf. *OLD* 990.1a (a partire, ovviamente, dal celebre *Enn. Ann.* 505 *Sk. labitur uncta carina per aequora cana celocis*). Qui l'immagine viene variata e 'personalizzata': è Arianna stessa a scivolare (*labar*) sull'acqua del mare.

66 *exul*: assolutizzando la dubitativa riflessione sull'aiuto paterno di Cat. 64.180 *an patris auxilium sperem?*, l'Arianna ovidiana stabilisce la sua definitiva condizione di *exul*. La 'nuova' Arianna non è estranea a queste estremizzazioni; sul suo ipotetico esilio agisce con buona probabilità la traccia del modello (invasivo e *tempting* per molte eroine) di Medea, l'archieroia dell'esilio, per cui cf. e.g. Battistella (2007), p. 185 – qui in relazione più specifica a Didone. Un altro *exul* accentuatamente iperbolico è quello di Ipermestra in 14.129 con Reeson (2001), ad loc. L'esilio di queste eroine prepara il terreno per la successiva grande stagione della poesia dell'esilio ovidiana (tra gli altri cf. e.g. Galasso [1995], p. 46).

67-68 *non ego te, Crete centum digesta per urbes, / aspiciam, puero cognita terra Iovis*: è ('batheticamente?') sorprendente questa nostalgia di Arianna per la sua terra considerato che (Cat. 64.120) *omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem*. Per Creta topicamente designata come ἐκατόπολις (a partire da Omero) cf. Knox [1995], ad loc. La menzione di Giove bambino si riferisce chiaramente al suo occultamento sul monte Ditte per sfuggire a Crono (cf. *Hes. Theog.* 453-480); «Ovid makes it a commonplace in describing the island» glossa Knox. L'impressione, aggiungerei, è che Ovidio abbia 'epitetizzato' anche la seconda postilla mitica accostandola a quella, molto più tradizionale, delle cento città di ascendenza omerica.

69-70 *nam pater et tellus iusto regnata parenti / prodita sunt facto, nomina cara meo: iusto parenti* (qui dativo d'agente come sempre in

presenza di *regnatus* con valore passivo, cf. *OLD* 1600.1b) corregge, dal punto di vista di Arianna, il modello catulliano di 64.75 *iniusti regis Gortynia templa* con Knox (1995), ad loc. (ma cf. anche, a breve distanza, [64.85] *magnanimum Minoa*): nel momento dell'abbandono tutto (l'isola, il padre, il fratello) viene in qualche modo 'riabilitato'. In *nomina cara* potrebbe agire, come anche più estesamente nel resto del verso, la memoria (estesa) di Eur. *Med.* 31-32 αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξει φίλον / καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὐς προδοῦσ' ἀφίκετο (con risemantizzazione 'affettiva' di φίλος); cf. anche Apoll. Rhod. *Arg.* 3.1106-1108 con il comm. ad loc. di Hunter (1989). Difficilmente difendibile *at* di P G all'inizio del v. 69: la 'correzione' di quanto appena enunciato ('non rivedrò più Creta') si spiegherebbe soltanto ammettendo che Arianna pensi subito dopo, senza esplicitarla, all'effettiva possibilità di rivedere la sua terra, e constatando: 'ma (*at*) li ho traditi, non accadrà'.

71 *tecto ... recurvo*: il Labirinto (cf. sempre nelle *Heroides* 4.60 [Fedra] *curva ... tecta*). Cf. la formulazione callimachea di *Inn. ad Del.* 311 γναμπτόν ἔδος σκολιοῦ λαβυρίνθου con il comm. ad loc. di Mineur (1984). Stando a *DNP* 6.1037, il termine labirinto significa 'casa del bipenne'. La perifrasi ovidiana sembra ammiccare proprio a quella (più ridondante) dell'*Inno a Delo*: *tectum* ('casa') glossa λαβύρινθος, *recurvus* raccoglie in sé il significato di γναμπτός ('curvo') e σκολιός ('tortuoso'). Cf. anche Cat. 64.114-115 ... *labyrintheis e flexibus egredientem / tecti ...*; Verg. *Aen.* 6.27 *hic labor ille domus et inextricabilis error*.

72 *regerent*: cf. Cat. 64.113 *errabunda regens tenui vestigia filo*; Verg. *Aen.* 6.30 *caeca regens filo vestigia*.

73-74 *tum mihi dicebas*: 'per ego ipsa pericula iuro, / te fore, dum nostrum vivet uterque, meam': stampo *tum* di ζ al posto di *cum* di P G che si è presumibilmente generato dal precedente *cum* del v. 71. Arianna

‘riproduce’ qui la *vox* di Teseo: cf. Cat. 64.139-140 *at non haec quondam blanda promissa dedisti / voce mihi*. I giuramenti del Teseo catulliano (64.140: *conubia laeta, optatos hymenaeos*) in *Her.* 10 ‘si specializzano’ elegiacamente: Teseo parla infatti, anzi *giura*, ‘come’ un amante elegiaco per cui cf. Prop. 1.8.26 *illa futura mea est*; nella stessa elegia cf. anche v. 42 ... *Cynthia rara mea est!*; v. 44 *sive dies seu nox venerit, illa mea est!*; Ov. *Am.* 1.3.17-18 *tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / vivere contingat teque dolente mori!*; v. 26 *iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*. Cf. anche il comm. di Fedeli (2005), ad Prop. 2.8.6; cf. anche Apoll. Rhod. *Arg.* 3.1129-1130 ... οὐδ’ ἄμμε διακρινέει φιλότητος ἄλλο, πάρος / θάνατόν γε μεμορμένον ἀμφικαλύψαι. Questo tratto elegiaco ‘costruito’ da Arianna per Teseo (il modello è invece connotato in senso più nuziale¹²³) produce una sorta di anomalia all’interno del ‘nuovo’ sistema elegiaco delle *Heroides* in cui «la voce elegiaca affidata alla donna può esprimere apertamente la sua adesione al sistema etico tradizionale (ai valori ... della *sanctitas* del matrimonio)» (cf. Rosati [1992], p. 85). Il modello catulliano appare quasi più elegiaco (nel senso, appunto, della ‘nuova’ elegia femminile delle *Heroides*) di *Her.* 10 (cf. anche Cat. 64.158 *conubia nostra*; 64.182 *coniugis ... amore*). Del resto cf. anche il rifiuto ‘antielegiaco’ dell’attività del lanificio da parte di Arianna in 10.90 con Knox (1995), ad 10.89-92: «O.’s reader is thus a bit surprised to hear that Ariadne abhors servitude»). Ma qui è chiaramente riattivata la memoria di un altro ipotesto catulliano: per *tum mihi dicebas* cf. infatti Cat. 72.1-2 *dicebas quondam solum te nosse Catullum, / Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem* (cf. il vocativo *Theseu* a breve distanza in 10.75). A parlare come Catullo non è l’Arianna catulliana (per l’assimilazione Arianna-

¹²³ Peraltro *coniunx* riferito ad Arianna in Ovidio compare una sola volta e non in associazione a Teseo, ma a Bacco: cf. *Her.* 6.115 ... *Bacchi coniunx redimita corona* (cf. anche *Her.* 2.79 [sempre Arianna e Bacco] *illa ... fruitur meliore marito*). Arianna in *Her.* 10 allude a una promessa nuziale solo al v. 92 ... *quae tibi pacta fui*.

Catullo cf. Glenn [1980], p. 114), ma quella ovidiana; cf. anche l'introduzione.

Per i vv. 71-74 cf. infine Knox (1998), p. 82.

75-76 *vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivit / femina periuri fraude sepulta viri*: cf. Verg. *Georg.* 4.498 (Euridice a Orfeo) ... *heu non tua* ... : l'immediata contiguità del vocativo *Theseu* e del pronome *tua* riattiva la memoria fonica (-*eu* di *Theseu* quasi come il sospiro di Euridice *heu*) del passo virgiliano che, peraltro, esibisce un'evidente pertinenza contestuale con 10.75. Per *fraus* cf. e.g. Prop. 2.20.3 *quidve mea de fraude deos, insana, fatigas?* con il comm ad loc. di Fedeli (2005): «le *fraudes* nel lessico amatorio sono gli inganni in amore, mentre la *fides* del v. 4 rinvia, naturalmente, al giuramento di fedeltà su cui si fonda il *foedus amoris*». *Fides* compare a breve distanza anche nel testo di *Her.* 10: cf. v. 78; cf. anche Prop. 2.9.31-32 *sed vobis facile est verba et componere fraudes / hoc unum didicit femina semper opus*: nell'elegia epistolare ovidiana il *topos* diventa reversibile e viene trasferito dalla donna all'uomo (cf. Rosati [1992], pp. 92-93); l'Arianna 'sepolta viva' (*vivit ... sepulta*: non seppellita sull'isola, ma certamente nella mente dell'*immemor* Teseo) di *Her.* 10 sembra 'correggere' il *didicit* di Prop. 2.9 dalla nuova prospettiva dell'elegia al femminile. Nei passi properziani citati le *fraudes* sono inevitabilmente connesse al sospetto di tradimento come vuole il codice elegiaco: in *Her.* 10 Arianna non accenna mai (neanche in Cat. 64; ma cf. Ov. *Fast.* 3.474 ... *eadem crimina Bacchus habet*) a un possibile tradimento da parte di Teseo, ma *fraus* è termine ben connotato in questo senso e del resto il testo delle *Heroides* vive di un alto tasso di allusività oltre che dell' 'inconsapevolezza' delle eroine: anche Teseo è, in definitiva, un amante fedifrago perfettamente in linea con il codice della sintassi amorosa, cf. infatti Hes. fr. 288 Merk.-West δεινὸς γὰρ μιν ἔτειρεν ἔρωος Πανοπηΐδος Αἴγλης, per amore della quale τοὺς πρὸς Ἄριάδην ὄρκους

παρέβη; Plut. *Thes.* 20.1; Nonn. *Dion.* 47.373-374 οἶδα πόθεν με
λέλοιπε· μιῆς τάχα παρθενικάων / σύμπλοον ἔσχεν ἔρωτα

Per le eroine ovidiane che rivendicano topicamente la loro appartenenza
all'amato lontano cf. e.g. *Her.* 1.83-84 ... *tua sum, tua dicar oportet /*
Penelope coniunx semper Ulixis ero; 5.158 *et tua, quod superest temporis,*
esse precor.

clava: in origine Teseo uccideva il Minotauro con la spada; per la
progressiva assimilazione di Teseo a Ercole cf. Knox (1995), ad loc.;
Heslin (2005), pp. 90-91; cf. anche *Her.* 4.115-116 (Fedra) *ossa mei fratris*
clava perfracta trinodi / sparsit humi

79-80 *nunc ego non tantum quae sum passura recordor / et quaecumque*
potest ulla relictā pati: Knox (1995) espunge, sulla scia di Palmer, questi
due versi (cf. anche Tarrant [1985], p. 75, n. 4), ma cf. Rosati (1999), p.
409: «... espungere con Palmer il distico significa 'uccidere' la poetica
delle *Her.* e riportare indietro di molti decenni la discussione critica sulle
epistole ovidiane» (cf. anche n. 17). Arianna, in questi due versi,
costruisce infatti il suo personaggio di proto-eroina abbandonata (*relictā* è
chiaramente parola tematica), costruisce l'archetipo del suo mito quasi per
'autorizzarlo' in tutti gli altri testi 'futuri' (per questo concetto di «myth-
formation» nelle *Heroides* fondamentali le pagine di Kennedy [2002],
soprattutto pp. 226-227; un po' diverso il punto di vista di Barchiesi 1986,
p. 98: «Arianna [evidentemente istruita dalla traccia ovidiana] scopre sé
stessa parte di un paradigma della donna abbandonata»; cf. anche
Fulkerson [2005], pp. 137-140). Il v. 79 *non ego non tantum, quae sum*
passura, recordor è stato sospettato di corruzione (cf. Rosati [2005c], p.
162, n. 10) per la costruzione non attestata di un verbo di memoria come
recordor con il successivo participio futuro *passura* (leggo *et* al posto del
tradito *sed* con Reeve [1973], p. 327 interpungendo con i due punti alla
fine del v. 80, cf. nota infra): da qui alcuni tentativi di correzione come

quelli di Burmann *quae sum modo passa* o Palmer *quae sum perpessa*. In realtà il ripristino grammaticalmente impeccabile di un tempo passato in dipendenza da *recordor* finirebbe per appiattare non solo il senso di questi versi, ma tutta la poetica che c'è, appunto, dietro al testo delle *Heroides*. Quello depositato in *recordor* è un gesto fortemente metaletterario: come si è detto supra, nel v. 80 Arianna sta ponendo le basi del suo mito di proto-eroina *relicta*. L'oscillazione tra un 'ricordare' e un 'patirò' è, penso, sintomatica di due piani testuali e temporali che si intrecciano indissolubilmente: l'eroina che ricorda è quella ovidiana / 'post-catulliana' che legge 'altrove' le sue vicende e le ricorda ('recuperando' *relicta* da Cat. 64.133 *liquisti?* Per l'eroina che impara dai testi cf. e.g. Fulkerson [2005], p. 139), quella che patirà è invece quella ovidiana / 'pre-catulliana' che viene prima di ogni testo e che i testi futuri, dopo il suo ovviamente (eroina 'autorale'), racconteranno (cf. Kennedy [2002]; Fulkerson [2005], p. 139: «Ovid's Ariadne seeks to establish *Heroides* 10 as the new exemplary text for abandoned women»; per la natura plurivalente delle eroine ovidiane cf. Spentzou [2003], p. 29). Ovidio ha liberato Arianna dalla sua prigione ecphrastica (in Cat. 64 Arianna parla per circa 70 vv.) e l'ha resa un'eroina scrivente, situandola, in qualche modo, testualmente prima della sua antentata catulliana: 'ri-letto' con la lente di *Her.* 10.79-80 il *perhibent* di Cat. 64.124-125 *saepe illam perhibent ardenti corde furentem / clarisonas imo fudisse e pectore voces* non può se non risultare ironico. Ma cf. anche il potenziale ironico dei vv. in questione: quest'Arianna che pretende di 'fissare' il suo mito e di porsi come l'archetipo di tutte le donne abbandonate non sa neppure come andrà a finire la sua 'storia'.

