

Giovanni Cipriani

Tradurre a passo di danza: Ovidio e Arianna in scena

*Con le performances artistiche
di Graziana Cifarelli e Vincenzo Vescera*

Abstract

La longevità e la produttività di un classico si misura sia dal succedersi delle sue riscritture, sia dai diversi linguaggi nei quali esso si ambienta, rivelandosi pur sempre *recens*: nella circostanza, il testo dell'ovidiana *Epistula heroidum* scritta da Arianna a Teseo è stato sottoposto dapprima a una traduzione performativa e poi, sull'abbrivio di una sua disponibilità ad 'entrare in scena', è stato adattato alle note e alle parole di una moderna canzone, nonché alla retorica dei gesti implicita nel linguaggio della danza. Con questo esperimento si è inteso riprodurre un piccolo spaccato della fortuna teatrale, che, come sappiamo, arrise, già ai tempi di Ovidio, a buona parte della produzione del poeta di Sulmona.

A classic discloses its longevity and its capability to produce other texts through both its rewritings and different languages employed to imitate it; and a classic, however, always reveals itself *recens*. In this instance, Ovid's *Epistula heroidum* written by Ariadne to Theseus has been firstly translated in a performative way and, then, given its aptitude for 'entering the scene', it has been adapted and rearranged, in terms of notes and words, as a modern song and, in terms of gestures as well, as a piece of dance. Through this experiment, our aim has been to produce an example of the theatrical reception that Ovid's works already enjoyed at the time of Ovid himself, as is well known.

Che i nostri tanto amati classici non abbiano esaurito la loro vita rimanendo attaccati a un foglio di carta (e ancor prima di papiro o di pergamena) non è certo una sorpresa per nessuno; il fatto che, sempre, loro abbiano sperato di generare e di alimentare una nuova vita e una nuova efficacia psicagogica è anch'esso un dato quanto mai noto e, per certi versi, tuttora da non trascurare affatto, se davvero si vuole restituire dignità e fascino al rapporto che i classici possono instaurare con i nostri giovani discenti.

D'altronde, considerata l'ansia con cui – a livello ministeriale – si studiano nuove strategie che diano una funzione sensata all'atto e alla 'specie' del tradurre, perché non ribadire, magari con altri esempi e con altre modalità, quello che già Macrobio¹ ricono-

¹ Macrobio, *Saturnalia* V 17, 4: <VERGILIUS> non de unius racemis vindemiam sibi fecit, sed bene in rem suam vertit quidquid ubicumque invenit imitandum; adeo ut de Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formaverit, ad Didonem vel Aenean amatoriam incontinentiam Medae circa Iasonem transferendo. quod ita elegantius auctore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores ficioresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur. «Non a caso ho parlato di un altro poeta

sceva come la conquista culturale più gratificante che la resa di una medesima *fabula* per il tramite di diversi linguaggi aveva assicurato alle persone avidi di conoscenza? L'autore dei *Saturnalia* era entusiasta di essere il testimone di quel risultato che era arriso in modo addirittura stupefacente alla variegata circolazione del poema epico di Virgilio e in particolare di quella struggente *fabula* d'amore che aveva visti protagonisti Didone ed Enea. L'unico serio dazio che la circolazione di quella merce così *larmoyante* avrebbe pagato era da riconoscere nel fatto che la veicolazione dell'«invenzione» virgiliana a cura di tanti e così differenti testimoni (pittori, scultori, tessitori di arazzi, attori, mimi e cantanti) avrebbe finito per attribuire una *species veritatis* a quella che in effetti era una *fabula falsa*, oltre che mutuata, *mutatis mutandis*, da una storia simile fatta agire, per volontà di Apollonio Rodio, da Medea e Giasone.

Detto fra noi, a dotare quella *fabula* di una forza di penetrazione e di adattamento ai vari linguaggi artistici era stata, oltre al genio virgiliano, il particolare soggetto della storia stessa, ossia la impreveduta *incontinentia amatoria* e l'annesso inatteso *discidium*².

Un soggetto non dissimile, anzi per certi versi uguale e anche più articolato, è quello intorno al quale ruota un'altra notissima *fabula*, quella che riguarda Arianna e

[oltre Omero], giacché egli non fece vendemmia dalla vigna di uno solo, ma seppe utilizzare tutto ciò che trovò da imitare in ogni autore. E così dal libro IV delle *Argonautiche*, opera di Apollonio Rodio, desunse quasi completamente il libro IV della sua *Eneide*, trasferendo alla coppia di Didone e Enea l'incontenibile passione amorosa di Medea per Giasone. E in ciò riuscì superiore al suo modello, tanto che la *fabula* di Didone dalla sensualità dissoluta, che, come tutti sanno, è falsa, mantiene ancora dopo tanti secoli l'apparenza di verità; essa passa per vera sulla bocca di tutti: perfino pittori, scultori, tessitori di arazzi sfruttano questo argomento più di ogni altro nelle loro figurazioni come se fosse l'unico motivo di decorazione, e non sono da meno gli attori che lo divulgano continuamente in rappresentazioni mimiche e cantate». Cfr. al proposito GARELLI 2013, 99-100. *Per incidens*, va ricordato che di adattamento teatrale dell'*Eneide* parla anche Sant'Agostino, *Sermones* 241, 5, *In diebus Paschalibus. De resurrectione corporum, contra Gentiles: Virgilio non placet doctrina de animarum reditu in corpora. Animas in ea opinione beatas esse non posse. Exhorruit quidam auctor ipsorum, cui demonstrabatur, vel qui inducebat apud inferos demonstrantem patrem filio suo. Nostis enim hoc prope omnes; atque utinam pauci nossetis. Sed pauci nostis in libris, multi in theatris, quia Aeneas descendit ad inferos, et ostendit illi pater suus animas Romanorum magnorum venturas in corpora: expavit ipse Aeneas, et ait: O pater, ane aliquas ad coelum hinc ire putandum est Sublimes animas, iterumque ad tarda reverti Corpora? Credendumne est, inquit, quod eant ad coelum, et iterum redeant? Quae lucis miseris tam dira cupido? Melius filius intellegebat, quam pater exponebat. Reprehendit cupiditatem animarum rursus in corpora redire volentium. Dixit diram cupiditatem, dixit eas miseris; nec erubuit eas.*

