

## FEDERICA BESSONE

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

“Alcuni una schiera di cavalieri, altri di fanti, / altri di navi dicono che sulla nera terra / siano la cosa più bella, e io ciò che / ciascuno ama”. Non è una *recusatio* augustea, ma la Priamel del fr. 16 Voigt<sup>1</sup>: se avesse saputo che Ovidio le avrebbe fatto scrivere un'*Eroide*, Saffo non avrebbe potuto anticipare meglio le scelte programmatiche dell'elegia latina.

Accostare la lirica di Saffo all'elegia erotica di età augustea non è un azzardo inconcepibile al di fuori delle *Heroides* e dei loro esperimenti: vi aveva pensato, prima di Ovidio, Orazio lirico<sup>2</sup>. La σύγκρισις di *carm.* 2, 13, 21-32 descrive Saffo che, sulla lira, “lamenta” gli amori per le fanciulle di Lesbo: *Aeoliis fidibus querentem // Sappho puellis de popularibus* (*queror*, nei programmi poetici augustei, definisce il genere elegiaco); il suo “lamento” d'amore è contrapposto ai “duri” temi politici e militari cantati in tono più elevato da Alceo, e il maggior successo è attribuito alla lirica civile di quest'ultimo<sup>3</sup>. L'Alceo romano, nel tracciare un programma lirico per sé, aveva preso le distanze da Saffo (e dal suo interprete Catullo), avvicinandola agli elegiaci contemporanei: Orazio, erede 'naturale' della lirica greca, aveva costruito una predisposizione di Saffo ad essere accolta in un genere letterario alternativo.

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

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

---

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

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

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

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

Come le altre *Eroidi*, ma con più scoperta coscienza programmatica, l'epistola istituisce un confronto tra generi poetici. Tutte le eroine, personaggi di letteratura, portano con sé le convenzioni del genere di appartenenza e le fanno incontrare e scontrare col codice dell'elegia. Saffo, personaggio di leggenda e caricatura della commedia per il suo amore con Faone, è al tempo stesso figura storica di poetessa – quindi autrice –, 'persona' lirica e talvolta personaggio (nominato come "Saffo") della sua stessa poesia: convertendosi qui dalla lirica all'elegia (e dalla passione omoerotica a quella eterosessuale), insieme rinnega e prosegue la sua poesia d'amore, ricodifica in elegia e riusa con disinvoltura, in relazione al nuovo oggetto amato, i suoi stessi testi; così facendo, mette a confronto convenzioni e atteggiamenti espressivi delle due forme letterarie.

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

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

#### *Il proemio elegiaco: continuità e rotture in una carriera poetica*

Da professionista, Saffo giustifica la scelta del genere con un proemio (vv. 1-20). I primi due distici<sup>4</sup> presentano l'epistola elegiaca come opera poetica (*hoc breve... opus*) e Saffo come autrice (*auctoris*); Faone e gli altri lettori potrebbero non riconoscere la poetessa di Lesbo: immaginando il loro straniamento, Ovidio commenta la propria finzione di una Saffo che scrive in distici e fa ironia sulla confusione di identità autoriali così creata<sup>5</sup>.

---

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

<sup>5</sup> Farrell 1998, pp. 332 s.; bene anche pp. 333 s. sulla possibile allusione alla questione filologica dell'attribuzione a Saffo di ἐπιγράμματα καὶ ἐλεγεία (cf. Sud. s. v. Σαπφώ). La movenza incipitaria sarà ripresa in *Pont.* 2, 10, 1 ss. (cf. Galasso 1995 *ad loc.*; si ripete anche il gioco sul senso letterario di

La sorpresa del lettore è legittima. Quella di Saffo è una *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*; e, come quella di Ovidio nel proemio degli *Amores*<sup>6</sup>, va giustificata. Leggiamo i vv. 5-8:

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

Il ragionamento è in forma di sillogismo. Un amore degno di pianto vuole una poesia di pianto (è un tema-chiave dell'epistola): la 'perdita' di Faone richiede il lamento 'funebre' dell'elegia; e il pianto significa l'addio alla lira eolica, che al compianto funebre non si addice – la vera Saffo l'aveva già detto, nel fr. 150 V.: “Non è giusto che nella casa di chi pratica il culto delle Muse ci sia il lamento funebre (θρήνος): queste cose non sono appropriate per noi”<sup>7</sup>. Convertendosi ora a una poesia che è compianto funebre, questa Saffo può far propria la definizione da manuale dell'elegia come *fleBILE carmen*<sup>8</sup>.

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

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

*uror* (v. 9) è il segnale con cui Ovidio stesso aveva inaugurato la sua carriera elegiaca: *am. 1, 1, 25-6 me miserum! certas habuit puer ille sagittas. / uror, et in vacuo pectore regnat Amor*<sup>9</sup>. Ferito da Cupido, che gli azzoppa un esametro ogni due, Ovidio smette di cantare in verso epico *arma... violentaque bella*; Saffo invece, nei distici elegiaci, continua a 'bruciare' così come faceva in metro lirico: “giungesti, e fu bene; io ti bramavo, / e recasti refrigerio al mio cuore bruciante di desiderio”, *ἔμῳ φρένα κατομένην πόθῳ* (fr. 48 V.); e brucia come brucia, ispirato da Saffo, l'Orazio di *car. 1, 13, 9 uror, seu tibi candidos...*<sup>10</sup>.

L'amore è fuoco: qui elegia e lirica parlano lo stesso linguaggio, e Saffo non ha bisogno di smentire se stessa. Anzi: per descrivere il suo amore elegiaco, la poetessa di Lesbo non

*auctor*): uno dei contatti più notevoli nel fitto rapporto fra l'epistola di Saffo e l'elegia ovidiana dell'esilio. Un rapporto che, per i negazionisti, prova la non autenticità dell'epistola (Tarrant 1981, pp. 143 s.; Knox 1995 a 15, 1-4); per noi, dimostra il ruolo cruciale della lettera della poetessa nell'elaborazione di una poetica del lamento che le *Eroidi* trasmettono in eredità all'elegia triste di Ovidio.

<sup>6</sup> Vd. Labate 1999; inoltre Conte 1991, p. 166.

<sup>7</sup> Sapph. fr. 150 V. οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισσπόλων <δόμῳ> / θρήνον ἔμμεν' <.....> οὐ κ' ἄμμι πρέποι τάδε. La trad. è di Di Benedetto 1987 (Intr., p. 49).

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

<sup>9</sup> Bene Jacobson 1974, p. 288.

<sup>10</sup> È l'ode *Cum tu, Lydia, Telephi...*, che riprende l'ode saffica dei sintomi d'amore (fr. 31 V.).

ha che da declinare al singolare la definizione dei suoi amori lirici fornita da Orazio: *calor*, al v. 12, raccoglie il giudizio critico di Hor. *carm.* 4, 9, 10-2 *spirat adhuc amor; / vivuntque commissi calores / Aeoliae fidibus puellae*. Fra lirica ed elegia – per Saffo almeno – la differenza è nel numero, non nell’intensità del singolo amore. Persino l’immagine vulcanica che dice la nuova passione (*me calor Aetnaeo non minor igne tenet*) e riecheggia il primo elegiaco latino (il Catullo del carne 68)<sup>11</sup>, sembra rispecchiare la tradizione critica sulla lirica di Saffo. Nei *Tristia*, paragonando a Saffo la poetessa Perilla, Ovidio le attribuisce *ignes pectoris* (*trist.* 3, 7, 19 s. *ergo si remanent ignes tibi pectoris idem, / sola tuum vates Lesbia vincet opus*): e sembra riflettere così una tradizione che ci è testimoniata da Plutarco, *amatorius*, 18: “Come il figlio di Efesto, Caco, a quanto dicono i Romani, emette dalla bocca fuoco e fiamme che inondano l’esterno, così la poetessa esprime canti veramente incandescenti e attraverso la poesia trasfonde l’ardore che le viene dal cuore, ‘cercando di dare sollievo al suo amore con l’armonioso canto delle Muse’, per usare le parole di Filosseno” [trad. di V. Longoni] (τὸν μὲν γὰρ Ἡφαίστου παῖδα Ῥωμαῖοι Κᾶκον ἱστοροῦσι πῦρ καὶ φλόγας ἀφιέναι διὰ τοῦ στόματος ἔξω ῥεούσας· αὕτη δ’ἀληθῶς μεμιγμένα πυρὶ φθέγγεται καὶ διὰ τῶν μελῶν ἀναφέρει τὴν ἀπὸ τῆς καρδίας θερμότητα “Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα” κατὰ Φιλόξενον).

Bruciare e far versi d’amore: nella conversione dalla lirica all’elegia, questo non è cambiato. Ma ‘piangere’ come un lutto la perdita di un amore unico, e non sostituibile, mai più, da nessun altro, questo, sì, è cosa da elegia, e questo vuol dire dare addio alla lira. Leggiamo i vv. 13-20:

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

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

<sup>11</sup> Bessone 2003, § 2, n. 34.

l'*epodo* 11 di Orazio)<sup>12</sup>, e per ogni nuovo amore c'è una nuova occasione di canto; l'unicità della passione, invece, significa soffrire senza rimedio, piangere la perdita amorosa come un lutto, e intonare per sempre il lamento monotono dell'elegia (è questo il rimprovero che Orazio lirico rivolge agli elegiaci: a Valgio in *carm.* 2, 9, a Tibullo in *carm.* 1, 33<sup>13</sup>; e viceversa: Propertio, in 1, 12, oppone la propria scelta univoca, e irrimediabile, dell'amore per Cinzia al rimedio di chi può *mutare calores*)<sup>14</sup>.

Lo stato di una *mens* che non è *vacua* (che non lo è più) non permette di elaborare carmi in metro lirico; comporre lirica, dice Saffo ai vv. 13-4, richiede "una mente sgombra", "un animo libero": e con *vacua mens* (senza ulteriori determinazioni) sembra intendere serenità, libertà da preoccupazioni, condizioni tranquille<sup>15</sup> – ciò che lei ha perso con la perdita di Faone<sup>16</sup>. Fa il suo ingresso qui, per essere ripreso nel corso dell'epistola, il tema della crisi poetica, del 'lutto' che inibisce la poesia – ogni poesia che non sia il lamento elegiaco –; è il motivo che torna, in Ringkomposition, ai vv. 195-206<sup>17</sup>. Ed è il tema con cui il vero interprete di Saffo a Roma, Catullo, inaugurava nel suo *liber*, e nella storia letteraria latina, il genere dell'elegia: è il tema del carme 65 e della 'prima parte', programmatica, del carme 68<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Bessone 2003, § 3 e n. 76.