80 *et*: correzione di Reeve (1973), p. 327 per il tradito *sed* (corruzione presumibilmente nata dal precedente *non tantum*) = "non solo ricordo quello che patirò e che ogni donna abbandonata può patire: si presentano alla mia mente mille immagini etc." («what is the difference between *quae*

sum passura and quaecumque potest ulla relictā pati? and is it true that *ulla relictā pati potest* the dangers listed in 81-98? [...] ‘as it is, I have on my mind not just what I am going to suffer, what any woman is liable to suffer, through being left in the lurch (helplessness, disgrace, remorse): the prospect of death confronts me in a thousand forms’»): c’è quasi una dicotomia ‘lucreziana’ tra quello che la *mens cogitat* [l’idea] e l’effettiva riproduzione della stessa: cf. Lucr. 4.779-783 (cito estesamente il passo che, mi sembra, sia chiaramente presupposto – con sottile ironia intertesuale – da questa Arianna così *engaged* in questioni metafisiche) *quaeritur in primis quare, quod cuique libido / venerit, extemplo mens cogitet eius ad ipsum. / Anne voluntatem nostra simulacra nostra tuentur / et simul ac volumus nobis occurrit imago, / si mare, si terram cordist, si denique caelum?* La motivazione invece, forse Arianna non lo sa, è che i *simulacra* sono molti mobili e sono sempre a portata di mano (4.798-799). È semplicemente l’*animus* (anche qui come in 10.81 *occurrunt animo*) che, rivolgendo l’attenzione a determinati oggetti, li fa apparire (4.805-806). Arianna ‘espande’ l’elaborazione dell’*animus* lucreziano nelle sue *mille figurae* (10.81), ma il ‘marchio’ lucreziano è fin troppo riconoscibile in 10.93 *si mare, si terras* che riproduce evidentemente Lucr. 4.783 *si mare, si terram*. Quanto al *caelum* di 10.95, le cose qui stanno un po’ diversamente come ho tentato di dimostrare in Battistella (2006), cf. anche p. 220, n. 2 (in cui riconosco la matrice lucreziana linguistica di *simulacra*, non quella semantica).

81-98 questi versi hanno suscitato diversi dubbi sulla loro genuinità: cf. Reeve (1973), p. 332 che propone di espungere 86-95 segnando una lacuna di incerta estensione: «this passage is a bigger mess than any other of comparable length in the *Heroides*»; Tarrant (1985), pp. 73-75. Barchiesi (1986), pp. 95-102 ha invece dimostrato convincentemente come ci siano buoni motivi per difenderli nonostante la presenza di alcune corrottele: (p. 97) «non sarei d’accordo nel mescolare troppe singole corrottele e

problemi di autenticità. È un intreccio di problemi assai pericoloso: in una tradizione sostanzialmente infame come quella delle *Heroides*, una singola crux in un brano di quindici versi non desta scandalo e, soprattutto, non sembra da mettere sullo stesso piano con difficoltà di *altra natura* (cors. mio)». L'enumerazione dei pericoli è preparata da quell'*occurrunt animo pereundi mille figurae* sintomatico di un affastellarsi (disordinato e al tempo stesso parodico proprio perché retoricamente impostato e fittizio: cf. Barchiesi [1986], pp. 98-99; *figurae* ~ σχήματα) nell'*animus* dell'eroina di infiniti timori.

86 *quis scit †an et haec tigrides insula habet†?*: lezione di P (*habent* P²) (*quis scit an haec saevas tigridas insula habet?* G ζ); per la metrica problematica di questo pentametro (sinalefe tra penultimo e ultimo piede) cf. Platnauer (1951), pp. 87 e 90: tre sono i passi elegiaci in cui è riconosciuta la sinalefe, il quarto (questo di 10.86) sembra invece «palpably corrupt». Anche grammaticalmente il verso non è sicuro per la costruzione di *an* con l'indicativo. Metodologicamente, però, non è condivisibile la scelta di Knox (1995) di mettere a testo gli emendamenti di Heinsius *quis scit an et saeva tigride Dia vacet?*¹²⁴: cf. Casali (1997), pp. 307-308. In effetti, per ammissione dello stesso Knox, Arianna non conosce il nome dell'isola (neppure in Cat. 64.184 *praeterea nullo colitur sola insula tecto*; «it is unexpected for Ariadne now to name the island which she has just called *ista tellus*»). Housman (1972), pp. 401-402 propone di scambiare *forsitan* e *quis scit an* tra i vv. 85 e 86 per risolvere l'ostacolo grammaticale di *habet: quis scit an et fulvos tellus alat ista leones? / forsitan et saevas tigridas insula habet*, ma postilla: «there is much more to mend. *saevas* is very uncertain [anche se un attributo per le tigri è necessario: cf. v. 84 *avidō ... dente lupos*; v. 85 *fulvos ... leones*; v. 87 *magnas ... phocas*] and the elision *insula habet* is not to be defended by

¹²⁴ Dörrie stampa *quis scit an haec saevas tigridas †insula habet †*. Cf. l'apparato di questa edizione per i vari tentativi di correzione del pentametro.

resistere equos penned at Tomi and taken straight from Propertius». Per Housman la congettura migliore è quella di Gronovius *saevam tigrida Naxos habet* (chiaramente accostabile a quella di Heinsius); ma cf. anche van Lennep: *an et saevas tigridas illa ferat*, con l'approvazione di Tarrant (1985), p. 75; Watt (1989), p. 66 *quis scit an et tigres insula feta feris?* La scelta editoriale migliore è stampare il testo tra croci (cf. Reeve [1973], p. 332: «incurably corrupt»; Tarrant [1985], p. 74: «86, which cannot be sound in its transmitted form, but which is unobjectionable in content»), ma forse è il caso di chiedersi se quell'*insula* così problematico non celi veramente, glossandolo, il nome Dia o Nasso (cf. Palmer [2005], ad loc.: «that *Dia* is to be restored in the second part of the verse is far from improbable»): la menzione del nome giocherebbe ironicamente con l'immediatamente precedente anonimità dell'isola (v. 85 *tellus ... ista*), quasi che questa Arianna che 'si atteggia' da protoeroina (cf. comm. a 79-80) smascherasse la natura tutta fittizia e letteraria del suo personaggio; ha annunciato "ora racconterò io stessa la mia storia" e in realtà è lei stessa a leggerla altrove, nella fattispecie in Cat. 64: per il nome dell'isola cf. infatti 64.52 *fluentisono prospectans litore Diae* e 121 *aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae*.

La tigre è 'estravagante' in questo catalogo di animali feroci (cf. Barchiesi [1986], pp. 101-102; Leigh [1997], p. 605), ma assolutamente imprescindibile per la prefigurazione ironica (e dionisiaca) che porta con sé (cf. Ov. *AA.* 1.549-550 *iam deus in curru ... / tigribus adiunctis aurea lora dabat*; 1.559-560 *... e curru, ne tigres illa timeret, / desilit ...*).

87 *et freta dicuntur magnas expellere phocas!*: verosimilmente Arianna qui continua a essere ammaestrata dalla traccia di un testo-sorgente che potrebbe essere nuovamente (cf. v. 60) quello omerico (*dicuntur*): cf. infatti *Od.* 4.404-406 (Menelao a Telemaco), in part. vv. 405-406 (φῶκαι) ... *πολιῆς ἀλὸς ἐξαναδύσαι* (cf. *freta ... expellere*), / *πικρὸν ἀποπνεύουσαι ἀλὸς πολυβενθέος ὀδμήν*; cf. anche Verg. *Georg.* 4.394-

395 ... *immania cuius / armenta et turpis pascit sub gurgite phocas*. La caratteristica di questi animali è di emettere un odore molto acre e fastidioso: Arianna non lo esplicita, ma il *dicuntur* sembra postillare allusivamente questa sua ‘preoccupazione’ olfattiva.

88 *quis vetat et gladios per latus ire meum?*: per Knox (1995), ad loc. questi *gladii* sono «of pirates» (ma cf. Rosati [1999], p. 409). Per Barchiesi (1986), p. 97 sono invece dei «pericoli senza nome» come anche in Ov. *Trist.* 1.1.43-44 *ego perditus ensem / haesurum iugulo iam puto iamque meo?* Cf. anche *Her.* 2.139-140 *saepe venenorum sitis est mihi, saepe cruenta traiectam gladio morte perire iuvat*: Fillide vorrebbe procurarsi in qualche modo la morte, ma *traiectam gladio* sembra far pensare all’atto di venir trafitta da qualcuno con la spada (così anche Sicheo in Verg. *Aen.* 1.355-356 ... *traiectaque pectora ferro nudavit*). In quest’ultimo caso l’analogia situazionale e semantica con Arianna funziona bene considerato anche che sono le uniche due eroine a parlare di *gladius* e non di *ensis* (cf. il comm. di Barchiesi [1992] e Knox [1995] ad 2.140) e considerata la natura fortemente ‘intratestuale’ di Fillide (cf. Fulkerson [2005], pp. 32-36 e soprattutto p. 35: le *pereundi mille figurae* di Arianna sono il modello per la ‘catalogica’ volontà suicida di Fillide in 2.133-142 e anche per Fillide la *mora mortis* è qualcosa da evitare, cf. v. 144 *in necis electu parva futura mora est* – la distanza dal modello di Arianna interviene a questo punto). Cf. però Casali (1997), p. 308: non è prassi ovidiana quella di cambiare ‘topic’ nel pentametro. Nel verso precedente si parla di pericoli marini, qui in effetti verrebbe formulato nuovamente un pericolo terrestre: per Casali, come già per Hewig (1991), p. 554, i *gladii* (peraltro al plurale: cf. *phocae*) sono pertanto pesci spada, per cui cf. e.g. [Ov.] *Hal.* 97; Plin. *NH* 9.21 e 32.15. Dopo le foche maleodoranti, Arianna si figura verosimilmente pesci spada pronti a trafiggerla da parte a parte, *per latus ire* (come farebbe, oltretutto, un *gladius* vero e proprio: cf. *ThLL*, s.v. *latus*, 7.2.1025.13-36).