² Su questa falsariga, ossia la fortuna teatrale di Virgilio, va collocata anche la disponibilità scenica di un altro segmento narrativo dell'*Eneide*, in cui *magna pars* era la vicenda di Turno: stando a Svetonio, *Nero* 54 (*sub exitu quidem uitae palam vouerat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum. et sunt qui tradant Paridem histrionem occisum ab eo quasi gravem aduersarium.* «Verso la fine della sua vita aveva fatto pubblicamente il voto che, se avesse conservato l'impero, si sarebbe esibito nei giochi per la vittoria conseguita suonando gli organi idraulici, il flauto e la cornamusa; e l'ultimo giorno anche come attore, danzando il *Turnus* di Virgilio. E vi è anche chi dice che abbia fatto morire l'istrione Paride, considerandolo un avversario pericoloso»), l'imperatore si sarebbe esibito da attore e da danzatore portando in scena una versione drammatizzata del destino dell'infelice promesso sposo di Lavinia, oltre che re dei Rutuli.

Teseo³, una *fabula* ostinatamente *larmoyante* anch'essa (basti citare fra le sue traduzioni moderne *Il lamento di Arianna* musicato da Claudio Monteverdi, su testo di Ottavio Rinuccini, ed eseguito a Mantova per la prima volta il 28 maggio 1608), ma che, a differenza dell'altra *fabula* succitata, conosce un lieto fine grazie all'arrivo salvifico del dio Bacco. E questo mio ultimo riferimento letterario mi porta diritto a Ovidio e innanzitutto al racconto che Arianna 'con la propria voce' fa della sua deludente esperienza di amante delusa e tradita⁴.

ARIADNE THESEO

[*Illā relicta feris etiam nunc, improbe Theseu,
Vivit et haec aequa mente tulisse velis.*]
Mitius inveni quam te genus omne ferarum;
credita non ulli quam tibi peius eram.
quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto
unde tuam sine me vela tulere ratem,
in quo me somnusque meus male prodidit et tu,
per facinus somnis insidiate meis.
Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde queruntur aves.
incertum vigilans ac somno languida movi
Thesea prensuras semisupina manus –
nullus erat! referoque manus iterumque
retempto,
perque torum moveo bracchia – nullus erat!
excussere metus somnum; conterrita surgo,
membraque sunt viduo praecipitata toro.
protinus adductis sonuerunt pectora palmis,
utque erat e somno turbida, rupta coma est.

ARIANNA SCRIVE A TESEO

[Chi ti scrive, o disonesto di un Teseo, è quella donna che tu hai abbandonato in pasto alle belve. Ebbene, sappi che quella donna vive ancora; e ora, magari, tu vorresti pure che questa notizia ti lasciasse indifferente]. Sai, ho scoperto che una qualsiasi razza di belve è più umana e mansueta di te; peggio di così non mi poteva andare: sono finita in mano del peggiore di qualsiasi altro essere. Hai capito bene, la lettera che ti trovi fra le mani a leggere te l'ho spedita proprio da quel litorale, dal quale le vele portarono via la tua nave, nave sulla quale però io non c'ero. Su quello stesso litorale fu proprio il mio sonno a tradirmi: ah, come mi ha tradito! Ma anche tu hai approfittato del fatto che dormivo, mascalzone, per trarmi in inganno e farmi un'azione così scellerata. S'era fatta alba, proprio il momento iniziale in cui la terra si ricopre di cristalli di rugiada e gli uccelli, al riparo del fitto fogliame, fanno filtrare i loro flebili canti. Mi stavo svegliando, anche se non del tutto, quando, ancora rilassata nel torpore del sonno, mi sollevai a metà dal giaciglio e distesi le mie mani per toccare Teseo e stringerlo.

³ Mi sembra cogente, in coerenza con la prospettiva didattica sottesa a questo saggio, citare Omero, *Iliade*, XVIII 590 ss. (trad. di Vincenzo Monti): «Poi vi sculse una danza a quella eguale / che ad Arianna dalle belle trecce / nell'ampia Creta Dedalo compose. / V'erano garzoncelli e verginette / di bellissimo corpo, che saltando / teneansi al carpo delle palme avvinti. / Queste un velo sottil, quelli un farsetto / ben tessuto vestia, soavemente / lustro qual bacca di palladia fronda. / Portano queste al crin belle ghirlande, / quelli aurato trafigere al fianco appeso / da cintola d'argento. Ed or leggiere / danzano in tondo con maestri passi, / come rapida ruota che seduto / al mobil torno il vasellier rivolve, / or si spiegano in file. Numerosa / stava la turba a riguardar le belle / carole, e in cor godea. Finian la danza / tre saltator che in varj caracolli / rotavansi, intonando una canzona».

⁴ Di qui la necessità di dar vita ad una mia traduzione performativa che 'inaugurasse' le successive performance affidate nel corso del lavoro alla musica, al canto e alla danza.