<sup>13</sup> Hor. *carm.* 2, 9, 9 ss. *tu semper urges flebilibus modis / Mysten ademptum... 17-8 desine mollium / tandem querellarum*; 1, 33, 1-3 *Albi, ne doleas plus nimio memor / inmitis Glycerae, neu miserabilis / decantes elegos...* Analogo è il rilievo di Orazio sulla vena facile e abbondante di Anacreonte e delle 'Anacreontiche', assimilati spesso alla tradizione neoterico-elegiaca (*epod.* 14, 9-12 *non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo / Anacreonta Teium, / qui persaepe cava testudine flevit amorem / non elaboratum ad pedem*). Cf. Bessone 2003, nn. 10, 11, 15, 33, 35, 67.

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

<sup>15</sup> Il tema è ripreso da Ovidio nell'elegia proemiale dei *Tristia* (dove *carmina*, indeterminato, indica la poesia in genere): *trist.* 1, 1, 39 *carmina proveniunt animo deducta sereno* (cit. da Knox 1995, che rimanda a Luck 1977 *ad loc.*); cf. anche *trist.* 5, 12, 3 s. *quia carmina laetum / sunt opus, et pacem mentis habere volunt*. Nel distico dell'*Eroide*, il motivo della crisi poetica sembra assumere un'inflessione particolare: togliendo la serenità, il lutto impedisce l'impegnativa elaborazione dei *carmina* in metro lirico, che vanno associati alla musica; un'implicazione simile sembra suggerita in Hor. *epod.* 14, 12 cit. (*supra*, n. 13).

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

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

<sup>18</sup> Ricordo Catull. 65, 3-4 *nec potis est dulcis Musarum expromere fetus / mens animi, tantis fluctuat ipsa malis*: il dolore del lutto, e il dolore d'amore vissuto come un lutto (o al lutto mescolato), preclu-

Ma qui tutto questo è ancora *in nuce*, potenzialmente riassunto in *vacuae... mentis*; e qui, nel proemio di Saffo, l'aggettivo *vacuus* (polisemico, e letterariamente connotato) è scelto apposta per suscitare uno scandalo semantico<sup>19</sup>. E' un altro, credo, il senso dell'aggettivo che deve affacciarsi – in aggiunta a quello principale – per fare a pugni con i distici che seguono; ed è il senso che *vacuus* assume nell'uso programmatico dei proemi elegiaci: non tanto libertà dalle cure, quanto libertà dall'amore: l'amore inteso, elegiacamente, come il dominio oppressivo di una passione unica<sup>20</sup>. Non può esservi, nello spazio elegiaco, un 'vuoto' d'amore: *is poterit felix una remanere puella, / qui numquam vacuo pectore liber erit*, prescriveva Properzio (Prop. 1, 10, 30)<sup>21</sup>. Essere *vacui* è essere fuori dall'elegia; la condizione per entrarvi è perdere la propria libertà, farsi 'occupare' interamente, e interamente 'dominare', da un'unica passione. Così ancora Ovidio, nel verso inaugurale della sua carriera elegiaca: *uror, et in vacuo pectore regnat Amor*: "ardo, e nel petto finora vuoto regna Amore" (*am.* 1, 1, 26)<sup>22</sup>. Il 'vuoto' d'amore, nei programmi elegiaci, è ciò che *vacuus* designa come la condizione perduta, e irrecuperabile, che precede l'elegia<sup>23</sup>.

E così qui, quando (al suo ingresso in elegia) Saffo rinnega la lirica come opera di una *vacua mens*, ma poi, subito dopo, elenca in un catalogo i più di cento amori che avevano riempito la sua lirica, il lettore ha un piccolo trasalimento. La convenzione dei proemi ele-

---

de ogni altra forma poetica, e costringe al pianto elegiaco: una forma di non-poesia che si dichiara, con un paradosso, priva di *ars* e di *ingenium*. Ho già sottolineato altrove come questa retorica del pianto anticipi la poetica ovidiana dell'elegia dall'esilio. Con complicità professionale, in *Tristia* ed *Ex Ponto* Ovidio potrà riferire alla propria persona di poeta in disgrazia la specifica poetica dell'elegia triste che, sul modello catulliano, ha fatto elaborare nell'*Eroide* a una poetessa in crisi – e lo farà con lo stesso risalire alle origini del genere e al suo iniziatore latino. Cf. Bessone 2003, § 2 *Crisi poetica e poesia di pianto: alle origini dell'elegia (dal lamento funebre a Catullo all'elegia triste di Ovidio)*.

<sup>19</sup> Cf. Bessone 2003, n. 68.

<sup>20</sup> Labate 1984, p. 20 n. 10; 1994, pp. 78 s. (a proposito di *Ov. am.* 1, 1, 26 e di *Hor. carm.* 1, 6, 19): "Per il poeta elegiaco, *vacuus* e *uror*, non che non essere intercambiabili, propongono una opposizione che segna l'ingresso nell'elegia, il passaggio da un mondo non elegiaco al mondo esistenziale e letterario dell'elegia. Quando si è *vacui* si è fuori dell'elegia, mentre si diventa poeti elegiaci una volta (ma una volta per sempre!) che si comincia a bruciare della fiamma d'amore".

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

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

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

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

*vacuus*, comunque se ne orienti il senso, è tanto adatto al canto sulla lira quanto estraneo all'elegia. Orazio, tracciando un programma alla sua lirica, poteva porre con indifferenza l'alternativa *vacui*, *sive quid urimur* (*carm.* 1, 6, 19)<sup>24</sup>; per gli elegiaci, e per questa Saffo, la scelta non si pone: bruciare è l'unico programma (*uror*), e l'essere *vacui* un'alternativa impossibile, o un passato perduto<sup>25</sup>.

Il catalogo amoroso (vv. 15-20) è un pezzo da leggersi con ironia. Un passato lirico ingombrante, ed esibito, rende questo proemio unico nel suo genere. La retorica elegiaca del primo amore (*Cynthia prima suis...* [Prop. 1, 1, 1]) è fuori della portata di Saffo. *atque aliae centum, quas non sine crimine amavi* (*her.* 15, 19)<sup>26</sup>: altro che l'autopresentazione di Properzio, *contactum nullis ante cupidinibus* (Prop. 1, 1, 2), o quella di Ovidio, *sine crimine mores... non mihi mille placent, non sum desultor amoris* (Ov. *am.* 1, 3, 13 e 15). Anche il moto di protesta della poetessa per l'asservimento a un'unica passione (v. 20 *improbe, multarum quod fuit, unus habes*) riecheggia quello di Properzio contro Amore (1, 1, 5-6 *donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo vivere consilio*)<sup>27</sup>; qui però, anziché un allontanamento sofferto ma generico dalle *castae puellae*, c'è quasi un rimpianto, con tanto di nomi, per le innumerevoli *puellae* amate da Saffo *non sine crimine*<sup>28</sup>.

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

<sup>25</sup> Vd. Labate 1994, p. 78 s. (cit. *supra*, n. 20).

<sup>26</sup> Saffo è piuttosto sulla linea di un'elegia degli amori plurimi come *am.* 2, 4, 10 *centum sunt causae, cur ego semper amem*. Vd. Bessone 2003, § 3 *sub fin.* e n. 84.

<sup>27</sup> Un simile moto di protesta è rivolto contro Cupido - ma per il suo 'sconfinamento' in campo poetico - nel proemio elegiaco di Ovidio: *am.* 1, 1, 5 ss.

<sup>28</sup> Con *non sine crimine* questa Saffo si mostra consapevole delle accuse al suo comportamento sessuale testimoniateci dalla tradizione biografica (*P. Oxy.* XV, 1800, fr. 1, col. 1 κ[α]τηγόρηται δ' ὑπ' ἐν[ί]ω[v] ὡς ἄτακτος οὐ[σα] τὸν τρόπον καὶ γυναικε[γράφ]τρια; *Sud.* s.v. Σαπφώ: [...] πρὸς ἅς καὶ διαβολὴν ἔσχεν αἰσχροῦς φιλίας; cf. *her.* 15, 201 *Lesbides, infamem quae me fecistis amatae*); la formula si contrappone al *sine crimine* più appropriato alle autopresentazioni del poeta-amante elegiaco (ad es. *am.* 1, 3, 13; vd. Bessone 2003, n. 68).

L'ideologia elegiaca più esclusiva, specialmente in sede proemiale, costruiva per il poeta-amante, oltre a un amore unico, anche un passato vergine: ma a Saffo questo è ovviamente negato. Un tale effetto di straniamento rafforza nel lettore la coscienza della finzione: Ovidio fa ironia sul carattere fittizio, e giocoso, di una conversione poetica improbabile<sup>29</sup> (che infatti riserva qualche sorpresa).

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

*Dell'uno e dei molti: 'cultus' e ἄβροσύνα*

Torniamo per un attimo a *carmina* 2, 13: *Aeoliis fidibus querentem // Sappho puellis de popularibus* (Hor. *carm.* 2, 13, 24 s.)<sup>32</sup>. La stessa definizione oraziana della qualità elegiaca del canto di Saffo (così simile al lamento monotono degli elegiaci: *querentem*) implicava però l'irriducibilità della sua lirica (anche della sua lirica, come di tutta la lirica greca arcaica) al codice elegiaco dell'amore unico e totalizzante: proprio per quella pluralità degli oggetti d'amore (*puellis de popularibus*) che smentisce la convenzione essenziale e la stessa ragion d'essere dell'elegia.

<sup>29</sup> Si veda l'opposizione tracciata da Marziale fra la poco pudica Saffo e la poetessa Sulpicia, raccomandabile a chi voglia piacere ad uno/a solo/a: Mart. 10, 35, 1 ss. *omnes Sulpiciam legant puellae / uni quae cupiunt viro placere; / omnes Sulpiciam legant mariti / uni qui cupiunt placere nuptae. / non [...] 8 ss. sed castos docet et pios amores, / lusus, delicias facetiasque. / cuius carmina qui bene aestimavit, / nullam dixerit esse nequiores, / nullam dixerit esse sanctiores. / tales Egeriae iocos fuisse / udo crediderim Nymphae sub antro. / hac condiscipula vel hac magistra / esses doctior et pudica, Sappho: / sed tecum pariter simulque visam / durus Sulpiciam Phaon amaret.*

<sup>30</sup> Cf. la 'conversione' forzata di Gallo dagli amori plurimi all'amore unico in Prop. 1, 13, 5-12 *dum tibi deceptis augetur fama puellis, / certus et in nullo quaeris amore moram, / perditus in quadam tardis pallescere curis / incipis, et primo lapsus abire gradu. / haec erit illarum contempti poena doloris: / multarum miseris exiget una vices. / haec tibi vulgaris istos compescet amores, / nec nova quaerendo semper amicus eris.*

<sup>31</sup> Cf. Bessone 2003, § 3 e n. 77.

<sup>32</sup> Riprendo qui Bessone 2003, § 3.