90 *neve traham serva grandia pensa manu*: cf. comm. ad vv. 73-74; Knox (1998), p. 81. Cf. Cat. 64.161 *quae tibi iucundo famularer serva labore*, quasi una formulazione elegiaca *ante elegiam* dell'idea di *servitium amoris* (nelle *Heroides* cf. soprattutto 3.69-70 [Briseide] *victorem captiva sequar, non nupta maritum; / est mihi, quae lanas molliat, apta manus* con Barchiesi [1992], ad loc.; cf. anche *Il.* 6.454-458 [Ettore ad Andromaca]; il topos è già nel *Fragmentum Grenfellianum*, col. I, v. 28 εὐδοκῶ ζήλω δουλεύειν con Esposito [2005], ad loc.); Prop. 4.4.33-34 (Tarpea) *o utinam ad vestros sedeam captiva Penates, / dum captiva mei conspicer ora Tati!* (con Hutchinson [2006], ad loc.); cf. anche Piazzì (2007), ad *Her.* 7.167. Sembra, invece, che al personaggio ovidiano di Arianna alle volte il codice dell'elegia stia un po' stretto: in effetti, nel suo 'futuro' c'è scritto un destino decisamente diverso: non solo non sarà mai serva (cf. anche v. 89 *captiva*) ma diventerà, in quanto sposa di *Liber*, addirittura *Libera*: cf. Ov. *Fast.* 3.512 *nam tibi mutatae Libera nomen erit* con Barchiesi (1989); cf. anche introduzione; ma cf. anche 3.511 *tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes* con Hardie (2002), p. 40 e Armstrong (1996), p. 259, n. 82: «*iuncta* [...] carries echoes of the elegists' famous slavery of love». Cf. anche introduzione ("Quale Catullo? [2]). Arianna corregge la sollecitazione elegiaca del modello che, nell'elegia 'al femminile', è anche una sollecitazione tutta matronale: ma Arianna non è eroina né matronale né univira. Cf. anche il v. successivo *cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi*: Minosse e Pasifae erano entrambi figli di divinità, rispettivamente di Zeus e del Sole (per l'allusività apolloniana in *mater filia Phoebi* cf. Battistella [2006], p. 220). La prefigurazione del futuro dell'eroina depositata nei vv. 89-90 getta una luce ironica sulla successiva postilla del v. 92: "non voglio diventare schiava io che sono figlia di figli di dei, ma *quodque magis memini, quae tibi pacta fui*": in realtà proprio il realizzarsi della promessa nuziale con Teseo le avrebbe

impedito di diventare *Libera!* Per *magis memini* cf. Knox (1998), p. 80 ([a fate] «she recalls ... from her earlier experience in literature»).

92 *memini*: cf. Cat. 64.141 *sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos*.

95 *caelum restabat: timeo simulacra deorum*: in *simulacra deorum* è contenuta l'anticipazione ironica del futuro di Arianna, vale a dire il suo imminente catasterismo, filtrata dall'ipotesto apolloniano di *Arg.* 3.997-1004 come ho tentato di dimostrare in Battistella (2006).

96 *destituor rabidis praeda cibusque feris*: cf. Cat. 64.152-153 *dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda*, il cui modello è *Il.* 1.4-5 $\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma \delta\grave{\epsilon} \acute{\epsilon}\lambda\omicron\rho\iota\alpha \tau\epsilon\upsilon\chi\epsilon \kappa\acute{\upsilon}\nu\epsilon\sigma\sigma\iota\nu / \omicron\iota\omicron\nu\omicron\iota\sigma\iota \tau\epsilon \delta\alpha\iota\tau\alpha$ (con *δαιτᾶ* lezione zenodotea, cf. Kirk [1985], ad loc., ma per Cat. 64 cf. Thomas [1979]); cf. anche Verg. *Aen.* 9.485-486 con il comm. di Hardie (1994), ad loc. *Her.* 10 riproduce più fedelmente di Cat. 64 l'ipotesto omerico: $\acute{\epsilon}\lambda\omicron\rho\iota\alpha \sim \textit{praeda}$; $\delta\alpha\iota\tau\alpha \sim \textit{cibus}$ (*praeda* in riferimento ad Arianna anche in *Her.* 4.116 [Fedra] ... *soror est praeda relicta feris*). *Cibus* non è parola poetica: cf. Armstrong (2006), p. 223, n. 6. Stampo con Knox la lezione *rabidis* di G ζ al posto di quella di P ω *rapidis*: il modello omerico distingue chiaramente tra cani e uccelli (rapaci), non diversamente fa quello catulliano (*feris, alitibus*). C'è un'ammiccante prefigurazione ironica anche in questo verso che viene immediatamente dopo un verso così allusivamente 'anticipatorio' come 95 (la coerenza – anche ironica – del distico non è violata; cf. invece Reeve [1973], p. 332 «there is no connection between 95 and 96» sulla scia di Burman che ipotizzava prima di 96 un verso «qui sequenti pentametro aptius cohaereat. Continuissime vero hunc sensum puto: sive deserta est et incolis vacua ... » in correlazione con il successivo *sive* di 97). Le *ferae* dell'isola le abbiamo già incontrate nel catalogo delle *pereundi mille figurae*: lupi, leoni, ma soprattutto tigri *saevae*, proprio quelle tigri da cui Dioniso farà trainare il suo *currus* e che

tanto spaventeranno Arianna (cf. *AA* 1.549-550; 1.559). Non c'è in effetti molto scarto semantico tra *rapidus* e *ravidus* (e lo scambio paleografico è minimo e comunissimo) ma in qualche modo *rapidus* (anche per la sua etimologia da *rapere*) appiattisce 10.96 sul modello iliadico (cani e uccelli *rapaci* appunto, cf. *ThLL*, s.v. *ales*, 1.1526.47 ss.), *ravidus* invece riesce a smascherare meglio la prefigurazione ironica del testo in questo punto considerato oltretutto che *rabidae* è proprio attributo 'da tigre' in Verg. *Georg.* 1.151 (*rapidae* solo in P) *at rabidae tigres absunt*. Anche per *praeda* si può andare oltre il suo significato di grado zero: nell'elegia assume infatti il senso di "preda d'amore" (cf. *Ov. Am.* 1.2.19; 1.3.1), quello che Arianna diventerà appunto fra poco.

97 *sive colunt habitantque viri, diffidimus illis*: Arianna continua a vagliare le probabilità di pericolo sull'isola: potrebbe anche essere abitata da uomini. In effetti la sua constatazione 'odissiaca' dei vv. 59-60 (non c'erano *facta* di uomini o animali domestici) non implica necessariamente che l'isola sia deserta; lo stesso Odisseo mandava in esplorazione alcuni dei suoi compagni proprio per *πέυθεσθαι* (*Od.* 10.100 = 9.88, episodio dei Lotofagi; cf. il *didici* di Arianna nel v. successivo!) quali uomini popolassero quella terra (10.101): la disavventura comincia nel momento in cui i compagni si imbattono nella figlia del re dei Lestrigoni e le danno 'confidenza'. Arianna, ammaestrata dalla traccia odissiaca, assicura che (con la mediazione eteronomica di *Cat.* 64.143) non cadrà nell'errore di fidarsi degli uomini dell'isola (cf. anche il v. successivo). E in effetti Arianna non dovrà affatto più fidarsi di *viri*, ma di dei (il gioco ironico continuerà poi in altri testi e anche con gli dei! Cf. *Ov. Fast.* 3.487-488 [Arianna a Dioniso] *Thesea culpabas fallacemque ipse vocabas: / iudicio peccas turpius ipse tuo*). Per *sive* senza correlazione cf. Reeve (1973), p. 332: «*sive* in 97 ought to be one of a pair»; Tarrant (1985), p. 75 che stampa in successione 87, 96, 97; n. 3: «the emphasis on wild animals in 83-87 + 96 removes any ambiguity in *sive* ("if, on the other hand, *men* live

there ...”); l’uso di *sive* (= *vel si*) senza correlazione è poetico (altri esempi in Ovidio sono peraltro segnalati da Reeve [1973], p. 332, n. 2; cf. e.g. *Her.* 15.211; 217) e, se non altro, è coerente allo stile confuso e spezzato del monologo dell’eroina. Del resto la contrapposizione animali feroci / uomini emerge chiaramente dal contesto: cf. *feris* alla fine del verso precedente con Barchiesi (1986), pp. 97-98 (non così per Knox [1995], ad loc.: *sive*: «resuming the construction from 93 *si* ... *vidi*», ma non sembra pertinente); cf. Barchiesi (1986), p. 98 anche per il problema posto dall’uso assoluto di *colunt* e *habitant* (si potrebbe forse ipotizzare la presenza di una lacuna prima di 97); l’esempio più vicino resta quello citato da Barchiesi: Verg. *Aen.* 1.532 (= 3.165) *Oenotri coluere viri* che sottintende l’immediatamente precedente *terra antiqua*; in 10.96 dovremmo sottintendere qualcosa come *tellus* o *insula*, non proprio immediatamente precedente, ma facilmente ricavabile dal contesto. *Habito* è però attestato (meglio di *colo*) anche assolutamente: cf. *ThLL*, s.v., 6.2-3.2475.7 ss.

Il tasso di anomalie grammaticali concentrate in questi versi e il loro andamento ellittico potrebbero forse riflettere, più che un reale problema di trasmissione, la ‘desultorietà’ emotiva di Arianna per cui cf. soprattutto (qui in riferimento a Didone) Schiesaro (2005), p. 91 e n. 26 (con un’importante riflessione spitzeriana).

98 *externos didici laesa timere viros*: il *didici* ‘odissiaco’ (cf. sopra) si ricarica elegiacamente, a partire da *laesa* che, come nota Knox (1995), ad 5.4 (Enone a Paride), ha il significato figurato (e ovviamente elegiaco) di “tradita dal proprio amato” (cf. anche *Met.* 14.385 *at est et amans et laesa et femina Circe*): non più i *viri* di ‘odissiaca’ memoria appunto, ma i *viri* “mariti”, “amanti” (cf. e.g. *OLD* 2069.2 a-b) della sua esperienza elegiaca. Il suo aver imparato è sintomatico di un apprendimento avvenuto,

dobbiamo immaginare, sui testi¹²⁵: quali? L' *Odisea* fornisce il modello più immediato e riconoscibile (in termini di allusività), ma situazionalmente Odisseo in mezzo ai Lestrigoni non è così 'vicino' ad Arianna abbandonata su un'isola¹²⁶. Il nesso *externus vir* potrebbe riattivare la memoria di *Aen.* 7.98 *externi venient generi* (Latino di Enea; cf. anche, nello stesso Ovidio, *Met.* 9.19-20 *nec gener externis hospes tibi missus ab oris*, Acheloo riporta a Teseo [!] il discorso fatto al padre di Deianira per averla in sposa nella contesa con Ercole): situazionalmente però anche il testo virgiliano è lontano da *Her.* 10. Ma cf. Apoll. Rh. *Arg.* 3.987 (Giasone sta parlando a Medea per convincerla ad offrirgli il suo aiuto): ἀμφοτέρων δ' ἰκέτης ξεινός τέ τοι ἐνθάδ' ἰκάνω. Giasone si presenta solo come "straniero", ma l'*exemplum* di Teseo e Arianna (!) richiamato a brevissima distanza orienta inevitabilmente in senso 'amatorio' la sua richiesta d'aiuto a Medea (cf. 3.1100-1101): "oh se allo stesso modo, come Minosse con Teseo per lei, tuo padre accettasse di esserci amico" (trad. Paduano), con il comm. di Hunter (1989), ad loc.: «Jason now delicately brings the possibility (or lack of it) of marriage between them into the open»¹²⁷. Cf. anche il sogno di Medea sullo

¹²⁵ Anche in questa estrema ed estremamente professata costruzione letteraria dell'eroina elegiaca si percepisce lo scarto rispetto alla figura del poeta elegiaco: cf. e.g. Prop. 2.34.3 *expertus dico, nemo est in amore fidelis*.

¹²⁶ Che, peraltro, sia Arianna in prima persona a usare un termine così ovidianamente connotato come *discere* è ironico: cf. infatti *AA* 3.27 *nil nisi lascivi per me discuntur amores* con a breve distanza (vv. 35-36) proprio l'*exemplum* di Teseo e Arianna: perché Arianna, Fillide, Didone furono abbandonate? Cf. 3.41-42 *quis vos perdiderit, dicam; nescistis amare; / defuit ars vobis* [i.e. *Ars*]; *arte perennat amor*. Leggendo retroattivamente l'*Ars* in *Her.* 10 non possiamo non percepire lo scarto (parodico?) che si annida nella 'professione' di apprendimento da parte di Arianna: l'eroina *ante Artem* ha imparato davvero ben poco.

¹²⁷ L'episodio apolloniano vive a sua volta di memoria odissica: oltre a *Od.* 7.313 – già segnalato da Hunter (1989), p. 219 – in cui Alcinoo esprime l'augurio di poter chiamare Odisseo "ἐμὸς γαμβρός", cf. 6.244-245; per la compresenza di "sposo" e "straniero" sempre nell'episodio di Nausicaa cf. infine 6.276-277 (ξεινός, πόσις) e 6.282-283

straniero in 3.619 ss., in particolare 630-631: le sembrava che lo straniero fosse giunto nella città di Eeta non per l'impresa del vello ὄφρα δέ μιν σφέτερον δόμον εισαγάγοιτο κουριδίην παράκοιτιν; infine 3.795 ἀνέρος ἀλλοδαποῖο. Se il riconoscimento del modello apolloniano (con l'inevitabile mediazione di quello euripideo che 'denuncia' l'effettiva pericolosità degli sposi stranieri) è verosimile, esso produce, proprio per l'ovvia anteriorità della vicenda di Arianna rispetto a quella di Medea, il paradosso (anacronistico) per cui Arianna 'ha imparato' da Medea (quella apolloniana e quella euripidea), quando invece Medea avrebbe dovuto imparare da Arianna (cf. *Arg.* 3.1107-1108 ... οὐδ' Ἀριάδνη ἰσοῦμαι: cf. Clauss [1997], p. 171). Per l'assimilazione Arianna / Medea già nel testo delle *Argonautiche* cf. Hunter (1989), p. 208; «analogy-construction is a lover's itch» (cf. Feeney [1992], p. 33). Cf. anche *Ov. Her.* 12.111 (Medea) *peregrini ... latronis* (con il comm. di Bessone [1997], ad loc.); *Met.* 7.21-22. Sulla topicità dell'associazione *perfidia* dell'amato e sua «estraneità geografica» cf. Drago (1998), pp. 213-214.