*Luna fuit; specto, siquid nisi litora cernam.
quod videant oculi, nil nisi litus habent.
nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine,
curro;
alta puellares tardat harena pedes.
interea toto clamavi in litore 'Theseu!':
reddebant nomen concava saxa tuum,
et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat.
ipse locus miserae ferre volebat opem.
Mons fuit – apparent frutices in vertice rari;
hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.
adscendo – vires animus dabat – atque ita late
aequora prospectu metior alta meo.
inde ego – nam ventis quoque sum crudelibus
usa –
vidi praecipiti carbasa tenta Noto.
ut vidi haut dignam quae me vidisse putarem,
frigidior glacie semianimisque fui.
nec languere diu patitur dolor; excitor illo,
excitor et summa Thesea voce voco.
'quo fugis?' exclamo; 'scelerate revertere
Theseu!
flecte ratem! numerum non habet illa
suum!'
Haec ego; quod voci deerat, plangore
replebam;
verbera cum verbis mixta fuere meis.
si non audires, ut saltem cernere posses,
iactatae late signa dedere manus;
candidaque inposui longae velamina virgae –
scilicet oblitos admonitura mei!*

Di Teseo non c'era più traccia. Cancellato!
Ritiro le mani e di nuovo le distendo per
tentare ancora una volta la presa; allargo le
braccia cercandolo su tutto il letto. Di Teseo
non c'era più traccia. Sparito!
Mi prese il panico e, da quel momento, addio
sonno! Mi sento agitata e spaventata e allora
mi alzo definitivamente in piedi; quindi ecco
le mie membra scagliarsi giù dal letto, un
letto su cui non c'era più una coppia: io e il
letto eravamo rimasti orbi!
Le mie braccia, allora, si scagliarono d'un
tratto sul mio petto e lo fecero rimbombare;
stessa violenza subirono i capelli: la mia
chioma, ancora scomposta com'era al
risveglio, si senti lacerare dalle mie dita.
La luna stava lì fissa, ancora al suo posto:
e allora mi metto a cercare con gli occhi
se vedo qualcosa al di là della sabbia della
spiaggia; ma i miei occhi, che cercano
qualcosa da vedere, non riescono a scorgere
se non la spiaggia desolata.
Mi metto a correre allora: ora per di qua,
ora per di là, e in un caso e nell'altro senza
nessun criterio, nessuna logica. Per giunta la
profonda coltre di sabbia, dove i miei piedi
di ragazza sprofondano, rallenta la mia corsa.
Nel frattempo a gran voce per tutto il litorale
urlo il tuo nome: "Teseo, Teseo, Teseo". Le
rupi scavate dal mare rimandavano indietro
l'eco del tuo nome; sicché tutte le volte che
io ti chiamavo, tutte le volte quel posto,
automaticamente, chiamava anche lui. Che
dirti? Perfino il luogo, la spiaggia, voleva
darmi il suo aiuto, sentendomi così disperata.
Da quelle parti spuntava un rialzo del terreno:
sulla sua cima si vedevano arbusti sparsi. Di lì
poi uno scoglio si protendeva verso il vuoto:
sembrava sospeso sul mare, con le pareti
corrose dalle acque salate e roche. Mi metto
a scalare quella roccia – era il mio cuore a
darmi le forze – e così misuro con lo sguardo,
da quella vista dall'alto, la distesa del mare
profondo, metro dopo metro. Fu di lì che
-allora ho capito che stavo provando anche la
crudeltà dei venti-, si fu proprio di lì che ho
visto le ben distese vele della tua nave.

*iamque oculis ereptus eras. tum denique flevi;
torpuerant molles ante dolore genae.
quid potius facerent, quam me mea lumina
flerent,
postquam desieram vela videre tua?
aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo,
aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.
saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
sed non acceptos exhibiturus erat,
et tua, quae possum pro te, vestigia tango
strataque quae membris intepuere tuis.*

Com'erano gonfie quelle vele grazie alla forza impetuosa del Noto!

Non so se le ho viste davvero quelle vele oppure ho pensato di averle viste; certo è che in un istante sono diventata più fredda del ghiaccio, al punto da sentirmi senza vita. Il dolore, acuto, mi impediva però di starmene a lungo senza reagire; è stato il dolore a scuotermi, ed io, una volta che avverti questo impulso, ecco che a gran voce incomincio a chiamarti: "Teseo! Teseo! Teseo!", "Dove scappi?": urlo. "Delinquente di un Teseo, torna indietro! Inverti la rotta! Non t'accorgi che senza di me la nave non è al completo?". Queste grida uscivano dalla mia bocca; il resto, quel che la voce non riusciva ad esprimere, lo facevo sentire percuotendo il mio petto; alle mie parole si univano le percosse sul mio petto, alle percosse sul mio petto si univano le mie parole. Pensavo: "Forse non riesci a sentirmi, ma almeno potrai riuscire a vedermi". Cominciai allora ad agitare di qua e di là le mani perché segnalassero la mia presenza; appesi ad una bianca e lunga canna un velo bianco: "chissà" – pensai – "se questo velo riesce a far sì che chi si è dimenticato di me ora se ne ricordi".

Ma ormai eri stato strappato alla mia vista. Fu allora che mi misi a piangere: fino a quel momento le mie guance erano rimaste bloccate dall'angoscia. D'altronde cos'altro rimaneva da fare ai miei occhi se non piangere? Anche le vele avevano smesso di farsi scorgere in lontananza. Cambiavo continuamente idea: ora, con i capelli sciolti, andavo vagando senza meta da sola: sembravo una menade sconvolta dal dio Ogygio; ora, invece, mi accasciavo, rimanendo come di ghiaccio, su di uno scoglio e mi mettevo immobile a fissare il mare. Sedevo dunque su una pietra, ma io stessa ero diventata di pietra. Mi lascio andare più di una volta a ricercare il nostro letto, quello che ci aveva accolti l'uno accanto all'altro: ora però quel letto non era più in grado di farci vedere di nuovo accoppiati. Sul letto cerco di toccare le tue impronte:

*incumbo, lacrimisque toro manante profusis,
 'pressimus,' exclamo, 'te duo – redde duos!
 venimus huc ambo; cur non discedimus ambo?
 perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?'*
*Quid faciam? quo sola ferar? vacat insula cultu.
 non hominum video, non ego facta boum.
 omne latus terrae cingit mare; navita nusquam,
 nulla per ambiguas puppis itura vias.
 finge dari comitesque mihi ventosque
 ratemque –
 quid sequar? accessus terra paterna negat.
 ut rate felici pacata per aequora labar,
 temperet ut ventos Aeolus – exul ero!*

*non ego te, Crete centum digesta per urbes,
 adspiciam, puero cognita terra Iovi,
 ut pater et tellus iusto regnata parenti
 prodita sunt facto, nomina cara, meo.
 cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,
 quae regerent passus, pro duce fila dedi,
 tum mihi dicebas: 'per ego ipsa pericula iuro,
 te fore, dum nostrum vivet uterque, meam'.*

in tua assenza, purtroppo, mi rimangono solo loro. Mi rifugio fra le coperte, sì proprio quelle che riscaldavano i nostri corpi nudi.