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

Nel 'proemio' la conversione oppone il presente al passato con un gesto di rottura, ma altri punti nodali dell'epistola mostrano confini più incerti. Così avviene nell'autopresentazione programmatica dei vv. 79-86; qui l'uso malizioso di un presente 'atemporale' fonde esperienza lirica ed elegiaca in una continuità di inclinazione e di ispirazione poetica: 79 ss. *molle meum levibusque cor est violabile telis, / et semper causa est, cur ego semper amem, / sive ita nascenti legem dixere sorores / nec data sunt vitae fila severa meae, / sive abeunt studia in mores artisque magistra / ingenium nobis molle Thalea facit. / quid mirum, si me primae lanuginis aetas / abstulit, atque anni quos vir amare potest?* Per spiegare l'innamoramento per Faone, divenuto ora il suo amore esclusivo, Saffo lo giustifica qui con la propria molteplice e inesauribile disponibilità all'amore (v. 80 "e c'è sempre un motivo per cui io sia sempre innamorata"): un'invariante della sua personalità e identità artistica, che unisce presente e passato<sup>33</sup>. La retorica dell'amore unico abbracciata nel proemio rischia di rivelarsi per Saffo una pretesa insostenibile.

E, a ben vedere, c'era da aspettarselo. Già nel proemio (v. 20), l'antitesi secca *multae / unus* era un'illusione ottica. *Multarum* schiacciava su un unico piano, come fossero contemporanei, una pluralità di amori successivi, cantati nella lirica di Saffo uno alla volta: ognuno, ogni volta, quasi come fosse unico – proprio come l'amore attuale per Faone. Le singole fanciulle che ora sembrano venute in odio a Saffo tutte insieme, le erano già venute in odio, una alla volta, nel *turn-over* erotico e poetico della sua lirica. Ovidio lo ricorda con la malizia di una memoria letterale. Al v. 18, *non oculis grata est Atthis, ut ante, meis*, Saffo ripropone con disinvoltura a Faone, come se ne fosse responsabile lui, il suo già vecchio disamoramento per la fanciulla, quello che sembra cantato nei fr. 49 V. Ἡράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτὰ \*\*\* σμίκρα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κάχαρις ("Io ti amavo, Attide, tanto tempo fa \*\*\* mi sembravi una fanciulla piccola e senza grazia")<sup>34</sup> e

<sup>33</sup> Proprio questa molteplice disponibilità all'amore è uno dei tratti che accomunano Saffo a Socrate nel paragone tracciato da Massimo di Tiro, 18, 9 καὶ γὰρ πολλῶν ἑρᾶν ἔλεγον καὶ ὑπὸ πάντων ἀλίσκεσθαι τῶν καλῶν.

<sup>34</sup> Il possibile secondo significato di *ut ante* diventa forse un segnale allusivo: 'non è più cara... come era cara in passato', oppure: 'non è più cara... come già in passato (successe che) non era più cara'. Ma è notevole anche la precisa sovrapposizione fra *non... grata* e *ἄχαρις*, che potrebbe quasi suggerire: 'non è gradita... come in passato non era gradita' (eppure Saffo la amava...); o piuttosto – se l'ultimo verso del frammento va riferito a un tempo ancora precedente rispetto all'innamoramento –: 'non è gradita... come in passato non era gradita (prima che me ne innamorassi)'.

130 V. Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον \*\*\* Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο / φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἄνδρομέδαν πότη<ι> (“Di nuovo Eros, lui che fiacca le membra, mi scuote, / dolceamaro invincibile essere \*\*\* Attide, pensare a me ti è venuto in odio, / e ora voli da Andromeda”). Non c’è da stupirsi, dunque, se più avanti nell’epistola anche l’amore (attuale) che nel proemio appare unico, l’amore ora esclusivo per Faone, viene presentato come l’ultimo in una serie di innamoramenti ricorrenti.

Ma c’è un’altra aporia. L’auto-definirsi di Saffo nei vv. 79 ss. *molle meum levibusque cor est violabile telis, / et semper causa est, cur ego semper amem...* è anche in contraddizione con i versi che precedono immediatamente: e questa contraddizione è messa sotto accusa da chi nega l’autenticità dell’epistola<sup>35</sup>. Il distico 77-8 suona allineato alla retorica elegiaca dell’amore esclusivo: *cui colar infelix, aut cui placuisse laborem? / ille mei cultus unicus auctor abest* (her. 15, 77-8). *Unicus*, come nel proemio *unus*: una nuova dichiarazione di unicità dell’amore – che però viene smentita subito da ciò che segue.

Insomma: non è difficile cogliere Saffo in contraddizione; ma (ho cercato di mostrare altrove) proprio in questo autocontraddirsi è il sale dell’operazione ovidiana. L’esperimento elegiaco di Saffo è una riconversione per gioco, né totalmente incredibile né totalmente probabile, soprattutto piena di contraddizioni gustose e di incongruenze esibite; parte del divertimento sta negli scarti inattesi (ma provocati ad arte), nelle sovrapposizioni che si rivelano poi illusioni ottiche, nei programmi (elegiaci) che sembravano assoluti e vengono relativizzati. E’ di letteratura che si parla – di incongruenza tra due forme poetiche – attraverso le incongruenze ironiche di una finzione letteraria giocosa e piena di spirito.

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

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

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

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

<sup>37</sup> La contraddizione fra amore unico e amori plurimi, che corrisponde alla tensione tra due appartenenze letterarie, lirica ed elegiaca, è anche (in una certa misura) una contraddizione programmatica

viene scambiato per un manifesto elegiaco (v. 78 *ille mei cultus unicus auctor abest*), è già in se stesso una dichiarazione equivoca: e sarà bene non prenderlo troppo sul serio.

Leggiamo i vv. 73-78:

ecce, iacent collo sparsi sine lege capilli,  
 nec premit articulos lucida gemma meos.  
 veste tegor vili, nullum est in crinibus aurum,  
 non Arabum noster dona capillus habet.  
 cui colar infelix, aut cui placuisse laborem?  
 ille mei cultus unicus auctor abest.

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

Dietro la veste elegiaca, si intravede la Saffo autentica. Convergenze sono note da tempo<sup>39</sup>. Nel suo saggio sulle *Eroidi*, Jacobson notava (con un certo fastidio) questo affiorare del gusto di Saffo per ornamenti, acconciature, abbigliamento, gioielli e profumi<sup>40</sup>; segnalava ad esempio la menzione della mirra (*Arabum dona*, v. 76), che era già in Saffo<sup>41</sup>; e ricordava il contatto tra i vv. 75-6 e il fr. 98 V., il lamento di Saffo per l'impossibilità di procurare una mitra di Frigia alla figlia Cleide: anche la Saffo lirica, in ristrettezze economiche dovute forse all'esilio, lamentava la mancanza degli oggetti di lusso amati<sup>42</sup>.

Anche qui agisce dunque una retorica congiuntiva. Ovidio presta a Saffo il linguaggio elegiaco: le fa abbracciare l'ideale di raffinatezza esaltato in zone meno tradizionaliste dell'elegia erotica (in particolare della propria) come adeguato allo splendore della Roma augustea; e, così facendo, suggerisce un'equivalenza con lo stile di vita di Saffo e del suo gruppo femminile: con

interna allo stesso genere elegiaco: Ovidio lo segnala alludendo, proprio qui, a due elegie fra loro contraddittorie di Propertio, la 2, 1 e la 2, 22: vd. Bessone 2003, § 3 *sub fin.*

<sup>38</sup> Bene Knox 1995 *ad loc.*

<sup>39</sup> Stranamente, sono tacite nel commento di Knox 1995.

<sup>40</sup> Jacobson 1974, p. 283, 295, e cf. 297. Un riflesso dell'amore di Saffo per il lusso si coglie anche ai vv. 141-2 *antra vident oculi scabro pendentia tofo, / quae mihi Mygdonii marmoris instar erant.*

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

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

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

*Cultus* e ἄβροσύνα, potremmo dire, anche se questo concetto ha contorni più ampi: è quella “raffinatezza”, ma anche “delicatezza”, che Saffo proclama come ideale nel fr. 58 V., vv. 25-6: “...ma io, io amo la raffinatezza – e voi lo sapete – e per me / l'amore del sole ha come prerogativa ciò che è luminoso e ciò che è bello” (ἔγω δὲ φίλημμι ἄβροσύναν, [ἴστε δὲ] τοῦτο καί μοι / τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχε)<sup>44</sup>. Un'affinità di gusti e di valori che si coglie anche nel suo aspetto negativo: l'avversione ovidiana per la *rusticitas* trova consonanza nel disprezzo espresso da Saffo (nel fr. 57 V.) per la “contadina... / vestita di una veste contadina...” – si ricordi, qui, *veste tegor vili* –, che “non sa neppure tirare la sua veste sopra le caviglie!” (ἀγροίωτις... / ἀγροίωτιν ἐπεμμένα στόλαν...)<sup>45</sup>; un segno verbale (già riconosciuto) di quest'affinità è, più avanti nell'epistola, l'analogo uso peggiorativo dell'aggettivo *agrestis* (v. 207 *ecquid ago precibus pectusque agreste movetur?*)<sup>46</sup>.

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

Superficialmente, Saffo si allinea qui a un motivo tipico dell'elegia al femminile: il rifiuto di adornarsi come manifestazione di lutto per l'assenza dell'amato e come dimostrazione di un amore assoluto ed esclusivo<sup>47</sup>. Ovidio fa ‘posare’ e parlare Saffo come

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

<sup>44</sup> La trad. è di Di Benedetto 1987, *Introd.*, p. 35. Vd. Gentili 1966, p. 49; Lanata 1966, p. 74; Gentili 1995<sup>3</sup>, pp. 123 s., 135 s. Cf. Aloni 1997 *ad loc.*: “L'agg. ἄβροσος in Saffo (ma anche in Alceo) ha una connessione costante con la sfera erotica [...] le qualità che esso esprime sono considerate dei valori sia da Saffo sia dall'auditorio. Nella ἄβροσύνα si uniscono lo splendore fisico della gioventù, un modo di vita che lo realizza e lo esalta, la poesia, la danza e l'amore”.

<sup>45</sup> Sapph. fr. 57 V. (XVLI Aloni) τίς δ' ἀγροίωτις θέλγει νόον... / ἀγροίωτιν ἐπεμμένα στόλαν... / οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων... (il v. 2 è ricavato da una citazione di Massimo di Tiro che è stata fusa con quelle di Ateneo [v. 1] e di Eustazio [v. 3], ma che risale forse a un altro carne: vd. Di Benedetto 1982, pp. 13-6). Cf. Aloni *ad loc.*: “Ateneo ci informa che la battuta di Saffo era rivolta contro Andromeda [...] La critica [...] presuppone che, per Saffo e il suo pubblico, l'eleganza del vestire e del portamento fossero valori positivi, caratterizzanti il gruppo [...]”.