Questo *didici* di Arianna *ante Artem* (l'*Ars amatoria* ovviamente) non può che rivelarsi 'fallimentare': il lamento di Arianna (e il gioco ironico che ne consegue) è destinato a continuare in altri testi: cf. *Ov. Fast.* 3.471-486.

99-104: la formulazione *utinam* + cong. ppf., usata per esprimere un desiderio retrospettivamente irrealizzabile, riattiva topiche memorie euripidee (cf. *Eur. Med.* 1-15), enniane (cf. *Enn. Med.* 208-211 J.), catulliane (cf. *Cat.* 64.171-176), virgiliane (cf. *Verg. Aen.* 4.657-658 con la ricezione ovidiana di *Her.* 7.139-140; cf. anche il comm. di Pease [1935] ad *Aen.* 4.657). Cf. Armstrong (2006), p. 239 e n. 37. Il topos (epico-tragico) si ricarica elegiacamente anche nella prima 'eroide' della

(πόσιν, ἄλλοθεν). Il testo omerico si fa portatore di un esito fallimentare del rapporto Odisseo/Nausicaa senza però concedere troppo spazio all'«abbandono» di Nausicaa che sarà invece tragicamente tematizzato nel 'seguito' euripideo della Medea apolloniana.

letteratura latina: cf. Prop. 4.3.45 (Aretusa a Licota) *Romanis utinam patuissent castra puellis!*

Cf. bene Bessone (1997), ad 12.7-20.

99 *viveret Androgeos utinam!*: Arianna parte dall'antefatto mitico, la morte del fratello Androgeo (cf. Cat. 64.76-79) che fu ucciso dagli Ateniesi (*Cecropis terra*) in seguito alla sua vittoria alla prima Panatenaica. Minosse per punirli di questo crimine impose loro il sacrificio di sette ragazzi e sette ragazze all'anno per il Minotauro (cf. Apollod. 3.209; cf. anche Verg. *Aen.* 6.20-22).

100 *Cecropi*: vocativo dell'aggettivo (introdotto da Ovidio) *Cecropis*. Dettagli in Knox (1995), ad loc.

Funus nel senso di 'corpo morto' non è raro in poesia (cf. *OLD* 748.2a; e.g. Verg. *Aen.* 9.491 *lacerum funus*), ma qui il termine riattiva ('sovversivamente') la memoria di Cat. 64.83 *funera ... nec funera* (con Fordyce [1990], ad loc.).

101-102 *nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu, / ardua parte virum dextera, parte bovem*: Arianna fa il bilancio delle morti che la rivalità tra Atene e Creta ha causato (inclusi i *funeribus ... tuis* del v. 100 che corregge Cat. 64.83). *Parte virum, parte bovem* glossa il termine *Minotaurus* che Ovidio sembra sempre accuratamente evitare (cf. invece Cat. 64.79; Verg. *Aen.* 6.26; cf. anche Knox [1995], ad loc.).

101-107: la successione anaforica *nec* (101), *nec* (103), *non* (105), *non* (107) rigorosamente in sede incipitaria esametrica sembra marcare 'catullianamente' questa sezione dell'epistola. L'anafora è infatti un tratto stilistico privilegiato in Cat. 64: per quella di *non* cf. soprattutto vv. 39-41; vv. 63-65 con Fordyce (1990), p. 275; Wills (1996), p. 402. In questi vv.

cf. anche l'epanalessi di *fila* in 103 e 104 sempre sulla scia di Cat. 64 (cf. Knox [1995], ad loc.; Fordyce [1990], ad 64.26).

103-104 *nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem, / fila per adductas saepe relecta manus*: nella successione di congiuntivi del rimpianto 'pacifici' da parte di Arianna ("Androgeo potesse essere ancora vivo, Atene non avesse pagato le sue colpe con tante morti, Teseo non avesse ucciso mio fratello"), quest'ultimo congiuntivo del rimpianto (cf. Bessone [1997], ad 12.15-16) è a ben vedere minatorio, quasi facesse, in un certo senso, le veci della famosa maledizione catulliana che in *Her.* 10 non c'è: se Arianna non avesse dato il filo a Teseo certamente l'eroe non avrebbe fatto ritorno dal labirinto (cf. *Met.* 8.172 *nullis iterata priorum [ianua]*). L'Arianna ovidiana diventa quasi più medeica della medeica Arianna catulliana (cf. Cat. 64.200-201; *Apoll. Rhod. Arg.* 4.386-388; ma soprattutto *Ov. Her.* 12.15-18 [Medea a Giasone] *isset anhelatos non praemedicatus in ignes / immemor Aesonides oraque adusta boum; / semina iacisset, totidem quot semina et hostes, / ut caderet cultu cultor ab ipse suo* con Bessone [1997], ad loc.). Leggo *relecta* (il filo riavvolto) con Knox (congettura di Heinsius per il tradito *recepta*) sulla base di *Ov. Met.* 8.173 *ianua difficilis filo est inventa relecto*.

Per *adductas manus*, le mani che vengono portate a sé, cf. anche supra 10.15 *adductis palmis*.

105 *si stat victoria tecum*: *stare + cum* nell'accezione di «to take sides» (*OLD* 1824.12a) si trova in prosa e negli storici soprattutto. La *parole* di Arianna si fa volutamente tecnica in questo contesto 'marziale'.

106 *strataque Cretaeam belua planxit humum*: leggo *planxit* con Palmer e Knox (congettura di Heinsius per *textit* di G ζ, *stravit* di P² G² ζ, *pressit* di ζ) sulla base di *Ov. Her.* 16.336 ... *planget humum*; *Fast.* 1.578 *et lato moriens pectore plangit humum*; 4.895-896 ... *cadit Mezenzius ingens / et*

indignanti pectore plangit humum. Per Teseo che abbatte il Minotauro cf. Cat. 64.108-111 (v. 110 *prostravit*). Forse l'inatteso *belua* varia il catulliano *saevum* di 64.110 quasi che frammenti di 'narrativa' catulliana si inserissero prepotentemente nel nuovo testo (cf. infatti il successivo *fratrem* del v. 115). Sul *saevum monstrum* catulliano di 64.101 alternato al *germanum* di 64.150 cf. Panoussi (2003), p. 117, n. 56.

107 *non poterant figi praecordia ferrea cornu*: cf. Cat. 64.111 *nequiquam vanis iactantem cornua ventis*: la durezza delle corna del toro è rifunzionalizzata in *Her.* 10 per alludere metaforicamente alla durezza dei *praecordia* di Teseo. Il termine indica la parte più 'ricettiva' all'amore come in *Her.* 16.135-136 (Paride che vede per la prima volta Elena) *ut vidi, obstupui praecordiaque intima sensi / attonitus curis intumuisse novis*, è però parola più propriamente epica che elegiaca: cf. Fedeli (2005), ad Prop. 2.1.41-42. Ma cf. anche Tib. 1.1.63-64 (a Delia) *flebis: non tua sunt duro praecordia ferro / vincta nec in tenero stat tibi corde silex* (con Maltby [2002], ad loc.); Ov. *Her.* 12.183 (Medea a Giasone) *quodsi forte preces praecordia ferrea tangunt*. In unione a *ferrea* il termine ricorre solo in *Her.* 10 e 12 il nesso è forse ammiccante considerata la (pur momentanea) 'medeizzazione' in corso di Arianna (cf. sopra vv. 103-104).

108 *ut*: un altro *ut* concessivo come al v. 65.

109-110 *illic ... illic ... / illic ...* : la successione anaforica stabilisce anche qui (cf. comm. ad 101-107) un contatto privilegiato e contestualmente pertinente con Cat. 64.156 *quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Carybdis?*

110 *illic qui silices Thesea vincat habes*: formulazione quasi 'aprosdoketica' per indicare la durezza dell'amato / amata che varia un motivo fortemente topicizzato (e lo varia anche sintatticamente: cf. il

fortissimo iperbato): cf. e.g. Verg. *Aen.* 4.365-367; cf. anche Circe a Odisseo in *Od.* 5.190-191 ... οὐδέ μοι αὐτῆ / θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος ...; cf. anche *Her.* 2.137 (Fillide a Demofonte) *duritia ferrum ut superes adamantaque teque* (con Barchiesi [1992], ad loc.; cf. anche Fulkerson [2005], p. 35).

111 *crudeles somni, quid me tenuistis inertem?*: il lamento pathetico di Arianna precipita di nuovo nel bathos: *iners* è infatti termine iper-connotato nel linguaggio dell'elegia (più o meno oscenamente) per indicare un'inattività erotica: cf. Ov. *Am.* 3.7.15 (la *défaillance* del poeta) *truncus iners iacui, species et inutile pondus* (per cui cf. Hor. *Ep.* 12.17 e Sharrock [1995]); *Her.* 16.160 *nec Venus ex toto nostra fuisset iners*; *AA* 2.229 ... *Amor odit inertes* (del resto sappiamo che nell'*Ars* il poeta accuserà Arianna di non aver saputo amare: cf. *AA* 3.41-42 ... *nescistis amare: / defuit ars vobis; iners = in + ars*; cf. anche Casali [1995b], p. 9); *Rem.* 780; cf. Adams (1986), p. 46. La connotazione erotica produce inevitabilmente un effetto parodico innescato dal fatto che qui Arianna si attribuisce una 'proprietà' tipicamente maschile come l'*inertia*¹²⁸.

Crudeles è detto dei *somni*, dei *venti* in 113, della *dextera* in 115. È parola elegiaca riferita soprattutto a ciò che funge da ostacolo all'amore, nella fattispecie la porta elegiaca per cui cf. Prop. 1.16.17; Ov. *Am.* 1.6.73; *AA* 3.581. Cf. anche comm. ad v. 61.

¹²⁸ Forse anche nel controverso v. 88 *quis vetat et gladios per latus ire meum* potrebbe agire la memoria 'impertinente' di Ov. *Am.* 3.7.35-36 *quid vetat et nervos magicas torpere per artes? / forsitan impatiens sit latus inde meum: gladius* è termine inevitabilmente iper-connotato eroticamente (cf. Adams [1996], pp. 20-21), ma anche *latus* (p. 49), però solo e soltanto, di nuovo, riferito a uomini (cf. anche Tib. 2.6.4 con il comm. di Maltby [2002], ad loc.). La connotazione erotica maliziosamente annidata nell'equivoco *gladios* precipita 'batheticamente' con il successivo *per latus*. Queste 'incursioni' da parte di Arianna nel mondo dell'elegia 'al maschile' sono sintomatiche di come frammenti del vecchio 'discorso' elegiaco riescano a inserirsi perturbativamente (e più o meno inconsciamente) nel nuovo tessuto dell'elegia declinata 'al femminile'.

112 *aut semel aeterna nocte premenda fui*: stampo *aut* (lezione di P) con Palmer, Rosati (1999), p. 409 contro l'*at* (lezione di G ω) di Dörrie e Knox (1995) sulla base di Ov. *Her.* 12.11-15, soprattutto 13 (anche se qui è un po' diverso il valore di *semel*, cf. Bessone [1997], ad 12.13-14), e *Am.* 2.16.17 *aut iuvenum comites iussissent ire puellas* (cf. poco sopra [15] *solliciti iaceant terraque premantur iniqua* e McKeown [1998], ad loc.: *aut* = «'or [at least]'. The conjunction is usually supported by various particles or adverbs when "introducing a modification of a statement or expression" [OLD s.v. 6a]); del resto l'*aut* usato per marcare un'alternativa – "oppure almeno" (qui decisamente drastica) si addice bene al 'carattere' di questa eroina ("oppure almeno, sonno, visto che mi hai tenuta inerte, fammi dormire per sempre"): cf. comm. al v. 31; il pentametro riattiva la memoria di Cat. 5.5-6 *nobis cum semel occidit brevis lux / nox est perpetua una dormienda* (notato anche da Armstrong [2006], p. 237), sempre con l'equivalenza metaforica *nox* = *mors* (qui evidentemente la presenza di *nox* è indotta anche dal precedente *somni*) ; a ben vedere la memoria catulliana che agisce in questo verso è meno 'impertinente' di quanto si potrebbe pensare; Cat. 5 è il componimento dei *mille basia*: che la *nox* non sia scesa una volta per sempre su Arianna è sintomatico dell'imminente (e inaspettato) *twist of fate* della sua vicenda (nella quale sono 'scritti', siamo autorizzati a ipotizzarlo, ancora infiniti *basia*; c'è qui uno scarto nella scelta dell'ipotesto catulliano, non Cat. 64, ma 5). L'indicativo al posto del congiuntivo si giustifica con la presenza del gerundivo che già di suo si fa portatore di un'idea di potenzialità (cf. Knox [1995], ad 1.108).