Quindi mi ci sdraio sopra, e sento che il letto è madido di lacrime, tante sono quelle che sono cadute a profusione.

Allora ad alta voce gli parlo: “Eravamo in due quando abbiamo fatto sentire il nostro peso su di te: facci tornare di nuovo ad essere in due”. “Quando siamo arrivati da te, eravamo in due: perché, quando siamo ripartiti, non eravamo di nuovo in due?”. “Traditore di un letto, piccolo giaciglio, dove è finita la parte più grande fra noi due?”. E ora che posso fare? Dove me ne posso andare sola sola? Quest’isola non presenta tracce umane; non vedo da nessuna parte la mano dell’uomo, non vedo l’apporto dei buoi. Il mare isola ogni fianco di questa terra; non vedo in giro marinai; non vedo da nessuna parte navi pronte a salpare verso rotte incerte. Ammetti pure che mi si diano dei compagni, che si levino per me venti favorevoli, che mi si appronti una nave, e allora? in che direzione dovrei mai andare? Sulla terra di mio padre non mi consentirebbero mai di approdare. Poniamo che io, imbarcata con buone prospettive su di una nave, mi avventurassi sulla tranquilla distesa del mare; poniamo che Eolo tenga a freno i venti: comunque sia, io sempre un esule sarò.

Creta, mia cara isola distribuita su cento città, io non ti potrò più rivedere, mia cara terra, tu che ti facesti conoscere da Giove quando era ancora bambino. Mio padre infatti e la mia terra, che ha goduto del giusto regno del mio genitore, io li ho traditi entrambi! Loro, nomi a me cari, io li ho traditi con un mio gesto. Ti ricordi quando io ti ho messo fra le mani, perché ti facesse da guida, quel filo salvatore? Io te lo diedi perché guidasse i tuoi passi e tu, pur reduce da un trionfo, non finissi per morire in quel palazzo dai mille tortuosi dedali. E ti ricordi cosa mi dicevi in quel momento? Te lo ricordo io: “Io te lo giuro” – mi dicevi – “in nome di questi pericoli, tu sarai per sempre mia, e questo finché ognuno di noi due starà in vita”.

*Vivimus, et non sum, Theseu, tua – si modo vivit
 femina periuri fraude sepulta viri.
 me quoque, qua fratrem mactasses, inprobe,
 clava;
 esset, quam dederas, morte soluta fides.
 nunc ego non tantum, quae sum passura,
 recordor,
 et quaecumque potest ulla relicta pati:
 occurrunt animo pereundi mille figurae,
 morsque minus poenae quam mora mortis
 habet.
 iam iam venturos aut hac aut suspicor illac,
 qui lanient avido viscera dente, lupos.
 quis scit an et fulvos tellus alat ista leones?
 forsitan et saevas tigridas insula habet.
 et freta dicuntur magnas expellere phocas!
 quis vetat et gladios per latus ire meum?*

*Tantum ne religer dura captiva catena,
 neve traham serva grandia pensa manu,
 cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
 quodque magis memini, quae tibi pacta fui!
 si mare, si terras porrectaque litora vidi,
 multa mihi terrae, multa minantur aquae.
 caelum restabat – timeo simulacra deorum!
 destitutor rabidis praeda cibusque feris;
 sive colunt habitantque viri, diffidimus illis –
 externos didici laesa timere viros.
 Viveret Androgeos utinam! nec facta luisses
 in pia funeribus, Cecropi terra, tuis;
 nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,
 ardua parte virum dextera, parte bovem;
 nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,
 fila per adductas saepe recepta manus.
 non equidem miror, si stat victoria tecum,
 strataque Cretaeam belua planxit humum.
 non poterant figi praecordia ferrea cornu;
 ut te non tegeres, pectore tutus eras.
 illic tu silices, illic adamantula tulisti,
 illic, qui silices, Thesea, vincat, habes.
 Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
 aut semel aeterna nocte premenda fui.*

E ora, è vero, Teseo: siamo vivi, ma io non sono tua; siamo vivi, se viva si può ancora chiamare una donna sepolta sotto l'inganno di un uomo spergiuro. Farabutto, anche me dovevi uccidere! Sì, dovevi uccidermi con quella stessa clava con la quale abbattesti mio fratello, il Minotauro. E così quella promessa, che mi facesti, sarebbe stata sciolta grazie alla mia morte. Mi vengono in mente in questo momento non solo le sventure che potranno capitare a me, ma tutte quelle che potranno capitare a qualsiasi donna sia stata abbandonata. Mi si affacciano alla mente tante modalità con le quali si perde la vita e comincio a pensare che non è tanto la morte che mi fa paura quanto l'attesa della morte. Lì sento, lì sento già i lupi che stanno per assalirmi, chi di qua, chi di là: ecco li sento già che affondano i loro famelici denti nelle mie viscere. E chi lo sa se questa terra non nutre sul suo grembo anche dei fulvi leoni? e poi chi potrebbe impedire che delle spade attraversino i miei fianchi?