<sup>46</sup> Cf. Treu 1953, p. 362. Jacobson 1974, p. 282 aggiunge il confronto con Demetrio, *Eloc.* 167, sullo scherno di Saffo per l'ἀγροικον νυμφίον.

<sup>47</sup> Il motivo elegiaco, e poi specificamente ‘eroideo’, traduce in un atteggiamento costante, tipico della *relictæ*, la reazione di Arianna che si scopre abbandonata da Teseo in Catull. 64, 60 ss.: cf. 63-70 *non flavo*

modelli elegiaci di donne ed eroine abbandonate – soprattutto di mogli abbandonate – che aderiscono (niente meno) all'etica matronale: la Cinzia vagheggiata da Properzio in 3, 6, che in assenza di lui fila la lana tra le ancelle spettinata e disadorna, senza specchio e senza scrigno, in una veste mesta e senza anelli, e che pronuncia una piccola eroide *ante litteram*<sup>48</sup>; più ancora, l'Aretusa di Properzio 4, 3, una moglie *domiseda* e *lanifica* che scrive al marito Licota lontano e fornisce il modello più vicino alle *Eroidi*<sup>49</sup>, oltre che un precedente immediato ad alcune movenze di Saffo (Prop. 4, 3, 51-2 *nam mihi quo Poenis nunc purpura fulgeat ostris / crystallusque meas ornet aquosa manus?*<sup>50</sup>, da confrontare con le interrogative di *her.* 15, 77 *cui colar infelix aut cui placuisse laborem?*); e infine, modella su Aretusa, la Laodamia (sposa novella) della tredicesima *Eroide*<sup>51</sup>.

La riconversione di Saffo, anche qui, non è però del tutto credibile. Il mimetismo è abile, ma non perfetto: e l'ironia non deve sfuggire. Saffo parla, sì, come la *puella* elegiaca che si atteggiava a *matrona univira*: ma gli elementi del *cultus* di cui la poetessa dice di privarsi sono emblemi di un lusso eccessivo, associato in elegia agli eccessi dell'eros. Quando Ovidio, nei

---

*retinens subtilem vertice mitram, / non contacta levi velatum pectus amictu, / non tereti strophio lactentis vincita papillas, / omnia quae toto delapsa corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis adludabant. / sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus / illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendebat perdita mente. Cf. poi Ciris 163 ss., 168-70 non storace Idaeo fragrantis cincta capillos, / coccina non teneris pedibus Sicyonia servans, / non niveo retinens bacata monilia collo.*

<sup>48</sup> Prop. 3, 6, 9-18 *sicin eam incomptis vidisti flere capillis? / illius ex oculis multa cadebat aqua? / nec speculum strato vidisti, Lygdame, lecto / scriniaque ad lecti clausa iacere pedes / ac maestam teneris vestem pendere lacertis? / ornabat niveas nullane gemma manus? / tristis erat domus, et tristes sua pensa ministras / carpebant, medio nebat et ipsa loco, / umidaque impressa siccat lumina lana, / retulit et querulo iurgia nostra sono? 'Haec te teste [...] Lygdame [...] ille potest nullo miseram me linquere facto [...]!'.* L'interrogatorio di Properzio a Ligdamo (cf. v. 4 ... *haec referens, quae me credere velle putas?*) introduce appunto il lamento di Cinzia *relicta*: vd. Rosati 1992, pp. 88 ss. Importante già Prop. 1, 15 (un lamento per la *levitas* di Cinzia in occasione di un *periculum* di Properzio), 3 ss. *aspice me quanto rapiat fortuna periclo! / tu tamen in nostro lenta timore venis; / et potes hesternis manibus componere crinis / et longa faciem quaerere desidia, / nec minus Eois pectus variare lapillis, / ut formosa novo quae parat ire viro. / at non sic Ithaci digressu mota Calypso / desertis olim flevit aequoribus: / multos illa dies incomptis maesta capillis / sederat, iniusto multa locuta salo...*

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

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

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

*Medicamina*, assolve da quell'accusa le amanti dell'eleganza (*med. 28 munditia crimina nulla merent*)<sup>52</sup>, sa di andare controcorrente: e Saffo, non a caso, è in sintonia con l'affondo più audace del teorico del *cultus*; Ovidio stesso, nell'*Ars*, è più cauto: fa l'elogio del *cultus*<sup>53</sup>, ma ne combatte gli eccessi (combattendo la supremazia del denaro)<sup>54</sup>. E soprattutto, prima di Ovidio e del suo gusto modernizzante, una posizione assai più tradizionalista era stata assunta da Properzio. Ovidio sfrutta qui l'associazione, in particolare properziana, fra lusso e lussuria per ricordare con ironia, dietro la maschera elegiaca, il pluralismo erotico della Saffo lirica: una convenzione della sua poesia, e un vizio della sua persona secondo il biografismo della critica moralista.

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

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

---

212-16.

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

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

<sup>54</sup> Vd. La Penna 1979, pp. 198-202; Rosati 1985, pp. 34 s.; inoltre Labate 1984, pp. 117 ss. Cf. *ars 3, 129 ss. vos quoque nec caris aures onerate lapillis, / quos legit in viridi decolor Indus aqua, / nec prodite graves insuto vestibis auro: / per quas nos petitis, saepe fugatis, opes. / munditiis capimur: non sint sine lege capilli; / admotae formam dantque negantque manus; 169-72 quid de veste loquar? nec vos, segmenta, requiro / nec quae de Tyrio murice, lana, rubes. / cum tot prodierint pretio leviores colores, / quis furor est census corpore ferre suos?*

<sup>55</sup> Cf. i vv. 7 ss. *crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae: / nudus Amor formae non amat artificem. / aspice quos summittat humus formosa colores [...]*; 15-21 *non sic Leucippis succendit Castora Phoebe, / Pollucem cultu non Helaira soror; / non, Idae et cupido quondam discordia Phoebo, / Eveni patriis filia litoribus; / nec Phrygium falso traxit candore maritum / aevta externis Hippodamia rotis [...]*; e la chiusa, vv. 27-32 *cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet / Aoniamque libens Calliopea lyram, / unica nec desit iucundis gratia verbis, / omnia quaeque Venus, quaeque Minerva pro-*

Rimescolati i significanti, il significato è snaturato: per questa Saffo il *cultus* coincide con l'amore unico, che per Properzio richiedeva invece assenza di *cultus*. L'opposizione è frontale<sup>56</sup>, ed è confermata da altri segnali: la mirra, indicata da Saffo con *Arabum dona* (v. 76), corrisponde a *Orontea murra* di Properzio, v. 3 (e *Arabum dona* è una variazione su *peregrinis muneribus*)<sup>57</sup>. Il contatto più preciso avviene proprio sull'elemento del *cultus* più compromesso, quello che in Properzio scatena l'associazione con il meretricio.

E, nell'associazione pericolosa tra *cultus* e eros, i profumi orientali hanno davvero il ruolo più equivoco<sup>58</sup>. Nella lirica di Saffo la ricerca dell'eleganza era intimamente connessa alle relazioni erotiche interne al gruppo femminile. Qui, nell'ambito del rituale afroditico, i profumi erano parte essenziale (o addirittura culminante) della seduzione erotica. Così nell'ode dell'*ostrakon*, il fr. 2 Voigt, un "inno cletico, che invoca la partecipazione di Afrodite a una cerimonia [...] in una sorta di bosco sacro": qui gli "altari ardenti / del profumo d'incensi" (vv. 3-4) sono uno degli elementi del paesaggio simbolico e sensuale che rinviano alla sfera iniziatica<sup>59</sup>. Così, più esplicitamente, nel fr. 94 V., vv. 21-6, dove l'atto di profumarsi, per la fanciulla amata da "Saffo", è preliminare alla soddisfazione del desiderio: "e con molto... unguento / di fiori... / e con quello regale ti profumasti, // e sui morbidi letti / di delicate... / liberavi il tuo desiderio..."<sup>60</sup>: un passo su cui torneremo.

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

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

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

<sup>57</sup> Insieme "prodotti" e "doni": vd. Fedeli 1980 *ad loc.* sulle due interpretazioni; cf. Baker 2000 al v. 4: "the subtle interplay of the connotations of erotic display and commercial display is continued". Al v. 4 *vendere* ("mettere in risalto, valorizzare", ma anche, letteralmente, "vendere") suggerisce ambigualmente anche il mercato del proprio corpo (*contra* Fedeli 1980, ma vd. Rothstein 1920<sup>3</sup>, Butler-Barber 1933 e Baker 2000 *ad loc.*), e aggiunge così un elemento marcato all'implicita caratterizzazione come *meretrix* da cui Properzio vuole mettere in guardia Cinzia (Fedeli 1980 a 1, 2, 1-2 *procedere* e al v. 3; Fedeli-Dimundo 1994 ai vv. 1-8).

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

<sup>59</sup> Vd. Aloni 1997, *Introd.*, pp. L-LI, e n. 2 al fr. 2, p. 7.

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

*Poesia e amore, o della 'lascivia' di Saffo*

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

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

at me cum legeres<sup>61</sup>, etiam formosa videbar;  
 unam iurabas usque decere loqui.  
 cantabam, memini (meminerunt omnia amantes);  
 oscula cantanti tu mihi rapta dabas.  
 haec quoque laudabas, omnique a parte placebam,  
 sed tum praecipue, cum fit amoris opus.  
 tum te plus solito lascivia nostra iuabat,  
 crebraque mobilitas aptaque verba ioco,  
 et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas,  
 plurimus in lasso corpore languor erat.

---

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

<sup>61</sup> Accetto il testo stampato già da Heinsius, Burman, Loers (cf. Ruhnken 1831 *ad loc.*), e ora da Knox 1995 (di cui riporto l'apparato). La congettura *legerem* (di Wakker), approvata per il senso da Housman 1972, p. 409 (= 1897, pp. 289), va contro l'uso metrico ovidiano, e richiede perciò che si intervenga anche sull'ottimo *etiam* (*sat iam* Housman, stampato da Goold 1977; *ore etiam* Baehrens), o che si accetti l'improbabile *tibi iam*, di un solo ms. (così De Vries 1885; la lez., del Guelferb. Gud. Lat. 342, non è segnalata nell'apparato di Dörrie); chi stampa *legerem* sceglie, naturalmente, la lez. *mea*. Non convince l'argomento iperrazionalistico sotteso alla correzione, così formulato da Housman: "Reading Sappho's poems could not alter Phaon's opinion about Sappho's looks. What altered that opinion was to see and hear Sappho herself reading her poems aloud: this is plain from the pentameter and from the next distich". *Contra*, cf. già Palmer 1898 *ad loc.*: "Strange it is that *legeres* should have given offence: the sense is perspicuous that Sappho wrote so divinely it made her appear beautiful" (segue la citazione di Massimo di Tiro riportata qui alla n. seg.). Il tràdito *legeres* è accettato anche da Merkel, Bornecque, Giomini e Dörrie, che come Palmer stampano *mea*.