113 *vos quoque crudeles, venti, nimiumque parati*: i venti 'troppo' pronti a far partire Teseo hanno reso la sua fuga ancora più facile; il *nimum* di Arianna sembra quasi un commento inter- e intratestuale ai venti 'di Didone' che almeno sono riusciti a trattenere Enea più (!) di quanto quelli

‘di Arianna’ siano riusciti a trattenere Teseo: cf. Verg. *Aen.* 4.310 *et mediis properas aquilonibus ire per altum*; 430 *expectet facilemque fugam ventosque ferentis*; Ov. *Her.* 7.49 *iam venti ponent ...*; 171 *cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis*.

114 *officiosa*: il termine è mutuato dal linguaggio dell’oratoria; cf. anche Ov. *Her.* 18.60 (*luna*) *ut comes in nostras officiosa vias*.

115 *necavit*: termine evitato generalmente dai poeti (bene Knox [1995], ad loc.); nelle *Heroides* compare solo qui, in cui è contemporaneamente riferito ad Arianna e al fratello. Teseo ha ucciso entrambi con la sua *dextera*, la mano dei giuramenti / promesse (Arianna) e quella che impugna l’arma (il fratello).

118 *prodita sum causis una puella tribus*: contro Arianna hanno congiurato il sonno, i venti, la mancata fedeltà di Teseo: a Knox (1995), ad 113 il distico sembra ozioso («the rhetorical effect here is rather weak»), ma a ben vedere qui Arianna riattiva su di sé la memoria di un’altra ‘illustre’ congiura, quella contro Didone: cf. Verg. *Aen.* 4.94-95 (Giunone a Venere in tono sarcastico) ... (*magnum et memorabile nomen*) / *una dolo divum si femina victa duorum est* (cioè Venere e Cupido). Arianna corregge elegiacamente il testo virgiliano (da *femina* a *puella*), ma al tempo stesso lo postilla: anche in *Aen.* 4 le *causae* che porteranno Didone al suo tragico epilogo sono in definitiva tre e non due; alle ‘trame’ di Cupido e Venere si aggiungono infatti anche quelle, ben più pericolose, di Giunone (cf. vv. 115-127). Nell’elenco delle ‘sue’ *causae* Arianna non può non precipitare, anche questa volta, nel bathos: il modello con cui confrontarsi resta sempre troppo ‘alto’ (anche quando si apre all’ironia: cf. *Aen.* 4.94-95). Per il ‘giuramento’ di *Her.* 10.117 tra le tre *causae* cf. *Aen.* 4.127-128 ... *non adversata petenti / adnuit atque dolis risit Cythereia repertis* (Venere dà il suo *placet* al piano di Giunone); per *causa* cf. infine

Aen. 4.169-170 (il disegno di Giunone si è compiuto) *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit . . .*

Per *una puella tribus* cf. anche Prop. 4.8.35 (Properzio a letto con due ragazze) *unus erat tribus in secreta lectulus herba.*

119-120 *ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo / nec mea qui digitis lumina condat erit?*: ritorna anche qui la *further voice* della *moritura* per eccellenza, Didone (per il concetto di «extensive intertext» cf. Lyne [1994], p. 191): Verg. *Aen.* 4.308 (*te*) *nec moritura tenet crudeli funere Dido?* (con Barchiesi [1992], p. 40); cf. anche *Her.* 7.0a *accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae* (il distico viene generalmente espunto, ma la ricezione, per quanto spuria, di un termine così tematicamente marcato è comunque significativa).

Anche l'amante elegiaco immagina continuamente le sue esequie funebri, soprattutto come estremo banco di prova per 'testare' la *fides* della sua capricciosa *puella*: cf. Prop. 1.17.11-12 (Properzio a Cinzia) *an poteris siccis mea fata reponere (reponere con Lyne [1998], p. 528, n. 36) ocellis, / ossaque nulla tuo nostra tenere sinu?*; 1.19.3-4 *sed ne forte tuo careat mihi funus amore, / hic timor est ipsis durior exsequiis*; 2.9.9-16; cf. Lechi (1979), p. 91: «la morte ... è sempre un momento che sancisce e suggella il legame erotico». In *Her.* 10 questa Arianna che vuole fare elegia 'a tutti i costi', che si strugge disperata, si batte il petto, si strappa i capelli, qui si appropria ('batheticamente'!) di una visione molto più tradizionale e 'borghese' (e, per questo, ironica) delle esequie funebri (partendo da una 'sollecitazione' catulliana: cf. Cat. 64.153): rimpiange le lacrime della madre, non quelle dell'amato, oltre a riferirsi a un 'troppo' generico *qui* che provvederà a chiuderle gli occhi (cf. Griffin [1985], p. 144: «it was hoped that a respectable Roman would die surrounded by his family, and that his last breath, with which his soul was thought to pass, would be received by his closest relative»; 148); cf. Tib. 1.3.5-10, in particolare vv. 5-6 per la menzione della madre: ... *non hic mihi mater / quae legat in*

maestos ossa perusta sinus (con Ov. *Am.* 3.9.49-50 [a Tibullo] *hinc certe madidos fugientis pressit ocellos / mater et in cineres ultima dona tulit*); cf. anche Lechi (1979), p. 94; Lyne (1998), p. 529, n. 40. In Propertio le esequie funebri sono di assoluta ed esclusiva ‘competenza’ di Cinzia, ma cf. anche Tib. 1.1.59-62 (solo Delia) e nelle *Heroides* cf. 11.125; 14.125-127 (con il comm. di Reeson [2001], ad 125-126: «the visualization of one’s own obsequies, attended, or even carried out, by a frequently tearful beloved, is an elegiac *topos*»). Knox (1995), ad v. 122 commenta: «somewhat anachronistically, O.’s Ariadne imagines a distinctly Roman funeral», ma qui l’eroina mitologica sta vestendo i panni dell’amante elegiaco. Ma cf. anche sotto comm. a v. 123 e v. 150.

Per *condere lumina* cf. Prop. 4.11.64 (Cornelia) *condita sunt vestro lumina nostra sinu*; Ov. *AA* 3.742 ... *cara lumina conde manu*.

121 *spiritus infelix peregrinas ibit in auras?*: cf. Verg. *Aen.* 4.705 (Didone) *dilapsus calor atque in ventos vita recessit* (con il comm. ad loc. di Pease [1935]); Ov. *AA* 3.741 (Procri) *nomine suspectas iam spiritus exit in auras*; *Met.* 8.524 (Meleagro) *inque leves abiit paulatim spiritus auras*. Ma cf. *Met.* 8.179-180 ... *tenues volat illa per auras / dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes*: è il catasterismo della corona di Arianna. Nel testo elegiaco l’espressione apparentemente di grado zero *in auras* si ricarica ironicamente prefigurando il futuro dell’eroina: lo *spiritus* di Arianna andrà sì *in auras*, ma come conseguenza della sua apoteosi, non della sua morte (cf. anche Apoll. Rhod. *Arg.* 3.1002 μέσφ ... αἰθέρι; Prop. 3.17.8 *lyncibus ad caelum vecta Ariadna tuis*). Anche in un altro caso (per quanto diverso) l’espressione *in auras* si presta a un gioco ironico: cf. *Her.* 12.85 (Giasone a Medea) *spiritus ante meus tenues vanescat in auras* con il comm. di Bessone (1997), ad loc.: «qui sarà da avvertire una sfumatura ironica, che suggerisce lo «svanire nell’aria» della promessa di Giasone?».

123 *ossa superstabunt volucres inhumata marinae?*: cf. Cat. 64.152-153 ... *dilaceranda feris dabor alitibusque / neque iniacta tumulabor mortua terra*; Ov. *AA* 3.35-36 *quantum in te, Theseu, volucres Ariadna marinas / pavit, in ignoto sola relictā loco*. L'ipotesto è sicuramente Prop. 3.7.11 *sed tua nunc volucres astant super ossa marinae* come riconosce anche Fedeli (1985), ad loc.; Knox (1995), ad 119-124; cf. anche Gibson (2003), ad Ov. *AA* 3.35. Questa elegia (tutta incentrata sul tema – epigrammatico peraltro – della morte per naufragio di Peto) sembra costituire un intertesto che agisce nell'ultima sezione di *Her.* 10 ben più estesamente però di quanto sia stato rilevato: cf. infatti poco sopra 3.7.9-10 *et mater non iusta piaē dare debita terrae / nec pote cognatos inter humare rogos*; 17-18 ... *quid cara natanti / mater in ore tibi est?*; 64 “*hoc de me sat erit si modo matris erit*” che costituiscono verosimilmente anche il modello del v. 119 (l'ironia è prodotta, ancora una volta, da un ipotesto un po' impertinente: in Prop. 3.7 si sta parlando infatti del cadavere di un annegato in mare!); 3.7.57 *'Di maris Aegei ... '*: anche Nasso si trova nel Mar Egeo; infine *Her.* 10.146 e Prop. 3.7.60 (cf. nota al v. 146).

Come le *ferae* (le tigri di Dioniso: cf. comm. a v. 96) anche le *volucres* potrebbero innescare una prefigurazione ironica del futuro dell'eroina: cf. Nonn. *Dion.* 47.267 ἀμφὶ δέ μιν πτερὰ πάλλεν Ἔρως θρασύς; cf. anche *LIMC* 3.1.1057 ss. e *LIMC* 3.2.730 ss. con diverse testimonianze iconografiche di Eros / Cupido alato che *superstat*. Per *volucer* come 'proprietà' di Cupido cf. Ov. *Met.* 9.482; *Am.* 1.2.47-48; *Her.* 16.203 *volucrum ... mater Amorum*.

Per *inhumata* cf. Verg. *Aen.* 4.620 (Didone maledisce Enea) *sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena*.

124 *haec sunt officiis digna sepulcra meis?*: cf. Cat. 64.157 *talia qui reddis pro dulci praemia vita? I praemia* catulliani diventano, per questa Arianna ossessionata dalla morte, dei *sepulcra*. Knox (1995), ad loc. coglie giustamente la *pointe* ironica («ironic, for she will have none»).

125 *ibis Cecropios portus*: cf. Verg. *Aen.* 4.590-591 ... *ibit / hic* ... ? che ‘prepara’ la maledizione di Didone contro Enea. L’*ibis* di Arianna è ‘propemptico’, privo di connotazioni minacciose, ma forse nasconde nella sua formulazione apparentemente piana un’ominosità allusiva: per il significato minatorio di cui *ibis* si può far portatore in contesti di invettiva cf. Casali (1997b), pp. 107-108 e soprattutto n. 70; Schiesaro (2001), p. 131; Watson (2003), ad Hor. *Epod.* 1.1.

126 *cum steteris turbae celsus in ore tuae*: questa forma di anticipazione del futuro innesca lo scarto ironico: cf. infatti Cat. 64.246-247 *sic funesta domus ingressus tecta paterna / morte ferox Theseus*. Stampo *turbae* al posto di *urbis* e *ore* al posto di *arce* con Rosati e Knox (1995). P trasmette delle lezioni un po’ incerte: *turbes*, corretto in *urbis* dalla seconda mano; *in aure*, corretto in *in arce* sempre da P². Dörrie mette a testo *honore* di G che troverebbe conferma nella resa di Planude τῆ τιμῆ. Ma *celsus in ore* ben si addice a un contesto di trionfo («a triumphant reception in his home city», Knox [1995], ad loc.); *in ore* è ben attestato, cf. OLD 1273.10b.

In arce sarebbe difendibile soprattutto invocando quella forma di ironia tragica frequentemente operativa nelle *Heroides*, per cui la mancata preconnoscenza del futuro da parte delle eroine riporta inaspettatamente in superficie il testo-modello (cf. e.g. Casali [1995c]): qui l’ironia si fa ‘crucele’, se pensiamo a quell’*arx* che sarà tanto funesta (nel testo-sorgente catulliano) a Egeo: cf. Cat. 64.241 *at pater ut summa prospectum ex arce petebat*.