Chissà se non mi capita come minimo di essere legata con una solida catena come succede a una prigioniera? chissà se non mi tocca filare con le mie mani, da una condizione di schiava, pesanti conocchie? Ed io dovrei fare questa fine? Io che ho per padre Minosse, io che ho per madre la figlia di Febo, io che – questo che sto per dirti è quello che ricordo più di ogni altra cosa – io che da tempo mi sono promessa a te. Se poi mi metto a guardare il mare, le distese di terra e le distese di sabbia, mi atterriscono i pericoli che vengono dalla terra e i pericoli che vengono dal mare. Mi rimane il cielo, ma anche lì mi fanno paura le immagini degli dèi. Rimango qui sola e abbandonata e mi preparo ad essere preda e pasto di agili fiere. Se poi quest'isola è abitata e coltivata da uomini, ammetto che di loro non mi fido proprio; per come sono stata umiliata e offesa, ho imparato ad avere paura di chi viene dall'estero. Magari fosse ancora in vita mio fratello Androgeo, magari tu, terra di Cecrope, non avessi dovuto espiare con la morte dei tuoi

*vos quoque crudeles, venti, nimiumque parati
 flaminaque in lacrimas officiosa meas.
 dextera crudelis, quae me fratremque necavit,
 et data poscenti, nomen inane, fides!
 in me iurarunt somnus ventusque fidesque;
 prodita sum causis una puella tribus!
 Ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo,
 nec, mea qui digitis lumina condat, erit?
 spiritus infelix peregrinas ibit in auras,
 nec positos artus unguet amica manus?
 ossa superstabunt volucres inhumata marinae?*

*haec sunt officiis digna sepulcra meis?
 ibis Cecropios portus patriaque receptus,
 cum steteris turbae celsus in ore tuae
 et bene narraris letum taurique virique
 sectaque per dubias saxea tecta vias,*

figli i tuoi empì misfatti; magari non fosse mai accaduto che la tua destra, o Teseo, avesse ucciso con la nodosa clave quell'essere che era in parte uomo e in parte toro; magari non ti avessi dato quel filo che serviva a mostrarti la via del ritorno. Quel filo quante volte lo hai tenuto stretto, quante volte lo hai tirato con le tue mani. Non mi meraviglio affatto che la vittoria sia arrisa a te, non mi meraviglio che il mostro, abbattuto, abbia coperto la terra cretese con il suo corpo. D'altronde le sue corna non potevano certo trafiggere il tuo cuore; tu ce l'hai di ferro il cuore! Potevi anche non proteggerlo il tuo petto, talmente era al sicuro, in quanto era di ferro! Guàrdati dentro! Lo vedi che porti addosso una selce? Lo vedi che al posto del cuore hai l'acciaio! Quello che hai in petto è così duro da vincere perfino le selci! Ce l'ho anche con te, sonno senza cuore! Perché mi hai tenuto bloccata nell'inerzia; se una notte doveva calare su di me, perché non è stata, in un colpo solo, una notte eterna? Ma anche voi, venti, siete stati senza pietà: vi siete fatti trovare prontissimi; vi siete comportati come brezze servizievoli al fine di farmi piangere. E anche tu mano destra sei stata senza pietà: hai ucciso me e mio fratello. E che dire della lealtà, che pure mi era stata promessa quando l'ho richiesta: nient'altro che un vuoto nome! Avete congiurato tutti e tre contro di me: tu sonno, tu vento, tu lealtà! Io ingenua fanciulla da sola contro tre: tradita da tre parti. E così adesso, sul punto di morire, non potrò nemmeno assistere al pianto di mia madre? E non ci sarà nessuno che mi abbassi con le sue dita le palpebre dei miei occhi. Quale spirito sfortunato mi disperderò nei cieli stranieri! Per me non ci sarà una mano amica che versi unguenti sulle mie membra composte sul rogo! Mentre voraci uccelli marini volteranno sulle mie ossa che nessuno avrà sepolto.

Dunque mi meritavo tal genere di sepolcro in degno cambio di tutto quello che di bene ho fatto per te? Ti immagino: ora tu arriverai ai porti di Cecrope e sarai accolto come un eroe nella tua patria; ti immagino: starai in piedi,

*me quoque narrato sola tellure relictam!
non ego sum titulis subripienda tuis.
nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae
filius; auctores saxa fretumque tui!*

*Di facerent, ut me summa de puppe videres;
movisset vultus maesta figura tuos!
nunc quoque non oculis, sed, qua potes,
adspice mente
haerentem scopulo, quem vaga pulsat aqua.
adspice demissos lugentis more capillos
et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis.
corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,
litteraque articulo pressa tremante labat.
non te per meritum, quoniam male cessit, adoro;
debita sit facto gratia nulla meo.
sed ne poena quidem! si non ego causa salutis,
non tamen est, cur sis tu mihi causa necis.*

*Has tibi plangendo lugubria pectora lassas
infelix tendo trans freta lata manus;*

in alto, al cospetto della tua gente accorsa in massa per festeggiarti. Ti immagino: e comincerai a raccontare con tutti i dettagli la morte di quell'essere mezzo toro e mezzo uomo e il tuo districarti in quel palazzo tagliato sulla roccia, da cui era difficile evadere per tutti quei percorsi che portavano fuori strada.

Mi raccomando, però, racconta anche di me, racconta di come mi hai abbandonata su una terra abbandonata! Mi raccomando: io ci devo essere fra i tuoi titoli di merito: io non vado espunta dalla menzione delle tue imprese! Non è vero che ti è padre Egeo, non è vero che ti è madre Etra, figlia di Pitteo; i tuoi veri genitori sono le rocce e il mare!

O se gli dèi avessero fatto in modo che tu mi vedessi dal punto più alto della poppa. Avresti visto la mia faccia, la mia disperazione e ti saresti mosso a compassione.

Tu però, anche se non puoi più con la vista, almeno con gli occhi della mente (questo sì che lo puoi) guardami: eccomi!

Sono qui attaccata ad uno scoglio, mentre l'inquieta onda lo flagella fragorosamente. Li vedi i miei capelli? Guardali! Sono completamente sciolti e scarmigliati, come quelli di chi sta a lutto. E guarda pure la mia veste: è impregnata di lacrime, come se fosse stata esposta alla pioggia. Hai presente le spighe di grano battute dall'aquilone? Così intrizzito si presenta il mio corpo: guardalo! Mentre scrivo anche le lettere che incido sembrano ballare, perché sono le mie dita a tremare.