Una volta accettato *legeres*, tuttavia, *me* appare superiore a *mea*: lo scambio metonimico fra autore e opera (di casa in contesti elegiaci programmatici: Prop. 1, 7, 13 *me legat assidue post haec neglectus amator*; Ov. *am.* 2, 1, 5 *me legat in sponsi facie non frigida virgo*) sanziona a livello linguistico il gioco di scambi fra testo e corpo su cui insiste tutto il passo (cf. *am.* 2, 4, 20 *cui placeo, protinus ipsa placet*; vd. poi qui, al v. seg., *loqui*), dà più mordente e malizia all'equivoco tra bellezza poetica e fisi-



41 *me ω: mea* F<sub>5</sub> *legeres* codd.: *legerem* Wakker *etiam* codd.: *sat iam* Housman

Notoriamente non bella, Saffo ricorda a Faone (e ai lettori) il suo fascino artistico: le attrattive che l'amante apprezzava al pari di doti fisiche (un *cliché* critico, questo: Saffo piccola e nera, ma "bella" per la sua poesia)<sup>62</sup>, e che erano per lui preliminari alle ancora più attraenti arti erotiche della poetessa<sup>63</sup>. Ovidio gioca qui su un'identificazione piena di arte e vita, e può contare per questo, oltre che sulla poetica di Saffo, sul biografismo spinto della critica saffica antica<sup>64</sup>; ma, allo stesso tempo, associa Saffo a una convenzione costitutiva dell'elegia latina: la coincidenza dichiarata di poesia e vita d'amore<sup>65</sup>.

Il brano è un esempio della retorica congiuntiva che agisce nell'epistola. Fra il passato della lirica per le *Lesbides* e il presente del pianto elegiaco per Faone si immagina qui un

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

<sup>62</sup> Una tradizione critica che pare risalire a un giudizio socratico (Plat. *Phaedr.* 235 c Σαπφοῦς τῆς καλῆς): cf. Max. Tyr. *decl.* 18, 7, p. 227, 3-9 Hobein ... "Σαπφοῦς τῆς καλῆς" – οὕτω γάρ αὐτὴν ὀνομάζων (sc. Σωκράτης) χαίρει διὰ τὴν ὄραν τῶν μελῶν – καίτοι μικρὰν οὖσαν καὶ μέλαιναν – ...; Aelian. *var. hist.* 12, 19 (Dörrie 1975, Test. 2b, p. 231; Test. 34, p. 242); Athen. 13, 596b-d ἡ καλὴ Σαπφώ. Su questo bene Dörrie 1975, p. 100 (cf. Knox 1995, n. al v. 41). Sull'aspetto di Saffo cf. *P. Oxy.* XV, 1800, fr. 1, col. 1 τὴν δὲ μορφήν [εὐ]καταφρόνητος δοκεῖ γε[γρον]ένα[ι κα]ὶ δυσειδεστάτη. [τ]ὴν μὲν γὰρ ὄψιν φαιώδης [ὑ]πῆρχεν, τὸ δὲ μέγεθος μικρὰ παντελῶς; schol. Lucian. *Imag.* 18, p. 186 Rabe.

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

<sup>64</sup> La spregiudicatezza erotica è una costante della reputazione di Saffo: viene attribuita alla poetessa nelle testimonianze della tradizione biografica, dove l'accusa fa tutt'uno con quella di amori omosessuali (cf. *P. Oxy.* XV, 1800, fr. 1, col. 1 ἄτακτος οὐ[σα] τὸν τρόπον καὶ γυναικε[ράσ]τρια: v. *supra*, n. 28); viene associata, forse a partire dalla commedia, al pluralismo amoroso eterosessuale (Dörrie 1975, pp. 17 s.; cf. Test. 27b, 29: nella *Saffo* di Difilo le erano attribuiti come amanti Archiloco e Ipponatte); è addirittura alla base di una tradizione che fa di Saffo un'etera: fra le questioni affrontate dal grammatico Didimo c'è, secondo Seneca (*ep.* 88, 37), quella *an Sappho publica fuerit* (e alcune testimonianze mostrano un tentativo di distinguere l'etera Saffo dalla poetessa omonima: Aelian, *var. hist.* 12, 19 [Dörrie 1975, Test. 34, p. 242; cf. Test. 30, p. 240]). Cf. Tatian. *adv. Graecos* 33, 1-2 (Dörrie 1975, Test. 20b e 37b, pp. 237 e 244) Σιλανίων δὲ [sc. ἐχαλοκουργήσεν] Σαπφὴ τὴν ἐταίραν [...] καὶ ἡ μὲν Σαπφὴ γύναιον πορνικὸν ἐρωτομανές, καὶ τὴν ἑαυτῆς ἀσέλγειαν ᾔδει... Si veda Most 1996, spec. p. 15.

<sup>65</sup> Anche nella poesia latina l'identità fra arte e vita (talora perfino dichiarata in contesti programmatici) si espone agli attacchi della critica moralista, e può venire perciò smascherata come una convenzione dai poeti stessi in contesti apologetici di fronte al biografismo dei detrattori; così in Catullo, Ovidio, Marziale, che per difendere appunto la propria *lascivia* poetica cercano di dissipare l'equi-

passato prossimo che è a metà strada: una fase poetica intermedia, interregno fra lirica ed elegia, che ha ancora dell'uno e già dell'altro genere, e gioca a far convergere i loro tratti comuni. Ovidio ricerca qui le intersezioni fra due generi e due mondi poetici, ma vuole che se ne avverta la distanza; la coscienza della finzione è tenuta sveglia con l'ironia dell'anacronismo e l'incongruità degli accostamenti: la coesistenza di poesia letta e cantata (41 *me cum legeres*; 43 *cantabam, memini*)<sup>66</sup>; la conversione di situazioni della lirica saffica, legate ai modi della 'performance' per un uditorio collettivo, nei termini elegiaci di una poesia da camera, goduta con la *puella* nell'intimità del privato.

In questa scena di canto e d'amore, Saffo assomma in sé i tratti del poeta-amante elegiaco, e insieme della *docta puella*, elegiaco-catulliana, cui aveva lei stessa fornito il modello<sup>67</sup>. La sua mossa apologetica ('non sono bella, ma è bella la mia poesia e ti sembravo bella quando la cantavo') arieggia la retorica promozionale dell'uno e dell'altra: 'non sono ricco, ma sono poeta'; 'non è solo bella, ma è soprattutto *docta*'<sup>68</sup>. Ovidio compie a ritroso il percorso dell'elegia (e scrive un altro capitolo della sua storia), riportando la costruzione della *puella docta* a uno dei suoi archetipi: questa Saffo è modellata su Cinzia, che era modellata (anche) su Saffo, in Properzio 2, 3a, 9 ss. (Cinzia danza come Arianna, fa versi come Corinna e canta – implicitamente – come Saffo): vv. 19 s. *et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippaeae ludere docta lyrae*<sup>69</sup>. Poeta e *puella docta*: Saffo ha due ruoli insieme. Così, al v. 44 *OSCUA CANTANTI tu mihi RAPTA DABAS*, le sue parole si confondono con quelle di Ovidio-poeta negli *Amores*, e realizzano (a ruoli invertiti) il deside-

---

voco' della confusione tra arte e vita. Vd. *infra*, n. 79, e cf. *Ov. trist.* 2, 345-58.

<sup>66</sup> Cf. già v. 27 *at mihi Pegasides blandissima carmina dictant*: quasi un aggiornamento alla civiltà della scrittura di Sapph. fr. 32 V. (le Muse) αἴ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα / τὰ σφῶ δούσαι.

<sup>67</sup> Catullo, oltre a consacrare col nome di "Lesbia" anche questo ruolo paradigmatico di Saffo, dà formulazione esplicita al motivo in 35, 16 s. (l'amica di Cecilio) *Sapphica puella / musa doctior*; cf. Prop. 2, 3a, 9-22, spec. 19 s., cit. *infra* nel testo; Philod. A.P. 5, 132, 7 εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ Φλώρα καὶ οὐκ ἄδουσα τὰ Σαπφῶς...; per la definizione di *docta puella*, ancora Prop. 1, 7, 11 *me laudent doctae solum placuisse puellae* (e, per il tema, 2, 22a, 5-6); *Ov. am.* 2, 4, 17 *sive es docta, places raras dotata per artes*; 28; *ars* 2, 281 s. *sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae, / altera non doctae turba, sed esse volunt con Baldo ad loc.* (in Pianezzola-Baldo-Cristante 1991); 3, 319 s. *nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra / nesciat arbitrio femina docta meo*.

<sup>68</sup> Più precisamente, l'opposizione istituita da Saffo fra doti poetico-artistiche e doti fisiche torna invece nei consigli alle donne di *ars* 3, 315 ss. *res est blanda canor: discant cantare puellae / (pro facie multis vox sua lena fuit) / et modo [...] et modo [...] nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra / nesciat arbitrio femina docta meo*.

<sup>69</sup> Prop. 2, 3a, 9 ss. *nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit* (Saffo, invece, ha appena riconosciuto di non essere *candida*, ai vv. 35 ss.) [...] 13 *nec de more comae [...] non oculi [...] nec [...] 17 ss. quantum quod positio formose saltat laccho, / egit ut euhantis dux Ariadna choros, / et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, / par Aganippaeae ludere docta lyrae; / et sua cum antiquae committit scripta Corinnae, / carmina quae quivis non neget aequa suis* (per il testo di quest'ultimo verso

rio di Ovidio-amante di fronte a una *docta puella*: *am. 2, 4, 25-6 huic, quia dulce canit flec- titque facillima vocem, / OSCULA CANTANTI RAPTA DEDISSE velim*<sup>70</sup>.

La scena di canto e d'amore tra Saffo e Faone è un saggio di elegia come *Werbende Dichtung*<sup>71</sup>. Leggere, o far leggere, le proprie poesie alla *puella*, e conquistare così il suo consenso, critico ed erotico insieme, è un punto-chiave nei programmi dell'elegia: Properzio lo dichiarava in 2, 13, 11-2 *me iuuet in gremio doctae legisse puellae, / auribus et puris scripta probasse mea*<sup>72</sup>. Tradito da Cinzia, anche Properzio protestava, come Saffo: (Prop. 2, 24c, 21 s.) *me modo laudabas et carmina nostra legebas: / ille tuus pennas tam cito ver- tit amor?*<sup>73</sup> (si confronti, nell'epistola, al v. 41 *legeres*, al v. 45 *laudabas*); due elegie dopo, Cinzia riconciliata recita di nuovo i versi di Properzio e dice di odiare gli amanti ricchi: Prop. 2, 26, 25-6) *nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos: / carmina tam sancte nulla puella colit*<sup>74</sup> (un po' come Faone, nell'epistola, ai vv. 41-2 *at me cum legeres, etiam for- mosa videbar; / unam iurabas usque decere loqui*).