127-128: nuovamente Minotauro e Labirinto sono menzionati perifrasticamente. Per il Labirinto (*tecta*) cf. comm. ad 71.

129 *me quoque narrato sola tellure relictam*: Teseo deve averlo fatto se Demofonte (almeno stando a Fillide, cf. Fulkerson [2005], p. 33) ha

recepito così bene la ‘lezione’ paterna: cf. *Her.* 2.75-76 *de tanta rerum turba factisque parentis / sedit in ingenio Cressa relicta tuo.*

130 *non ego sum titulis subripienda tuis*: Teseo potrà vantare (ironicamente) tra i suoi *tituli* anche l’abbandono di una fanciulla (non meno ironico *Cat.* 64.50-51 *haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte*; ma cf. *Lygd.* 6.41-42 *sic cecinit pro te doctus, Minoi, Catullus / ingrati referens impia facta viri*). Cf. di nuovo Fillide in *Her.* 2.68 *magnificus titulis stet pater ante suis*. Significativo che nelle epistole di Arianna e Fillide *titulis* compaia nel pentametro, quasi a voler rivendicare a Teseo una ‘proprietà’ più da elegia che da epica. Per *titulus* cf. il comm. di Casali (1995a), ad 9.1.

131-132 *nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae / filius: auctores saxa fretumque tui!*: cf. *Cat.* 64.155 *quod mare conceptum spumantibus exspuit undis?* Barchiesi (1993), p. 347, n. 23 riconosce in questa formulazione topica (cf. e.g. *Il.* 16.33-35, Patroclo ad Achille; per i presupposti ‘erotici’ del passo cf. Miller [2004], p. 70) un riferimento ulteriore: «it comes near to reality if one pauses to think that Theseus is either the son of Poseidon or of a man who is going to give his name to the Aegean sea». Cf. anche Armstrong (2006), p. 90, n. 41. Questa ‘risemantizzazione’ del topos è forse anche un modo per ‘autorizzare’ una versione mitica a scapito dell’altra: la paternità di Teseo era in effetti molto dibattuta, cf. *Ov. Her.* 2.37-38 (Fillide a Demofonte, figlio di Teseo) *perque tuum mihi iurasti, nisi fictus et ille est, / concita qui ventis aequora mulcet, avum = Poseidone* (cf. il comm. di Barchiesi [1991], ad loc.). Per *auctores* cf. *Verg. Aen.* 4.365 *nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor* (Didone a Enea).

133-134 *di facerent ut me summa de puppe videres! / movisset vultus maesta figura tuos*: Teseo, scorgendo Arianna *summa de puppe*, più che

farsi commuovere dal suo volto disperato, si sarebbe forse rammentato delle vele nere con cui sta pericolosamente navigando (cf. v. 41). *Summa de puppe* riattiva proprio la memoria catulliana di Egeo che scruta il mare *summa ex arce* : cf. Cat. 64.241 *at pater ut summa prospectum ex arce petebat* (cf. anche *videres* e *prospectum petebat*; cf. infine l'immediatamente precedente menzione di Egeo in 10.131 che 'trascina' il testo ovidiano verso quello catulliano: mi sembra non necessaria la trasposizione dei vv. 131-132 da parte di Knox dopo il v. 110 [cf. comm. ad loc.]: i vv. 131-134 'ammiccano' allusivamente al modello catulliano e anche *di facerent* 'dialoga' minacciosamente con le *deae* (*Eumenides*, 64.193) che Arianna invoca in 64.201; per Armstrong [2006], p. 232 il potenziale della maledizione resta tale: «she moves into what could have been a curse, starting *di facerent*, but what actually emerges is another softening, a back-tracking, 'If only you could have sent me'»); l'osservazione da un punto *summus* 'prepara' la morte, oltre che dell'Egeo catulliano, anche della Didone ovidiana di *Rem. 57 nec moriens Dido summa vidisset ab arce* [con ovviamente Verg. *Aen.* 4.410 *prospiceres arce ex summa ...*]). Memorie catulliane (ed ecphrastiche) sono percepibili anche nel pentametro: Arianna è 'propriamente' una *figura*, una di quelle ricamate sulla veste di Cat. 64 per cui cf. 64.50 *haec vestis priscis hominum variata figuris*; 64.265 *talibus amplifrice vestis decorata figuris*. Per il significato di *figura* in Cat. 64 cf. Laird (1993), pp. 24-25. Anche in Cat. 64 *maestus* ricorre in posizione explicitaria (posizione privilegiata come quella incipitaria per il depositarsi della memoria poetica) a suggellare le ultime parole di Arianna: cf. v. 202 *has postquam maesto profudit pectore voces*.

135 *qua potes aspice mente*: cf. comm. al v. 36. Arianna si augura che Teseo la guardi, ora che non può più farlo con gli occhi, almeno con la mente; sappiamo però che la mente di Teseo non è molto affidabile: cf. Cat. 64.200-201 *sed quali solam Theseus me mente reliquit, / tali mente,*

deae, funestet seque suosque; 238-240 haec mandata prius constanti mente tenentem / Thesea ceu pulsae ventorum flamine nubes / aereum nivei montis liquere cacumen. Il v. 135 scandisce una *climax bathetica*: cf. infatti v. 39 *si non audires, ut saltem cernere posses* e v. 135 *nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente.*

136 *haerentem scopulo: aspice ... haerentem scopulo* riattiva la memoria (cf. il comm. di Palmer [2005], ad loc.) di Prop. 2.30.27 *illic aspicias scopulis haerere Sorores* in cui il poeta immagina di condurre Cinzia nella grotta delle Muse: il passo properziano si fa portatore di una *langue* ‘recepita’ in *Her.* 10.136 senza costituire però un vero e proprio intertesto (cf. Labate [1991], p. 43). Anche la differenza di senso tra l’*haerere* delle Muse e quello di Arianna (cf. il comm. di Fedeli [2005], ad loc. che, sulla base di attestazioni lessicali e di testimonianze iconografiche, spiega *haerere* come «sinonimo espressivo di *sedere*») produce un’ulteriore distanza ‘semantica’ tra i due passi; cf. la successiva postilla di Fedeli: «la ‘iunctura’ *scopulis haerere* rinvia a Verg. *Aen.* 4,445, dov’è usata per la quercia flagellata dai venti». Cf. appunto Verg. *Aen.* 4.445 *ipsa haeret scopulis ...* : Enea è irremovibile dinanzi alla disperata richiesta da parte di Didone di una partenza dilazionata (cf. 4.438-439 ... *sed nullis ille movetur / fletibus ...*; cf. qui v. 133 *movisset*) e resta fermo nella sua decisione proprio come una quercia scossa dai venti resta fissata agli scogli. Arianna, che in *Her.* 10.136, letteralizzando in qualche modo la similitudine eneadica, si descrive aggrappata agli scogli, a brevissima distanza è oggetto essa stessa di una similitudine: cf. v. 139 *corpus ut impulsae segetes aquilonibus horret* (*aquilonibus* al plurale ricorre solo qui nelle *Heroides* e gli *aquilones* sono proprio i venti di Enea: cf. *Aen.* 4.310 *et mediis properas aquilonibus ire per altum*). L’*horror* di Arianna ha di nuovo un ‘precedente’ eneadico sempre nel quarto libro: cf. *Aen.* 4.280 *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit* (cf. il comm. di Austin [1955], ad loc.: «the Latin *horror* is primarily a literal ‘bristling’»)

in cui sono stati la teofania e il discorso di Mercurio a produrre il turbamento dell'eroe¹²⁹. Se proviamo ora, con la mediazione del testo virgiliano, ad applicare a *Her.* 10.136 una forma di intra- (più che di inter-stavolta) testualità 'reversibile' possiamo riattivare nell'*horror* di Arianna qualcosa che va 'oltre' la semplice paura dell'abbandono e che prefigura ironicamente, anche qui, una 'teofania': cf. infatti la reazione di Arianna all'arrivo di Bacco e del suo corteggio nella continuazione della 'storia' in *Ov. AA* 1.553 *horruit, ut steriles, agitat quas ventus, aristae* (con Hollis [1977], ad loc.). Ma a cos'è funzionale questo trasferimento di 'tratti' eneadici su Arianna? (Il libro quarto dell'*Eneide* offre a ben vedere un modello ben più 'congeniale', come peraltro si è rilevato *passim*). Anche questa caratterizzazione apparentemente 'impertinente' ha la sua ripercussione sul futuro dell'eroina: tra due modelli 'possibili' questa volta Arianna 'sceglie' non Didone, ma Enea, vale a dire il modello 'vincente' quale, in definitiva, lei stessa è (cf. e.g. Laird [1997], pp. 289-290).

Lo scoglio compare anche in *Cat.* 64.244 (unica occorrenza di *scopulus* peraltro) *praecipitem sese scopulorum e vertice iecit* in riferimento a Egeo che, scorte le vele nere di Teseo, si getta in mare. Lo scoglio rappresenta per Arianna e per Egeo un punto di osservazione privilegiato (e anche l'oggetto del loro osservare è il medesimo), ma Arianna se ne sta ben adesa ad esso (*haerentem scopulo*), 'eneadicamente' adesa potremmo dire, per Egeo esso diventa invece strumento di morte.

137 *lugentis more*: questo dettaglio «denuncia la tipicità della situazione del gesto, la 'maniera' della manifestazione del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando» (cf. Rosati [2005], pp. 14-15; cf. anche Spoth [1992], pp. 206-214 sulla presunta natura teatrale delle *Heroides*; Barchiesi [1997], p. 243, n. 7). In una sezione testuale come la fine di *Her.* 10, in cui si può rilevare un alto tasso di tratti 'didoniani' nella

¹²⁹ Cf. anche Verg. *Aen.* 2.774 *obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit* : è appena apparsa a Enea l'*umbra Creusae*; 3.48: Enea 'riconosce' Polidoro.

caratterizzazione di Arianna, i *demissos lugentis more capillos* non possono se non richiamare la Didone *moritura* di *Aen.* 4.590 *flaventisque abscissa comas* considerata anche l'analoga (e quasi immediatamente contigua) gestualità delle due eroine (estranea invece all'Arianna catulliana): cf. *Her.* 10.145 *plangendo lugubria pectora* e *Aen.* 4.589 *terque quaterque manu pectus percussa decorum*. Il *lugentis mos* non è troppo diverso (intratestualmente) dalla *scribentis imago* di Didone (appunto) in *Her.* 7.183 o da quella di Canace in *Her.* 11.7 (viene sempre presupposto uno spettatore: cf. 10.137 *aspice*; 10.183 *aspicias utinam*; 11.9 *spectator adesset*, ma cf. anche il 'pubblico' di Didone in Verg. *Aen.* 4.663-664 *dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam aspiciunt comites ...*); cf. anche Rosati (2005c), p. 163. Il gesto dello *scribere* in *Her.* 10 compare poco sotto: cf. v. 140 (per il pianto come 'generatore' di scrittura cf. Spentzou [2003], p. 111). Il lutto di Arianna (solo provvisorio) anticipa un lutto ben peggiore, quello di Egeo: cf. infatti Cat. 64.246-248 *sic funesta domus ingressus tecta paterna / morte ferox Theseus, qualem Minoidi luctum / obtulerat mente immemori, talem ipse recepit*.

138 *et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis*: cf. Ov. *AA* 1.532 *indigno teneras imbre rigante genas*; l'Arianna delle *Heroides* è sempre iperbolicamente 'estrema', non bagna solo le guance con le sue lacrime (cf. anche comm. a v. 147), ma addirittura 'inzuppa' completamente la veste *sicut ab imbre*. L'ipotesto qui riattivato (cf. anche introduzione) è quello della porta elegiaca inzuppata di pianto (*uda* = «drenched» con McKeown [1989], ad loc.; «*udus* is a stronger term than *umidus*») di *Am.* 1.6.17-18 *aspice – et ut videas, inmitia claustra relaxa – / uda sit ut lacrimis ianua facta meis!* La *surenchère* elegiaca è chiaramente marcata dal trasferimento di questa proprietà dalla porta all'amante elegiaca (cf. anche l'«invito» visivo *aspice* in posizione incipitaria). Questa Arianna ovidiana denuncia tutta la sua inadeguatezza 'amatoria' (potremmo dire

con Kennedy [2006], p. 66 [qui in riferimento a Fillide] che Arianna è ancora «at a fairly rudimentary stage of eterodidactic awareness»): cf. infatti Ov. *AA* 3.291-292 *quo non ars penetrat? discut lacrimare decenter, / quoque volunt plorant tempore, quoque modo* (cf. anche comm. a v. 147). Del resto la stessa Arianna in ‘altri’ testi ammetterà la sua precedente *rusticitas*: cf. Ov. *Fast.* 3.463 *sorte tori gaudens ‘quid flebam rustica?’ dixit*. Sull’efficacia ‘elegiaca’ delle lacrime cf. Bessone (1997), ad 12.190.