Io ti scongiuro, ma non in nome di qualche mio favore, visto che la nostra storia non è andata a buon fine. Se non merito per quello che ho fatto nessuna riconoscenza, devi ammettere che non merito però nemmeno un castigo.

Pensi che io non sia stata per te la causa della tua salvezza? Ma allora, allo stesso modo, non c'è motivo perché tu debba essere la causa della mia morte.

Le vedi queste mie mani? sono stanche per quante volte hanno battuto il mio petto pieno di angoscia;

*hos tibi – qui superant – ostendo maesta
capillos!
per lacrimas oro, quas tua facta movent –
flecte ratem, Theseu, versoque relabere velo!
si prius occidero, tu tamen ossa feres!*

ora, disperata, io le tendo verso di te, oltre l'ampia distesa del mare vorticoso. Li vedi questi miei capelli? Sconvolta dal dolore, te li offro alla vista, almeno quelli che mi sono rimasti, dopo che mi sono strappata la chioma. Ti supplico per queste lacrime, quelle che la tua condotta ha scatenato. Teseo, mio Teseo, ti supplico, inverti la rotta della nave, capovolgi la posizione delle vele e ritorna indietro! Lo so che potrei essere già morta quando tu sarai ritornato da me, ma almeno potrai raccogliere e comporre le mie ossa!
(Traduzione di Giovanni Cipriani)

È ovvio che quello appena riportato è solo uno dei segmenti della produzione poetica ovidiana dedicati alla vicenda di Arianna, così come è ovvio che quella vicenda giungeva a Ovidio dopo aver conosciuto in precedenza altre tappe letterarie, che ne avevano disegnato la struttura e ne avevano favorito l'impatto emotivo sui lettori.

Come scrive Tiziana Ragno⁵:

Il «lamento di Arianna», infatti, era già diventato uno 'schema', quando il poeta di Sulmona sperimentava, in svariati luoghi della sua opera⁶, il gioco di fitti richiami intertestuali a quei versi del sessantaquattresimo carne catulliano, che avevano ospitato, per la prima volta e per giunta nelle articolate forme dell'ἔκφρασις, le *extremae querelae* dell'eroina cretese. Costei, da tempo, doveva la sua fama alla posa, menadica e insieme statuaria, «lapidaria» e discinta⁷, ascrittale dal poeta di Verona: 'bloccata' nelle maglie di uno statuto (quello della lamentosa *relicta*) che per molti secoli ancora ne avrebbe decretato la straordinaria fortuna, la memoria di Arianna si avvaleva, nei versi ovidiani, di quei «predicati di base», di cui, in parallelo, lo stesso Ovidio verificava l'efficace 'spendibilità' di fronte ad analoghi casi e personaggi, inscrivibili nella nutrita schiera di infelici *heroides*. Nell'età di Augusto, la principessa di Cnosso, condannata – almeno in parte – già dalla tradizione letteraria di età ellenistica⁸ ad assolvere un'ingrata funzione antonomastica, era ormai diventata, insomma, l'«icona parlante» vuoi del *discidium*, perpetrato dal più illustre *perfidus hospes*, vuoi dei dolorosi accenti che, preferibilmente accompagnati dalla sonora eco restituita da un'isola, avrebbero puntellato, molte altre volte ancora, analoghe *fabulae* di amori impossibili.

Il calco quindi predisposto da Ovidio si configurava come la consacrazione più umiliante di un modello di donna, che, pur 'autorizzata' a rompere il silenzio di fronte alla

⁵ CIPRIANI – RAGNO 2008, 286-87. A questo saggio io rinvio per la bibliografia dedicata all'argomento.

⁶ Cfr. Ov. *Ars* I 527 ss.; *Her.* X; *Met.* VIII 176; *Fast.* III 463 ss.

⁷ Cfr. Catul. 64, 61: *saxea ut effigies bacchantis*, simile a Ov. *Her.* X 48-49: *qualis ab Ogygio concita Baccha deo, / aut mare prospiciens in saxo frigida sedi*.

⁸ Cfr., e.g., Theoc. II 43-45; A.R. III 997 ss.

perfidia del proprio uomo e pur messa in grado di esprimere liberamente le accuse conseguenti alle colpe commesse da chi l'aveva cinicamente abbandonata, si vedeva inesorabilmente limitata nell'efficacia comunicativa della sua dolorosa protesta. Beffardamente, dunque, Arianna urlava certo la sua disperazione, ma il suo urlo raggiungeva al massimo le onde del mare o si scontrava con la forza dei venti, senza per questo indirizzare, almeno virtualmente, la sua forza coercitiva nei confronti del fedifrago⁹, in modo da indurlo a tornare suoi suoi passi¹⁰.

In un solo caso, – sono sempre parole di Ragno – in effetti, registrato sempre nell'opera di Ovidio, Arianna, forse diventata finalmente matura e giudiziosa, più probabilmente agevolata dalla possibilità di osservare – con sguardo retrospettivo – la sua storia pregressa, aveva riconosciuto alla dolorosa esperienza, vissuta a Nasso, una funzione pragmatica e utile¹¹, disponendosi, per giunta, a reiterare, con fare quasi autocompiaciuto, la concreta efficacia del suo lamento: soggiogata quasi dall'autoreferenzialità della sua parola e, di converso, animata dal desiderio (fittizio!) di sottrarsi al proprio profilo elegiaco, l'eroina, da un lato, aveva mostrato – nel medesimo *locus* ovidiano – una marcata coscienza letteraria di se stessa e, dall'altro lato, aveva offerto una versione sensibilmente variata del suo più famoso *cliché*.