Saffo, dunque, come il poeta elegiaco. Ma l'accostamento di Saffo all'elegia, 'realizza- to' per gioco nella finzione epistolare, affonda le sue radici in una valutazione critica della poetessa di Lesbo. La lirica saffica si prestava a diventare strumento di seduzione: nei due sensi, per il poeta e per la *puella*; questa utilità pratica della poesia di Saffo (del suo riuso) nella relazione erotico-elegiaca è avallata da Ovidio, in prima persona, nei *Remedia*: *rem. 761 s. me certe Sappho meliorem fecit amicae, / nec rigidos mores Teia Musa dedit* (Ovidio sta parlando come amante, e insieme come poeta e critico di poesia)<sup>75</sup>. Saffo e Anacreonte sono inclusi qui nel catalogo, tutto elegiaco, dei *teneri poetae* che accendono

---

vd. Traina 2000).

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

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

<sup>72</sup> Per la *puella* come destinatario e giudice della poesia elegiaca cf. anche Ov. *am. 2, 4, 19-22* e *ars 2, 281 ss. citt.*

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

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

l'amore (e che chi vuol guarire deve evitare); la fruizione di quella poesia predispone all'eros: un'arma di seduzione a doppio taglio, pericolosa anche per chi la usa<sup>76</sup>.

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

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

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

La *lascivia* è proprio la qualità che Ovidio attribuisce – e attribuisce in sommo grado – alla poesia di Saffo nel terzo libro dell'*Ars*: proprio là dove raccomanda alle *puellae* di usarne i testi come arma di conquista. In quel catalogo di poeti utili alla seduzione, il ruolo di Saffo spicca su tutti, grazie al piglio della parentesi, alla formulazione superlativa e al lessico programmatico che distinguono la sua inserzione: 3, 331 *nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?)*. *Lascivus*, nel linguaggio critico-letterario, connota la poesia erotica, leggera, e in particolare l'elegia: *lascivus* è Catullo per Properzio e Ovidio; *lascivia* è usato da Ovidio per se stesso, e *lasciva carmina* per gli altri elegiaci; e a giudizi sui poeti elegiaci riserveranno *lascivus* e *lascivia* Quintiliano, Tacito (nel *Dialogus*), Marziale<sup>77</sup>. In sede critico-letteraria, dunque, la qualità

<sup>75</sup> Vd. Bessone 2003, n. 19.

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

<sup>77</sup> Vd. Cristante ad *ars* 3, 331 (in Pianezzola-Baldo-Cristante 1991); Migliorini 1980. Cf. Prop. 2, 34, 87 *lascivi...* Catulli; Ov. *trist.* 2, 427 *lascivo...* Catullo; *rem.* 385 *Thais in arte mea est: lascivia libera nostra est; / nil mihi cum vitta; Thais in arte mea est; trist.* 2, 313 *at cur in nostra nimia est lascivia Musa, / curve meus cuiquam suadet amare liber?*; 2, 345 *haec tibi me invisum lascivia fecit, ob Artes; trist.* 5, 1, 15 *delicias siquis lascivaque carmina quaerit, / praemoneo, non est scripta quod*

poetica della *lascivia* accomuna la lirica di Saffo all'elegia latina, e ovidiana in particolare, per il tramite di Catullo; e ancora a Saffo attribuirà quella qualità, dopo Ovidio, Apuleio<sup>78</sup>.

Nell'epistola, questo gioco col significato critico-programmatico del termine rispecchia a livello linguistico l'identificazione di poesia e vita che è tema di tutta la sezione<sup>79</sup>. L'«equivoco» può appoggiarsi sulla nota convenzione elegiaca di inscrivere programmi letterari nel corpo stesso e nel portamento della *puella*<sup>80</sup>: testo e corpo, del poeta e dell'amante, parlano (da Callimaco in poi) lo stesso linguaggio programmatico. Altri segni dell'intersezione fra i due piani (amore e poesia) precedono e seguono *lascivia*; anche l'amore è un'arte<sup>81</sup>: *amoris opus* (v. 46); e anche in amore si tratta di trovare parole appropriate: *aptaque verba* (v. 48). Questo effetto è potenziato se, come credo, al v. 41 si deve accettare *at me cum legeres*, e il brano inizia appunto nel segno della fusione fra corpo e testo.

Lo slittamento dall'uno all'altro piano, poetico ed erotico, è quasi glossato, al v. 45, con *omnique a parte placebam*<sup>82</sup>. L'espressione è riecheggiata in Ringkomposition al v. 203 (rivolto alle *Lesbides*) *abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat*. La perdita di Faone ha strappato a Saffo (e al suo uditorio) insieme l'amore e la poesia: tutto ciò che piaceva un tempo alle *Lesbides*<sup>83</sup>. Saffo parla qui come Catullo nel carme 68, 19 s. *sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors / abstulit*. Catullo prega l'amico Mallio di non chiedergli più

---

*ista legat. / aptior huic Gallus blandique Propertius oris, / aptior, ingenium come, Tibullus erit. / atque utinam numero non nos essemus in isto! / ei mihi, cur umquam Musa iocata mea est?; Quintil. inst. 10, 1, 93 Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus (cf. 10, 1, 88 lascivus quidem in herois quoque Ovidius); Tac. dial. 10, 4 elegorum lascivias; Mart. 8, 73, 5 lascive Properti (cf. 3, 20, 6 lascivus elegis an severus herois?). Sulla lascivia può esservi convergenza fra lirica ed elegia: cf. l'uso polisemico di lascivire in Sen. ep. 49, 5 negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos: eodem loco <pono> dialecticos: tristius inepti sunt. illi ex professo lasciviunt, hi agere ipsos aliquid existimant, con Degl'Innocenti Pierini 1999, pp. 112 ss.*

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

<sup>79</sup> Proprio la *lascivia* è del resto al centro di quella confusione tra arte e vita che, da parte loro, i poeti latini devono smentire in contesti apologetici, distinguendo i due piani di fronte agli attacchi della critica moralista (e denunciando così le convenzioni della propria tradizione letteraria): cf. Citroni 1975 a Mart. 1, 4, 8 *lasciva est nobis pagina, vita proba* e vd. *supra*, n. 65. Per questa Saffo, che riassume in sé i giudizi della tradizione critico-biografica antica, vita e poesia fanno «davvero» tutt'uno – e la sovrapposizione fra i due piani, erotico e poetico, ribadisce l'identità di poesia e vita su cui si fonda, per convenzione programmatica, l'elegia.

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

<sup>81</sup> Vd. Dörrie 1975, p. 100.

<sup>82</sup> Vd. Bessone 2003, n. 43.

<sup>83</sup> 199-206 *Lesbides aequareae, nupturaque nuptaque proles, / Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra, / Lesbides, infamem quae me fecistis amatae, / desinite ad citharas turba venire meas! / abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat. / me miseram, dixi quam modo paene 'meus'! / efficit ut redeat,*

poesia d'amore (come scriveva un tempo), *munera et Musarum et Veneris*: il lutto gli ha strappato l'attività letteraria e ogni altro piacere – la poesia e l'amore. Saffo prega le *Lesbides*, insieme oggetto e destinatario del suo amore e della sua poesia, perché non aspettino più da lei la lirica di un tempo: v. 202 *desinite ad citharas turba venire meas!* Quasi proseguendo Catullo, la giustificazione del v. 203 *abstulit omne Phaon, quod vobis ante placebat*<sup>84</sup> identifica totalmente – e questa volta anche per le destinatarie – 'piacere' della poesia e 'piacere' dell'eros: la stessa duplicità che è appunto nel nostro v. 45 (rivolto a Faone) *omnique a parte placebam*. E lo stesso slittamento del nostro brano, dal fisico al poetico e viceversa, è proprio quello che serve ad introdurre quella sezione programmatica successiva<sup>85</sup>.

E infine. In questo gioco di rispecchiamenti fra amore vissuto e cantato, della sua *lascivia*, erotica e poetica, Saffo dà nel distico finale una dimostrazione: una *leçon par l'exemple*. Quella qualità artistica, esemplificata nell'epistola da una franchezza di linguaggio erotico senza pari nelle *Eroidi*, giunge al suo culmine nella rievocazione esplicita della climax amorosa: v. 49 *et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas, / plurimus in lasso corpore languor erat*. Saffo esperta, e maestra, delle arti d'amore (che in *Tristia* 2 è quanto di più vicino alla sua *Ars amatoria* Ovidio può indicare: 365 *Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?*)<sup>86</sup> soddisfa qui i requisiti amatorî indicati dal *praeceptor amoris* nella più *lasciva* delle sue opere<sup>87</sup>. E appunto qui si crea un cortocircuito con la vera Saffo: in questo punto proprio il contatto con uno dei carmi di Saffo per le *Lesbides* dà un saggio della *lascivia* della sua lirica.

Nel fr. 94 V. Saffo rievoca il discorso d'addio rivolto un giorno a una fanciulla ormai lontana; e qui descrive con pari esplicitezza, «dopo una lunga preparazione» (cito Aloni), «la realizzazione del desiderio erotico»<sup>88</sup>: (vv. 1 ss.) “e davvero voglio morire. / Lei mi lasciava

---

*vates quoque vestra redibit. / ingenio vires ille dat, ille rapit.*

<sup>84</sup> Il verso sembra da mettere in relazione con Sapph. fr. 160 V. τάδε νῶν ἐταίραις / ταῖς ἔμοις †τέρπειν† κάλως ἀείσω (τέρποισα Sitzler); cf. fr. 96, v. 5 σᾶι δὲ μάλιστα ἔχαίρει μόλπατι.

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

<sup>86</sup> Cf. Jacobson 1974, p. 281. Vd. Bessone 2003, n. 19.