139-140: *corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret, / litteraque articulo pressa tremente labat*: cf. comm. a v. 136. Ov. *AA* 1.553-554 *horruit, ut steriles agitat quas ventus aristas, / ut levis in madida canna palude tremit* ‘riscrive’ il distico estendendo la similitudine anche al tremore (*tremente~tremit*) e obliterando, in questo modo, il non più necessario riferimento alla forma epistolare (cf. *littera ... pressa*). Nel momento della più grande disperazione Arianna parla il linguaggio della commedia: *horrere* e *corpus* compaiono infatti in associazione nella battuta della Iena *Melaenis* in Plaut. *Cist.* 551 *iam horret corpus, cor salit metu*.

141 *non te per meritum, quoniam male cessit, adoro*: corregge Cat. 64.149-150 *certe ego te in medio versantem turbine leti / eripui ... ?* (con Fordyce [1990], ad 30.7: «*certe* introducing a reminder which justifies a grievance»; cf. anche *Her.* 10.143 ... *si non ego causa salutis*). La formulazione *per meritum* (qui *non per meritum*) rimanda a Verg. *Aen.* 4.317 *si bene quid de te merui* (cf. *oro* al v. 319). La ‘rivendicazione’ del *meritum* da parte delle eroine abbandonate è topica: cf. il comm. di Bessone (1997), ad 12.21 e 12.192. Qui, però, Arianna che, ricordiamolo, si pone come l’archetipo dell’eroina elegiaca, è pronta a rovesciare il topos e a negare qualunque suo merito pur di aver salva la vita (cf. vv. 143-144): l’effetto non può se non essere parodico rapportato alla ferma volontà

suicida di altre eroine abbandonate (cf. e.g. Fillide in *Her.* 2.143-144 *stat nece matura tenerum pensare pudorem; / in necis electu parva futura mora est*; ma del resto la vicenda di Arianna si presta, proprio per il suo epilogo, a una continuità / continuazione ‘testuale’: la sua ‘storia’ e la sua ‘vita’ devono andare avanti).

143 *sed ne poena quidem!*: significativo che proprio nel ‘congedo’ di *Her.* 10 compaia un termine come *poena*: Arianna è disposta a rinunciare a qualunque *gratia* per le sue azioni (*facto ... meo*), ma non a subire una punizione (e sceglie un linguaggio molto poco elegiaco per dirlo: cf. v. 144 *non tamen est cur*, costruzione frequente e.g. nell’oratoria: cf. *OLD* 473.3). *Poena* compare anche alla fine del monologo dell’Arianna catulliana: cf. *Cat.* 64.191-192 (la maledizione) *quare facta virum multantes vindice poena / Eumenides ...*. Nell’ipotetica *poena* che l’Arianna ovidiana prospetta per sé si riflette quella molto più reale di Teseo (cf. *facta* in *Cat.* 64.191 e *Her.* 10.148; cf. anche *Cat.* 64.203 *saevis ... factis*): il ‘fantasma’ della maledizione sceglie vie allusive per ‘materializzarsi’.

145 *plangendo lugubria pectora*: cf. *Cat.* 64.261 *plangebant aliae proceris tympana palmis*. *Plangere* per indicare il battersi il petto è comune, ma l’ipotesto catulliano sembra qui caricare ‘menadicamente’ (e ‘dionisiacamente’) la gestualità di Arianna. Cf. anche comm. ad 15-16.

146 *infelix tendo*: frammenti di ‘discorso’ didoniano si inseriscono ‘resistentemente’ negli ultimi vv. di *Her.* 10 (anche qui dove il modello sembra essere chiaramente properziano: cf. nota infra): cf. Verg. *Aen.* 4.596 (il penultimo discorso di Didone) *infelix Dido* con identica sede metrica ed effetto di rima.

infelix tendo trans freta longa manus: cf. la gestualità del naufrago Peto in Prop. 3.7.60 *attulimus longas in freta vestra manus* (cf. il comm. a v. 123). Palmer stampa *lata* al posto di *longa* che è vergato da una seconda mano nel margine di P: ma *freta longa* è un nesso ‘ovidianissimo’ (cf. *ThLL*, s.v. *fretum*, 6.1.1316.7 ss.), mentre *lata freta* compare solo in *Met.* 11.749.

147 *hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos*: per questa parodica Arianna calva cf. Verducci (1985), p. 255. In *qui superant* ci potrebbe essere più di quanto vi vede Knox (1995), ad loc. («an extraordinary hyperbole»): la postilla sembra essere metaletteraria quasi la calvizie di Arianna fosse il risultato ‘testualmente’ onnicomprensivo di questo gesto, non solo nel suo testo ma anche in quello dei suoi modelli, Didone *in primis*.

Ov. *AA* 1.533-534 *clamabat flebatque simul, sed utrumque decebat; / non facta est lacrimis turpior illa suis* restituisce al personaggio il suo πρέπον catulliano.

149 *versoque ... vento*: *vento* è nei codd., ma la correzione di Burman *velo* (che si trova peraltro anche nel cod. Basileensi) ha trovato largo consenso (Palmer, Rosati, Knox): cf. *Her.* 13.134 *dum licet Inachiae vertite vela rates*. È giusta la postilla di Burman secondo cui Teseo non avrebbe potuto cambiare la direzione del vento, ma semmai cambiare, appunto, le vele (con inevitabile, ironico riferimento a Cat. 64.235 *candidaque intorti sustollant vela rudentes*; cf. Barchiesi [1993], pp. 349-350); l’ablativo assoluto *verso vento* mi sembra però semplicemente voler dire ‘mutato il vento (= quando il cambiamento del vento lo consentirà, con riferimento a Noto di 10.30?), naviga indietro’: cf. *OLD* 2044.11c; e.g. Verg. *Aen.* 1.391 (*classem*) *nuntio et in tutum versis Aquilonibus actam*. Nonostante *velo* sia allettante per le sue implicazioni di ironia tragica (il riferimento ironico alle vele era comunque già in 10.41), qui stampo la lezione tradita.

150 *si prius occidero, tu tamen ossa feres*: un altro punto su cui agisce il modello didoniano (esteso e pervasivo nella seconda metà dell'epistola), cf. infatti Verg. *Aen.* 4.660-662 (i *novissima verba* di Didone) ... **sic, sic** *iuvat ire sub umbras. / hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis*. La memoria della morte di Didone si riflette anche nel congedo della lettera di Arianna (quelle esplicitarie – come anche quelle incipitarie – sono sedi privilegiate depositarie di memoria letteraria): Didone annuncia la sua fine (*sic, sic*), Arianna la pone in termini di eventualità (*si*), Didone minaccia persecutoriamente Enea avvertendolo che raccoglierà (*ferat*) i suoi *omina mortis*, Arianna secondo una prospettiva che suggella elegiacamente la sua lettera invita Teseo a raccogliere invece le sue ossa (*feres*). *Her.* 10 si chiude con l'auspicio (tutto elegiaco stavolta! cf. invece comm. a vv. 119-20) di un gesto di pietà funeraria da parte dell'amato (si noti per inciso che il primo uso ovidiano [risemantizzato] di *novissima verba* è in *AA* 1.539, proprio nell'episodio di Arianna e che, come nota Armstrong (2006), p. 245, «one cannot help recalling the Vergilian usage of these words to mean the last uttered by or for somebody»).

Arianna però qui 'ignora' un testo fondamentale che l'avrebbe messa in guardia dal pericolo di false illusioni: Properzio in 2.24 guarda, tra gli altri, proprio all'*exemplum* di Teseo per sottolineare l'infedeltà degli amanti (cf. v. 43 *parvo dilexit spatium Minoida Theseus*), ammonendo Cinzia che tra tutti i suoi amanti appunto (v. 50) *vix venit extremo qui legat ossa die* (a parte ovviamente il poeta stesso).

L'immagine delle ossa (biancheggianti?) di Arianna sull'isola riattivano nuovamente l'ipotesto odissiacco dell'isola delle Sirene (cf. comm. ad 10.39) con il mucchio di ossa sparse sul prato (cf. *Od.* 12.45-46). Arianna, da 'mancata' Sirena, si tratteggia epilogicamente vittima del suo stesso 'canto'.

BIBLIOGRAFIA

- W. S. Anderson (1973), *The Heroides*, in *Ovid* (ed. by J. W. Binns), London-Boston, pp. 49-83
- E. M. Ariemma (2000), *Alla vigilia di Canne. Commentario al libro VIII dei Punica di Silio Italico*, Napoli
- R. Armstrong (2005), *Ovid and his Love Poetry*, London
- (2006), *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford
- R. G. Austin (1955), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Oxford
- A. Barchiesi (1985), *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, MD 16, pp. 77-107
- (1987), *Narratività e convenzione nelle Heroides*, MD 19, pp. 63-90
- (1989), *Postilla (su Ov. her. 10, 89-95)*, MD 23, pp. 173-174
- (1992), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroides 1-3*, Firenze
- (1993), *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides*, HSCPh 95, pp. 333-365
- (1997), *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley – Los Angeles – London [orig. it. *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Roma 1994]
- (2001a), *Genealogie letterarie nell'epica imperiale. Fondamentalismo e ironia*, in *L'Histoire littéraire immanente dans la poésie latine* (a c. di E. A. Schmidt), Genève, pp. 315-354
- (2001b), *The Crossing*, in *Texts, Ideas, and the Classics* (ed. by S.J. Harrison), Oxford, pp. 142-163
- S. Bartsch (2006), *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago
- C. Battistella (2006), *Le 'costellazioni' di Arianna (Ov. Her. 10, 95 e Apoll. Rhod. 3, 997-1004)*, MD 57.2, pp. 217-222
- (2007), *Inseguendo Didone (Ov. Her. 7.115-116)*, *Philologus* 151.1, pp. 184-189

- F. Bessone (1994), rec. a F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992, JRS 84, pp. 269-270
- (1997), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII – Medea Iasoni*, Firenze
- M. Bettini, L. Spina (2007), *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino
- M. Bonfanti (1983), *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide*, Pisa 1985
- S. Casali (1992), *Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile: giochi ovidiani su di un topos elegiaco*, MD 28, pp. 85-100
- (1995a), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX – Deianira Herculi*, Firenze
- (1995b), *Strategies of Tension (Ovid, Heroides 4)*, PCPhS 41, pp. 1-15
- (1995c), *Tragic Irony in Ovid, Heroides 9 and 11*, CQ 45.2, pp. 505-511
- (1997a), *The Cambridge Heroides*, CJ 92, pp. 305-314
- (1997b), *Quaerenti plura legendum: On the Necessity of 'Reading More' in Ovid's Exile Poetry*, Ramus 26, pp. 80-112
- P. Christesen, Z. Torlone (2002), *Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius*, MD 49, pp. 135-172
- J. R. Clarke (1998), *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C. — A.D. 250*, Berkeley-Los Angeles-London
- J. J. Clauss (1997), *Conquest of the Mephistophelian Nausicaa. Medea's Role in Apollonius' Redefinition of the Epic Hero*, in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art* (ed. by J. J. Clauss, S. I. Johnston), Princeton
- G. B. Conte (1985), *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino (1974¹)
- (1991), *Generi e Lettori: saggi su Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano

- (1996), *The Hidden Author: an Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley (ed. it. *L'autore nascosto. Un'interpretazione del «Satyricon»*, Bologna 1997)
- J. B. DeBrohun (2003), *Roman Propertius and the Reinvention of Elegy*, Ann Arbor
- (2007), *Catullan Intertextuality: Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64*, in *A Companion to Catullus* (ed. by M. B. Skinner), Oxford, pp. 293-313
- S. Dentith (2000), *Parody*, Abingdon-New York
- M. Desmond (1993), *When Dido reads Vergil: Gender and Intertextuality in Ovid's Heroides 7*, *Helios* 20, pp. 56-68
- R. Dimundo (2005), *Properzio e i topoi elegiaci*, in *Properzio nel genere elegiaco. Modelli, motivi, riflessi storici. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 27-29 maggio 2004* (a c. di C. Santini, F. Santucci), Assisi, pp. 231-247
- H. Dörrie (1971), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heoidum*, Berolini et Novi Eboraci
- A. T. Drago (1998), *Il 'Lamento della donna abbandonata' o lo stravolgimento parodico della tradizione: Aristaenet. Ep. 2, 13*, *MD* 41, pp. 207-223
- L. Edmunds (2001), *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore and London
- J. Elsner (2007), *Viewing Ariadne: from Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World*, *CPh* 102.1, pp. 20-44
- E. Esposito (2005), *Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna
- P. Fedeli (1980), *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*, Firenze
- (1985), *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, Bari
- (2005), *Properzio, Elegie. Libro II*, Leeds
- R. Ferri (1988), *Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: Sat. 100 ss.*, *MD* 20, pp. 311-315