Il riferimento in parola coinvolge quella sezione dei *Fasti*, dedicata all'eziologia del culto di Libera, sezione in cui Ovidio sembra replicare la ben nota storia di Arianna, una Arianna cristallizzata nella sua dimensione di donna disperata e afflitta, rassegnata quasi a farsi carico permanentemente di questo pesante fardello in una qualsivoglia nuova situazione di coppia, alla quale eventualmente il destino la voglia destinare¹². Ed è per

⁹ Riporto qui quanto è annotato in CIPRIANI – RAGNO 2008, 287: «In effetti, l'inanità del lamento era stata esplicitamente asserita da Catullo (64, 164 ss.: *sed quid ego ignaris nequiquam conqueror auris / externata malo quae nullis sensibus auctae / nec missas audire queunt nec reddere voces*; 169 ss.: *sic nimis insultans extremo tempore saeva / fors etiam nostris invidit questibus auris*) e, con variazione, dallo stesso Ovidio (*Ars* I 531: *Thesea crudelem surdas clamabat ad undas*).

¹⁰ Si rammenti, e.g., la richiesta esplicita, che Arianna, in *Ov. Her.* X 35-36, ricordava di aver indirizzato a Teseo: *'Quo fugis?' exclamo 'Scelerate revertere Theseu, / flecte ratem! Numerum non habet illa suum'*.

¹¹ *Ov. Fast.* III 463-464: *'Quid flebam rustica?', dixit, / 'Utiliter nobis perfidus ille fuit'*.

¹² *Ov. Fast.* III 459-516: *Protinus aspicias venienti nocte Coronam / Cnosida: Theseo crimine facta dea est. / iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum / quae dedit ingrato fila legenda viro; / sorte tori gaudens 'quid flebam rustica?' dixit; / 'utiliter nobis perfidus ille fuit.' / interea Liber depexos crinibus Indos / vicit, et Eoo dives ab orbe redit. / inter captivas facie praestante puellas / grata nimis Baccho filia regis erat. / flebat amans coniunx, spatiataque litore curvo / edidit incultis talia verba comis: / 'en iterum, fluctus, similes audite querellas. / en iterum lacrimas accipe, harena, meas. / dicebam, memini, "periure et perfide Theseu!" / ille abiit, eadem crimina Bacchus habet. / nunc quoque "nulla viro" clamabo "femina credat"; / nomine mutato causa relata mea est. / o utinam mea sors qua primum coeperat isset, / iamque ego praesenti tempore nulla forem. / quid me desertis morituram, Liber, harenis / servabas? potui dedoluisse semel. / Bacche levis leviorque tuis, quae tempora cingunt, / frondibus, in lacrimas cognite Bacche meas, / ausus es ante oculos adducta paelice nostros / tam bene compositum sollicitare torum? / heu ubi pacta fides? ubi quae iurare solebas? / me miseram, quotiens haec ego verba loquar? / Thesea culpabas fallacemque ipse vocabas: / iudicio peccas turpius ipse tuo. / ne sciat haec quisquam tacitisque doloribus urar, / ne totiens falli digna fuisse puter. / praecipue cupiam celari Thesea, ne te / consortem culpa gaudeat esse suae. / at, puto, praeposita est fuscae mihi candida paelex! / eveniat nostris hostibus ille color. / quid tamen hoc re-*

questo che, anche nella sua nuova condizione di coniuge di Bacco, Arianna si predispone automaticamente a recitare lo stesso copione di matrice elegiaca, un copione contrappunto dalle medesime violente rivendicazioni ed energiche proteste rivolte nei confronti di Teseo, destinatario in contumacia di queste denunce sempre più patetiche e velleitarie.

In verità, dappprincipio, il poeta latino, nel ripercorrere in breve l'antefatto della vicenda, aveva avuto buon gioco nell'istituire un rapporto di causa-effetto, a prima vista inatteso, tra il *crimen* commesso dall'Ateniese *periurus* e *ingratus*, toccato in sorte una volta ad Arianna, e il destino di dea (*Fast.* 3, 460), di cui la donna si sarebbe giovata – come poi il Sulmonese avrebbe più pianamente spiegato – per effetto delle sue successive nozze con Bacco: queste, del resto, ancorché ascritte a una fausta fatalità di cui la prin-

*fert? vitio tibi gratior ipso est. / quid facis? amplexus inquinat illa tuos. / Bacche, fidem praesta, nec praefer
amoribus ullam / coniugis: adsuevi semper amare virum. / ceperunt matrem formosi cornua tauri, / me tua;
at hic laudi est, ille pudendus amor. / ne noceat quod amo: neque enim tibi, Bacche, nocebat / quod flammas
nobis fassus es ipse tuas. / nec, quod nos uris, mirum facis: ortus in igne / diceris, et patria raptus ab igne
manu. / illa ego sum cui tu solitus promittere caelum. / ei mihi, pro caelo qualia dona fero! / dixerat; audibat
iamdudum verba querentis / Liber, ut a tergo forte secutus erat. / occupat amplexu lacrimasque per oscula
siccat, / et 'pariter caeli summa petamus' ait: / 'tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes, / nam tibi
mutatae Libera nomen erit, / sintque tuae tecum faciam monimenta coronae, / Vulcanus Veneri quam dedit,
illa tibi.' / dicta facit, gemmasque novem transformat in ignes: / aurea per stellas nunc micat illa novem.*