<sup>87</sup> *ars* 2, 681-92 (sui pregi delle donne mature; cf. spec. 682 s. *quod iuvat, ex aequo femina virque ferant. / odi concubitus, qui non utrumque resolvunt, 689 s. me voces audire iuvat sua gaudia fassas, / utque morer meme sustineamque roget, 692 langueat et tangi se vetet illa diu*); 2, 723-8 (cf. spec. 723 s. *accident questus, accedit amabile murmur / et dulces gemitus aptaque verba ioco, 727 s. ad metam properate simul: tum plena voluptas, / cum pariter victi femina virque iacent*; la clausola del v. 724 è identica a quella di *her.* 15, 48 *aptaque verba ioco*); 3, 793-6 *sentiat ex imis Venerem resoluta medullis / femina, et ex aequo res iuvet illa duos. / nec blandae voces iucundaque murmura cessent / nec taceant mediis improba verba iocis* (e cf. 797-806).

piangendo; // molte cose mi disse, e anche questo: / ‘Ohimé, così terribilmente soffriamo, / Saffo, e ti lascio senza volerlo per nulla’. // E io le rispondevo con queste parole: / ‘Va’ e stai bene, e di me / ricordati, perché sai come ti amavamo. // E se non ricordi, io allora ti voglio / fare ricordare... / ... e belle vivevamo; // molte corone di viole / e di rose... e... insieme / sul capo accanto a me ti cingesti // e molte ghirlande / intrecciate intorno al collo delicato / fatte di fiori gettasti // e con molto... unguento / di fiori... / e con quello regale ti profumasti, // e sui morbidi letti / di delicate... / liberavi il tuo desiderio... (καὶ στρώμ[αν ἐ]πὶ μολθάκαν / ἀπάλαν παρ[ ]ονων / ἐξίης πόθο[v ] ) // e né una festa né un / tempio, né... / c’era da cui fossimo assenti, / né un bosco... né coro, / né... suono di crotali / ...”<sup>89</sup>.

La descrizione di Saffo era piaciuta a Teocrito: nel secondo idillio Simeta ricorda di aver fatto sdraiare Delfi “sul letto morbido”, μαλακῶν ἔκλιν’ ἐπὶ λέκτρων (v. 139), e di aver raggiunto insieme a lui l’apice del piacere: ἐπράχθη τὰ μέγιστα, καὶ ἐς πόθον ἦνθομες ἄμφω (143)<sup>90</sup>. Qui e più avanti nell’epistola (nella rievocazione del sogno, ai vv. 133-4 *ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt: / et iuvat et siccae non licet esse mihi*)<sup>91</sup> la Saffo ovi-

<sup>88</sup> Aloni 1997 *ad loc.*, e cf. Introd., pp. LIV-LV.

<sup>89</sup> Sapph. fr. 94 V. τεθνάκην δ’ ἀδόλωσ θέλω· / ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν // πόλλα καὶ τὸδ’ ἔειπέ [μοι· / ὦιμ’ ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν, / Ψάφ’, ἦ μάν σ’ ἀέκοισ’ ἀπυλιμπάνω. // τὰν δ’ ἔγω τὰδ’ ἀμειβόμαν· / χαίροισ’ ἔρχεο κᾶμεθεν / μέμναισ’, οἶσθα γὰρ ὡς <σ>ε πεδήπομεν· / αἰ δὲ μή, ἀλλά σ’ ἔγω θέλω / ὄμναισαι [...(.)].[..(.)].εαι / ὅσ[ ] καὶ κάλ’ ἐπάσχομεν· // π[ό]λλοις γὰρ στεφάνοις ἴων / καὶ βρ[ό]δων...]κίων τ’ ὕμοι / κα...[ ] πὰρ ἔμοι περεθήκαο / καὶ πόλλαις ὑπαθύμιδας / πλέκταις ἄμφ’ ἀπάλαι δέραι / ἀνθέων ἔ[βα]λες / πεποημέναις. // καὶ π... [ ]. μύρωι / βρενθειῶι. [ ]ρω[.]ν / ἐξαλείψαο κα[ὶ] βας[ι]ληῶι // καὶ στρώμ[αν ἐ]πὶ μολθάκαν / ἀπάλαν παρ[ ]ονων / ἐξίης πόθο[v ], νίδων / κοῦτε τις [ οὔ]τε τι / ἴρον οὐδ’ ὑ[ ] / ἔπλετ’ ὄπι[ο]θεν ἄμ]μεσ ἀπέσκομεν, / οὐκ ἄλλος .[ χ]όρος / κροτάλων] ψόφος / ]...οιδιαι.

<sup>90</sup> Anche se si tratta di una situazione ‘obbligata’, la coincidenza mi sembra interessante, perché si aggiunge ai noti, importanti contatti tra l’idillio e l’ode saffica della sintomatologia amorosa, il fr. 31 V. (questa ripresa non è invece segnalata nei commenti di Gow 1952<sup>2</sup> e Hopkinson 1988 *ad loc.*, né negli studi su Teocrito e Saffo di Pretagostini 1984 (= 1977), Segal 1984, Bonanno 1990, Goldhill 1991, Andrews 1996).

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

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

diana sembra ricordare se stessa attraverso la memoria di Teocrito<sup>92</sup>.

La scena di canto e d'amore con Faone riscrive elegiacamente situazioni saffiche. Amore e poesia, gioia del canto e gioia dell'eros erano già per Saffo inscindibili: si ricordi ad esempio il fr. 160 V. "ora queste cose per le compagne, per dare gioia alle mie compagne dolcemente canterò" (τάδε νῦν ἐταίραις / ταῖς ἔμαις †τέρπνα† κάλως ἀείσω [τέρποισα Sitzler]); il fr. 96 V., v. 5 (la 'donna di Lidia', innamorata di Attide) "e più di tutto gioiva del tuo canto" (σῶι δὲ μάλιστ' ἔχαίρε μόλπαι); soprattutto il fr. 22 V., vv. 9-16 "... ti esorto a cantare / Gongila, o Abanti, e prendere la delicata / pectis, fino a che di nuovo il desiderio... / voli intorno // alla tua bellezza. La tua veste la / fece balzare quando la vide, e io gioisco, / e infatti una volta vi rimproverava / la stessa Afrodite"<sup>93</sup>. Il reciproco apprezzamento poetico, ed erotico insieme, all'interno del gruppo femminile sembra inoltre testimoniato da un passo di Marziale – che pone però seri problemi di interpretazione –: 7, 69, 9 *carmina fingentem Sappho laudabat amatrix* (a proposito di una certa Pantenide, probabilmente poetessa del tiaso)<sup>94</sup>.

*cantabam, memini* (*meminerunt omnia amantes*), dice Saffo all'inizio del nostro brano (v. 43). Ma già la Saffo lirica, all'amata in partenza (e ormai lontana), 'ricordava e faceva ricordare' (vv. 7-10 χαίριστ' ἔρχεο κᾶμεθεν / μέμναισ', ... // αἶ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω / ὄμναισαι) un passato goduto insieme tra feste, danze corali e canti, e coronato dal piacere amoroso<sup>95</sup>. Il segnale ovidiano della memoria letteraria (*memini*)<sup>96</sup> è forse qui un

<sup>93</sup> Sapph. fr. XV Aloni (= 22 V.), 9-16 .].ε.[....].[...κ]έλομαι σ.[ / Γο]γγύλα.[...]ανθι λάβοισα ἄβ[ραν / πᾶ]κτιν, ἄς σε δηῖτε πόθος τ.[ / ἀμφιπόταται // τὰν κάλαν· ἃ γὰρ κατάγωγις αὐτᾶ[ / ἐπῴαισ' ἴ[δοισαν, ἔγω δὲ χαίρω, / καὶ γὰρ αὐτᾶ δὴ πο[τ'] ἐμεμφ[ / Κ]υπρογέν[ηα. Su alcune questioni relative al frammento vd. Di Benedetto 1986 (secondo cui, fra l'altro, il nome della ragazza apostrofata poteva essere piuttosto "Melanthis" o "Kleanthis").

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

<sup>95</sup> Cf. Aloni 1997, Introd., pp. LV-LVI (p. LV: "Nella successione di avvenimenti ricordati nel poema sembrano inoltre interferire fra loro due diverse sfere, quella del canto corale e quella dell'eros"; p. LVI "Inoltre, il fatto che eros e pratica corale siano strettamente intrecciati, al punto che l'uno rappresenti il punto culminante dell'altra, e che alla realizzazione del desiderio erotico segua di nuovo il ricordo della comune pratica corale nelle feste, non fa altro che sottolineare l'analogia e la complementarietà fra le due sfere").

<sup>96</sup> Cf. Bessone 1997, n. a 1-2 – *memini* –, e Appendice, pp. 287 s.



segnale al quadrato: il ricordo di un ricordo.

Saffo ha rotto col passato, ma non ha perso la memoria: chi legge non deve stupirsi di qualche *déjà-vu*. E anche Faone è pregato di credere ai giuramenti della poetessa, in nome dell'Amore e delle Muse (le sue divinità); è per lui – niente di meno – che Saffo aveva provato i sintomi d'amore più famosi dell'antichità, quelli del frammento 31 Voigt: i sintomi riprodotti 'fedelmente' (se così si può dire) in *her.* 15, 107-12 *per tibi – qui numquam longe discedat – Amorem, / perque novem iuro, numina nostra, deas, / cum mihi nescioquis 'fugiunt tua gaudia' dixit, / nec me flere diu, nec potuisse loqui. / et lacrimae deerant oculis et verba palato; / adstrictum gelido frigore pectus erat*<sup>97</sup>.

Anche qui, più che d'amore, l'*Eroide* quindicesima parla di poesia. Con buona pace di Faone, la conversione di Saffo all'elegia – la finzione brillante di Ovidio – è soprattutto una

---

<sup>97</sup> Vd. Bessone 2003, n. 27.

FEDERICA BESSONE

riconversione letteraria.

BIBLIOGRAFIA

- Aloni 1997: Saffo, *Frammenti*, a c. di A. Aloni, Firenze 1997.
- Andrews 1996: N. E. Andrews, *Narrative and Allusion in Theocritus, Idyll 2*, in: M.A. Harder, R.F. Regtuit, G. C. Wakker (eds.), *Hellenistica Groningana, Vol. II. Theocritus*, Groningen 1996, pp. 21-53.
- Baker 2000: *Propertius I*, With an Introd., Transl. and Comm. by R.J. Baker, Warminster 2000.
- Bessone 1997: P. Ovidii Nasonis *Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, a c. di F. Bessone, Firenze 1997.
- Bessone 2002: F. Bessone, *Voce femminile e tradizione elegiaca nella 'Tebaide' di Stazio*, in: *I 'Sette a Tebe': dal mito alla letteratura*. Atti del seminario internazionale (Torino, 21-22 Febbraio 2001), Bologna 2002, pp. 185-217.
- Bessone 2003: F. Bessone, *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heroides 15*, "Mat. e Disc. per l'anal. dei testi class." 51, 2003 (in corso di stampa).
- Bömer 1969: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, Buch I-III, Heidelberg 1969.
- Bonanno 1990: M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990 (cap. 8: *Patemi d'amore*).
- Bornecque: *Ovide, Héroïdes*, texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost, Paris 1928; quatrième tirage revue, corrigé et augmenté par D. Porte, 1989.
- Brown 1987: *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De rerum natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text, and Translation* by R. D. Brown, Leiden-New York-Köln 1987.
- Burman: *P. Ovidii Nasonis opera omnia* (vol. I) [...] cura et studio Petri Burmanni, Amstelodami 1727.
- Butler-Barber 1933: *The Elegies of Propertius*, Ed. with an Introd. and Comm. by H. E. Butler and E. A. Barber, Oxford 1933 (rist. Hildesheim 1966).
- Citroni 1975: M. Valerii Martialis *Epigrammaton liber primus*, a c. di M. Citroni, Firenze 1975.
- Conte 1991: G. B. Conte, *Il genere tra empirismo e teoria*, in: Id., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991, pp. 145-173.
- De Vries 1885: S. G. De Vries, *Epistula Sapphus ad Phaonem*, apparatus critico instructa commentario illustrata et Ovidio vindicata, Lugduni Batavorum 1885.
- Degl'Innocenti Pierini 1999: R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra filosofia e poesia: studi su Seneca e dintorni*, Bologna 1999.
- Di Benedetto 1982: V. Di Benedetto, *Contributi al testo di Saffo*, "Riv. Filol. Istr. Class." 110, 1982, pp. 5-21.
- Di Benedetto 1986: V. Di Benedetto, *Integrazioni al P. Oxy. 1231 di Saffo (fr. 27 e 22 V.)*, "Quad. Urb. Cult. Class." 53, 1986, pp. 19-25.