- J. G. Fitch (2002), *Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies*, Phoenix 56, pp. 296-314
- C. J. Fordyce (1990), *Catullus*, Oxford (1961¹)
- D. Fowler (1997), *Second Thoughts on Closure*, in *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature* (ed. by D.H. Roberts, F.M. Dunn, D. Fowler), Oxford, pp. 4-22
- (2000), *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford
- L. Fulkerson (2005), *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge
- J. H. Gaisser (1995), *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, *AJPh* 116.4, pp. 579-616
- L. Galasso (1995), *P. Ovidii Nasonis. Epistularum ex Ponto, Liber II*, Firenze
- L. Gamberale (2002), *Ovidio, Fast. 3, 469 sgg. Variazioni per voce sola su un tema di Catullo*, *RIFC* 130, pp. 21-39
- G. Genette (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris
- R. K. Gibson (2003), *Ovid. Ars Amatoria Book 3*, Cambridge
- R. Gibson, S. Green, A. Sharrock (2006), *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford
- J. Glenn (1980), *Ariadne's Daydream (Cat. 64.158-63)*, *CJ* 76, pp. 110-116
- E. Greene (1995), *Elegiac Woman: Fantasy, Materia and Male Desire in Propertius 1.3 and 1.11*, *AJPh* 116.2, pp. 303-318
- J. Griffin (1985), *Latin Poets and Roman Life*, London
- J. B. Hall (1990), *Conjectures in Ovid's Heroides*, *ICS* 15, pp. 263-292
- P. Hardie (1994), *Virgil. Aeneid, Book IX*, Cambridge
- (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge
- S. J. Harrison (1994), *Drink, Suspicion and Comedy in Propertius 1.3*, *PCPhS* 40, pp. 18-26
- D. Hershkowitz (1998), *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford

- P. J. Heslin (2005), *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge
- A. Hewig (1991), *Ariadne's Fears from Sea and Sky (Ovid, Heroides 10.88 and 95-8)*, CQ 41, pp. 554-556
- S. Hinds (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge
- (2002), *Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition*, in *The Cambridge Companion to Ovid* (ed. by P. Hardie), Cambridge, pp. 122-149
- (2006), *Generalising about Ovid*, in *Oxford Readings in Ovid* (ed. by P. E. Knox), Oxford, pp. 15-50 (già in *Ramus* 16, [1987], pp. 4-31, cito da 2006)
- A. S. Hollis (1976), *Ovid. Metamorphoses, Book VIII*, Oxford
- A. E. Housman (1972), *The Classical Papers of A. E. Housman* (ed. by J. Diggle, F. R. D. Goodyear), Volume I 1882-1897, Cambridge
- T. K. Hubbard (1998), *The Pipes of Pan. Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor
- G. Hutchinson (2006), *Propertius. Elegies Book IV*, Cambridge
- H. Jacobson (1974), *Ovid's Heroides*, Princeton
- S. L. James (2003), *Her Turn to Cry: The Politics of Weeping in Roman Love Elegy*, TAPhA 133, pp. 99-122
- A. M. Keith (1999), *Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory*, Mnemosyne 52.1, pp. 41-62
- D. F. Kennedy (1984), *The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroides*, CQ 34.2, pp. 413-422
- (2002), *Epistolarity: the Heroides*, in *The Cambridge Companion to Ovid* (ed. by P. Hardie), Cambridge, pp. 217-232
- E. J. Kenney (1996), *Ovid, Heroides XVI-XXI*, Cambridge
- G. S. Kirk (1985), *The Iliad: A Commentary, Volume I: Books 1-4*, Cambridge

- E.-A. Kirfel (1969), *Untersuchungen zur Briefform der Heroides Ovids*, Bern-Stuttgart
- A. J. Kleywegt (2005), *Valerius Flaccus, Argonautica, Book 1. A Commentary*, Leiden-Boston
- P. E. Knox (1995), *Ovid, Heroides, Select Epistles*, Cambridge
- (1998), *Ariadne on the Rocks: Influences on Ovid, Her. 10*, in *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen* (ed. by P. Knox, C. Foss), Stuttgart und Leipzig, pp. 72-83
- M. Labate (1975), *Amore coniugale e amore 'elegiaco' nell'episodio di Cefalo e Procri (Ov. Met., 7, 661-865)*, ASNSP 5.1, pp. 103-128
- (1991), *La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana*, in *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio* (a c. di I. Gallo, L. Nicastri), Napoli, pp. 41-59
- A. Laird (1993), *Sounding Out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64*, JRS 83, pp. 18-30
- , *Approaching Characterisation in Virgil*, in *The Cambridge Companion to Virgil* (ed. by C. Martindale), Cambridge 1997, pp. 282-293
- F. Lechi (1979), *Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'exemplum in Properzio*, MD 3, pp. 83-100
- M. Leigh (1997), *Ovid, Heroides 6.1-2*, CQ 47, pp. 605-607
- S. H. Lindheim (2003), *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Madison
- J. Lotman (1977), *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor
- R.O.A.M. Lyne (1978), *Ciris. A Poem attributed to Vergil*, Cambridge
- (1980), *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, Oxford
- (1994), *Vergil's Aeneid: Subversion by Intertextuality. Catullus 66.39-40 and Other Examples*, G&R 41.1, pp. 187-204
- (1998), *Propertius and Tibullus: Early Exchanges*, CQ 48.2, pp. 519-544
- E. Maas (1889), *Alexandrinische Fragmente*, Hermes 24, pp. 528-529

- R. Maltby (2002), *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge
- C. Martindale (2003), *Reedeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge
- J. C. McKeown (1998), *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, Leeds
- A. N. Michalopoulos (2002), *Ovid Heroides 10.1-4: Ariadne's ΜΙΤΟΣ*, Mnemosyne 45.1, pp. 95-97
- (2006), *Ovid Heroides 16 and 17. Introduction, Text and Commentary*, Cambridge 2006
- P. A. Miller (2004), *The Parodic Sublime: Ovid's Reception of Virgil in Heroides 7*, MD 52, pp. 57-72
- (2007), *Catullus and Roman Love Elegy*, in *A Companion to Catullus* (ed. by M. B. Skinner), Oxford, pp. 399-417
- W. H. Mineur (1984), *Callimachus. Hymn to Delos*, Leiden
- K. Morgan (1977), *Ovid's Art of Imitation. Propertius in the Amores*, Leiden
- L. Morgan (2003), *Child's Play: Ovid and His Critics*, JRS 93, pp. 66-91
- M. M. Musgrove (1998), *Nestor's Centauromachy and the Deceptive Voice of Poetic Memory (Ovid. Met. 12, 182-535)*, CPh 93, pp. 223-231
- B. R. Nagle (1995), rec. a F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, Munich 1992, AJPh 116.1, pp. 152-154
- J. J. O'Hara (1996), *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor
- (2007), *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge
- A. Palmer (2005), *Ovid. Heroides* (New Introduction by D. F. Kennedy), Bristol (Oxford 1898¹)

- V. Panoussi (2003), *Ego Maenas: Maenadism, Marriage and the Construction of Female Identity in Catullus 63 and 64*, *Helios* 30, pp. 101-126
- S. Papaioannou (2006), *The Poetology of Hairstyling and the Excitement of Hair Loss in Ovid, Amores, 1, 14*, *QUCC* 83.2, pp. 45-69
- A. S. Pease (1935), *Publi Vergili Maronis Aeneidos. Liber Quartus*, Cambridge (Massachusetts)
- A. Perutelli (1994a), *Calipso e Ulisse (Prop. 1, 15, 9 ss.)*, *MD* 32, pp. 169-171
- (1994b) *Ulisse nell'elegia ovidiana*, in *Riscrittura, Intertestualità, Transcodificazione. Personaggi e scenari* (seminario di studi, Pisa, febbraio-maggio 1993, Facoltà di Lingue e Letterature straniere), a c. di E. Scarano, D. Diamanti), Pisa, pp. 19-30
- G. Petrone, M. M. Bianco (2006), *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo
- L. Piazzì (2007), *Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze
- P. Pinotti (1988), *P. Ovidio Nasone. Remedia Amoris*, Bologna
- M. Platnauer (1951), *Latin Elegiac Verse. A Study of the Metrical Usages of Tibullus, Propertius & Ovid*, Cambridge
- L. Prauscello (2007), *A Homeric Echo in Theocritus' Idyll 11. 25-7: the Cyclops, Nausicaa and the Hyacinths*, *CQ* 57.1, pp. 90-95
- J. Reeson (2001), *Ovid Heroides 11, 13 and 14. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln
- M. D. Reeve (1973), *Notes on Ovid's Heroides*, *CQ* 67, pp. 325-338
- G. Rosati (1979), *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, *MD* 2, pp. 101-136
- (1985), *Ovidio. I cosmetici delle donne*, Venezia
- (1989), *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano (2005⁴)
- (1992), *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, *MD* 29, pp. 71-94

- (1994), rec. a F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992, Athenaeum 82, pp. 615-617
- (1996), *Heroidum Epistulae XVIII-XIX, Leander Heroni Hero Leandro*, Firenze
- (1999), rec. a P. E. Knox, *Ovid, Heroides, Select Epistles*, Cambridge 1995, Gnomon 71, pp. 402-409
- (2005a), rec. a S. H. Lindheim, *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Madison 2003, AJP 2.2, pp. 291-294
- (2005b), *Elegy after the Elegists: from Opposition to Assent*, PLLS 12, pp. 133-150
- (2005c), *Dinamiche temporali nelle Heroides*, in J. P. Schwindt (Hrsg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg
- R. M. Rosen (2007), *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford
- P. A. Rosenmeyer (1997), *Love Letters in Callimachus, Ovid and Aristaenetos or the Sad Fate of a Mailorder Bride*, MD 36, pp. 11-31
- V. Rudich (1997), *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*, London – New York
- E. S. Rutledge (1976), *Fasti 3. 459-516: Ariadne Revisited*, Maia 28, pp. 125-126
- A. Schiesaro (1997), *L'intertestualità e i suoi disagi*, MD 39, pp. 75-109
- (2001), *Dissimulazioni giambiche nell'Ibis*, in *Giornate Filologiche «Francesco della Corte» II*, Genova, pp. 125-136
- (2005), *Under the Sign of Saturn: Dido's Kulturkampf*, in: J. P. Schwindt (Hrsg.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, pp. 85-110
- A. R. Sharrock (1995), *The Drooping Rose: Elegiac Failure in Amores 3.7*, Ramus 24, pp. 152-180
- F. Spaltenstein (1986), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, Genève

- E. Spentzou (2003), *Readers and Writers in Ovid's Heroides. Transgressions of Genre and Gender*, Oxford
- F. Spoth (1992), *Ovids Heroides als Elegien*, München
- (1993), *Ovids Ariadne-Brief (Her. 10) und die Römische Liebeselegie*, WJA 19, pp. 239-260
- G. Tatham (1990), *Ariadne's Mitra: a Note on Catullus 64.61-4*, CQ 40, pp. 560-561
- R. J. Tarrant (1983), *Heroides in Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics* (ed. by L.D. Reynolds), Oxford, pp. 268-272
- , *Two Notes on Ovid, Heroides 10*, RhM 128, pp. 72-75
- A. Tartaglini (1986), *Arianna e Andromaca (da Hom. Il. XXII 460-472 a Catull. 64, 61-67)*, A&R 31, pp. 152-157
- M. Telò (2006), *Milziade, Aristide e il sicofante: personaggi 'tragici' nei Demi di Eupoli*, in *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* (a c. di E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni), Pisa
- R. F. Thomas (1979), *On a Homeric Reference in Catullus*, AJPh 100, pp. 475-476
- G. Tissol (1997), *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton
- D. W. T. Vessey (1976), *Humor and Humanity in Ovid's Heroides*, Arethusa 9, pp. 91-110
- L. C. Watson (2003), *Horace's Epodes*, Oxford
- W. S. Watt (1989), *Notes on Ovid, Heroides*, RFIC 117, pp. 62-68
- T. P. Wiseman (1977), *Catullus' Iacchus and Ariadne*, LCM 2, pp. 177-180
- (1978), *Catullus 64 again*, LCM 3, pp. 21-22
- M. Wyke (1989), *Reading Female Flesh: Amores 3.1*, in *History as Text. The Writing of Ancient History* (ed. by A. Cameron), pp. 111-143
- (2002), *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford

T. Ziolkowski (2005), *Ovid and the Moderns*, Ithaca-London