- Di Benedetto 1987: Saffo, *Poesie*, introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di F. Ferrari, Milano 1987 (introduzione: pp. 5-78).
- Dörrie: *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum* quas H. Dörrie Hannoveranus ad fidem codicum edidit, Berolini et Novae Eboraci 1971.
- Dörrie 1975: P. Ovidius Naso, *Der Brief der Sappho an Phaon*, mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie, von H. Dörrie, München 1975.
- Farrell 1998: J. Farrell, *Reading and Writing the Heroides*, "Harv. Stud. Class. Phil." 98, 1998, pp. 307-338.
- Fedeli 1980: Sesto Propertio, *Il primo libro delle Elegie*, a c. di P. Fedeli, Firenze 1980.
- Fedeli-Dimundo 1994: *Propertio, Il libro di Cinzia (Elegie I)*, a c. di P. Fedeli e R. Dimundo, trad. di A. Tonelli, Venezia 1994.
- Friedlaender: *M. Valerii Martialis epigrammaton libri*, mit erklärenden Anmerkungen von L. Friedlaender, Leipzig 1886 (rist. Amsterdam 1967).
- Galán Vioque: *Martial, Book VII. A Commentary*, by G. Galán Vioque, transl. by J. J. Zolotowski, Leiden 2002.
- Galasso 1995: P. Ovidii Nasonis *Epistularum ex Ponto liber II*, a c. di L. Galasso, Firenze 1995.
- Gentili 1966: B. Gentili, *La veneranda Saffo*, "Quad. Urb. Cult. Class." 2, 1966, pp. 37-62.
- Gentili 1995<sup>3</sup>: B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari 1995<sup>3</sup>.
- Giomini: *P. Ovidii Nasonis Heroidas* recognovit et edidit R. Giomini, vol. I, Romae 1958, 1963<sup>2</sup>; vol. II, Romae 1965.
- Goldhill 1991: S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991 (cap. 4: *Framing, Polyphony and Desire: Theocritus and Hellenistic Poetics*, pp. 223-283, di cui il par. *The Lover's Voice: The Subject of Desire*, pp. 261-272).
- Goold: *Ovid, Heroides and Amores* with an English Translation by G. Showerman, London-Cambridge, Mass., 1914; II ed., revised by G. P. Goold, Cambridge, Mass.-London 1977.
- Gow 1952: *Theocritus*, ed. with a transl. and comm. by A.S.F. Gow, I-II, Cambridge 1952<sup>2</sup>.
- Heinsius: *Operum P. Ovidii Nasonis editio nova* (vol. I), Nic. Heinsius Dan. f. recensuit ac notas addidit, Amstelodami 1661.
- Hopkinson 1988: *A Hellenistic Anthology*. Selected and edited by N. Hopkinson, Cambridge 1988.
- Housman 1972 (= 1897): *Ovid's Heroides [IV]*, in: *The Classical Papers of A.E. Housman*, ed. by J. Diggle and F.R.D. Goodyear, vol. I (1882-1897), Cambridge 1972, pp. 380-421 (= "Class. Rev." 11, 1897, pp. 286-90).
- Hunink: Apuleius of Madauros, *Pro se de magia*, ed. by V. Hunink, I-II, Amsterdam 1997.
- Izaak: Martial, *Épigrammes*, texte établi et traduit par H. J. Izaak, Paris 1930-33.

- Jacobson 1974: H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
- Keith 1994: A. M. Keith, 'Corpus eroticum': *Elegiac Poetics and Elegiac puellae in Ovid's Amores*, "Class. World" 88, 1994, pp. 27-40.
- Ker: Martial, *Epigrams*, with an english translation by W.C.A. Ker, London–Cambridge Mass. 1919 (rist. 1961).
- Knox 1995: *Ovid, Heroides. Select Epistles*, ed. by P.E. Knox, Cambridge 1995.
- Labate 1984: M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.
- Labate 1994: M. Labate, *La forma dell'amore: appunti sulla poesia erotica oraziana*, in: *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco. Atti dei convegni (vol. III). Atti dei convegni di Venosa Napoli Roma (novembre 1993)*, Venosa 1994, pp. 69-87.
- Labate 1999: M. Labate, *Μετᾶβασις εἰς ἄλλο γένος· La poésie de l'épigramme et la carrière poétique d'Ovide*, in: J. Fabre-Serris – A. Deremetz (edd.), *Épigramme et Épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*, *En hommage à S. Viarre*, Lille 1999, pp. 127-143.
- Lanata 1966: G. Lanata, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, "Quad. Urb. Cult. Class." 2, 1966, pp. 63-79.
- La Penna 1979: A. La Penna, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in: Id., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 181-205.
- Loers: *P. Ovidii Nasonis Heroides et A. Sabini Epistolae*, recensuit V. Loers, 2 voll., Coloniae 1829.
- Luck 1977: P. Ovidius Naso, *Tristia*, hrsg., übers. und erkl. von G. Luck, Band II. Kommentar, Heidelberg 1977.
- McKeown 1989, 1998: J. C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary; Vol. II: A Commentary on Book One*, Leeds 1989; *Vol. III: A Commentary on Book Two*, Leeds 1998.
- Merkel: *P. Ovidii Nasonis opera ex recognitione R. Merkelii* (vol. I), Lipsiae 1850, 1873<sup>2</sup>.
- Migliorini 1980: P. Migliorini, 'Lascivus' nella terminologia critico-letteraria latina, "Anazetesis. Quaderni di ricerca", 2-3, 1980, pp. 3-10.
- Most 1996: G.W. Most, *Reflecting Sappho*, in: E. Greene (ed.), *Re-reading Sappho. Reception and Transmission*, Berkeley-Los Angeles-London 1996, pp. 11-35 (già in "Bull. Inst. Class. Stud." 40 (n.s. 2), 1995, pp. 15-38).
- Murgia 1985: C.E. Murgia, *Imitation and Authenticity in Ovid: Metamorphoses 1.477 and Heroides 15*, "Amer. Journ. Phil." 106, 1985, pp. 456-74.
- Nisbet-Hubbard 1970: *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, by R.G.M. Nisbet ad M. Hubbard, Oxford 1970.
- Nisbet-Hubbard 1978: *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, by R.G.M. Nisbet ad M. Hubbard, Oxford 1978.

- Palmer 1898: *P. Ovidii Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes*, ed. by the late A. Palmer, Oxford 1898 (rist. Hildesheim 1967).
- Pianezzola-Baldo-Cristante 1991: *Ovidio, L'arte di amare*, a c. di E. Pianezzola, comm. di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola, Milano 1991.
- Pretagostini 1984 (= 1977): R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina. Teocrito, Callimaco, Sotade*, Roma 1984 (cap. IV: *Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi*, già pubbl. in forma leggermente diversa, col titolo: *Teocrito e Saffo: forme allusive e contenuti nuovi (Theocr. 2, 82 sgg., 106 sgg. e Saffo 31, 7 sgg. L.-P.)*, "Quad. Urb. Cult. Class." n.s. 24, 1977, pp. 107-118).
- Reitzenstein 1935: E. Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids*, "Rhein. Mus." 89, 1935, pp. 62-88 (= "Wege der Forschung" XCII, Darmstadt 1968, pp. 206-32).
- Rosati 1985: Ovidio, *I cosmetici delle donne*, a c. di G. Rosati, Venezia 1985.
- Rosati 1992: G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, "Mat. e Disc. per l'anal. dei testi class." 29, 1992, pp. 71-94.
- Rosati 1996: G. Rosati, *Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus*, "Class. Quart." n.s. 46, 1996, pp. 207-16.
- Rosati 1996 b: G. Rosati, *Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): tracce elegiache nell'epica del I sec. d. C.*, "Maia" n. s. 48, 1996, pp. 139-55.
- Rosati 1999: G. Rosati, *La boiterie de mademoiselle élégie: un pied volé et ensuite retrouvé (les aventures d'un genre littéraire entre les Augustéens et Stace)*, in: J. Fabre-Serris – A. Deremetz (edd.), *Élégie et Épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*, *En hommage à S. Viarre*, Lille 1999, pp. 147-163.
- Rothstein 1920<sup>2</sup>: *Die Elegien des Sextus Propertius*, erklärt von M. Rothstein, I Teil (1-2), Berlin 1920<sup>2</sup>.
- Ruhnken 1831: D. Ruhnkenius, *Dictata ad Ovidii Heroidas et Albinovani Elegiam*, ed. F.T. Traugott, Francofurti ad Moenum 1831.

- Segal 1984: C. Segal, *Underreading and Intertextuality: Sappho, Simaetha, and Odysseus in Theocritus' Second Idyll*, "Arethusa" 17, 1984, pp. 201-209.
- Tarrant 1981: R. J. Tarrant, *The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)*, "Harv. Stud. Class. Phil." 85, 1981, pp. 133-53.
- Traina 2000: A. Traina, *Cinzia come Corinna. Una crux properziana: 2, 3a, 22*, "Riv. Filol. Istr. Class." 128, 2000, pp. 38-41.
- Treu 1953: M. Treu, *Ovid und Sappho*, "La Parola del Passato" 8, 1953, pp. 356-64.
- Wyke 1987 (= 2002): *Written Women: Propertius' scripta puella (2.10-13)*, "Journ. Rom. Stud." 77, 1987, 47-61 (= Wyke 2002, pp. 46-77).
- Wyke 1989 (= 2002): M. Wyke, *Reading Female Flesh: Ovid Amores 3, 1*, in: A. Cameron (ed.), *History as text: the Writing of the Ancient History*, Chapel Hill 1990, pp. 111-143 (= Wyke 2002, pp. 115-154).
- Wyke 2002: M. Wyke, *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002.