«Subito la notte seguente vedrai la Corona gnosis: ella fu trasformata in divinità per il tradimento di Teseo. Lei che aveva dato il filo da svolgere a un ingrato, a proprio vantaggio aveva mutato con Bacco lo sposo spergiuro. Felice della sorte del nuovo connubio, disse: “Perché, stolta, piangevo? Quel perfido mi ha portato via la mia fortuna”. Frattanto Libero vinse gli Indi dai lunghi capelli, ed era tornato ricco di preda dalle terre orientali. Tra le fanciulle prigioniere di aspetto avvenente, v'era una figlia di re troppo gradita a Bacco. La sposa innamorata piangeva, e vagando con la negletta chioma sul curvo lido disse queste parole: “Ecco, o flutti, udite di nuovo uguali lamenti, e tu, o spiaggia, accogli di nuovo le mie lagrime! Dicevo, lo ricordo ‘Spergiuro e perfido Teseo’; quello fuggì, e Bacco si macchia della medesima colpa. E anche ora griderò: ‘All’uomo non creda alcuna donna’. Mutato nome, la mia sventura si ripete. Oh, avesse la mia sorte seguito il suo corso iniziale, già ora, nel tempo presente, io più non esisterei. Perché, o Libero, mi hai salvato mentre ero per perire sul lido deserto? Avrei così sofferto una sola volta. O leggero Bacco, più leggero delle fronde che cingono le tue tempie, o Bacco conosciuto per farmi piangere, hai osato turbare il nostro armonioso connubio portando davanti ai miei occhi una tua concubina? Ahi, dov'è la fedeltà promessa? E dove ciò giuravi? Me sventurata, quante volte ripeterò i miei lamenti? Tu incolpavi Teseo, tu, proprio lo chiamavi ingannatore: ma con questo giudizio rendi più grave la tua colpa. Ma nessuno sappia tutto questo, e io bruci di segreto dolore, affinché non si creda che io sia degna d'essere ingannata più volte. Soprattutto vorrei che ciò non fosse saputo da Teseo, affinché non goda di avverti compagno nella colpa. Ma, penso, a me fosca di pelle è stata anteposta un'amante di splendido candore, e abbiano quel colorito tutte le mie rivali! Ma questo che importa? Per tale difetto è ancor più gradita. Ma che cosa fai? Quella insozza i tuoi amplessi. Bacco, prestami fede: non preferire altra donna al mio amore di sposa: nella mia vita ho sempre amato il mio uomo. Mia madre fu sedotta dalle corna d'un bel toro, io, dalle tue: ma questo amore è di onore a me, di vergogna a lei. Non mi nocchia l'amarti; ché, a te, o Bacco, non nocque l'avermi tu stesso confessato il tuo ardente amore. Né puoi suscitare stupore, se mi bruci: sei nato, si dice, nel fuoco, o al fuoco strappato dalle mani di tuo padre. Io sono colei cui tu solevi promettere il cielo. Ahimé, quali doni ottengo invece del cielo!”. Terminò di parlare; ma Libero da tempo ne udiva i lamenti, giacché da tergo s'era per caso trovato a seguirla. La raggiunge e l'abbraccia e le asciuga le lagrime con i baci: “Raggiungiamo insieme gli spazi più alti del cielo – le dice –, tu che mi sei congiunta nel talamo, mi sarai congiunta anche nel nome, e trasformata sarai detta Libera. Farò che restino con te i ricordi della tua corona che Vulcano donò a Venere, e Venere a te”. E fa quel che ha detto, trasforma le nove gemme in astri: ora quell'aurea corona risplende per nove stelle» (trad. di Luca Canali).

cipessa aveva ben fruito (*Fast.* 3, 463: *sorte tori gaudens*), non sarebbero state al riparo, però, da episodi, pur temporanei, di ordinaria disperazione. Il vantaggioso «scambio» tra coniugi¹³, infatti, era stato ben presto messo a dura prova (secondo la nuova *fictio* ovidiana), quando, con sorprendente coazione a ripetere, lo *scelus*, già subito da Arianna (colpevole Teseo), era stato rinnovato proprio da Bacco, reo – per l’occasione – di attenzioni, eccessive e sospette, tributate a un’anonima principessa degli Indi¹⁴. La Cretese, allora, pur avendo accertati i vantaggi dell’approdo a Nasso, non aveva potuto fare a meno di aderire, ancora una volta, al ‘prototipo di se stessa’, autoeleggendosi, anzi, a caso esemplare, valido per tutte le donne abbandonate¹⁵: un’operazione, questa, consentita, in primis, dal fatto di poter ‘vantare’, più di ogni altra donna del mito, una consolidata tradizione di oltraggi perpetrati a danno della *fides* coniugale. Proprio l’«iterazione dell’abbandono» e del conseguente lamento, peraltro, da un lato avrebbero giustificato la legittima e paradigmatica assunzione di uno statuto (non genericamente elegiaco, ma, più precisamente, legato, per esempio, a uno scenario: quello dell’isola), dall’altro lato, avrebbero inaugurato un’inedita ed esplicita qualità ‘metaletteraria’ del personaggio di Arianna, ritratta nell’atto consapevole di replicare la sua posa più celebre. Pur ostentando, insomma, un (finto) fastidio nei confronti della propria consolidata persona (*Fast.* 3, 471: *en iterum, fluctus, similes audite querellas*), l’eroina, tuttavia, avrebbe interpretato *naturaliter* il ruolo a lei più congeniale: di nuovo su una spiaggia (quale? Forse ancora quella di Nasso?), di nuovo appellandosi alle onde, la Minoica sarebbe di nuovo apparsa sola e, almeno all’inizio, priva del suo «perfido» interlocutore. È appena il caso di dire, *per incidens*, che il gioco intertestuale, condotto da Ovidio in relazione non solo alla fonte catulliana ma anche alla sua stessa opera, prevedeva, fra le più vistose discrasie rispetto alla comune tradizione, che, dopo un succinto resoconto delle flebili note un tempo rivolte a Teseo, l’ininterrotta *oratio recta*, qui riportata nell’arco di ben trentasei versi, fosse indirizzata, in realtà, a Bacco: una modifica, questa, che, per quanto appariscente, vedeva, tuttavia, attenuato – in massima parte – l’effetto-novità, allorché il lettore si accorgeva che di questa variazione Ovidio, con piglio ironico, si serviva più per sottolineare l’adesione incondizionata, da parte di Arianna, al proprio ruolo, che non, invece, per realizzare un vero e proprio ‘palinsesto’. Più significativa, per altro verso, sarebbe stata la scelta di collegare lo stereotipo della *relicta* e, in particolare, l’atto locutorio, con cui Arianna ambiva a tenere avvinto a sé l’amante divino ritenuto spergiuro, con un *frame* del mitologema (il catasterismo, cioè il conseguimento dell’immortalità), mai associato, prima di allora e per giunta in un rapporto di così contigua consequenzialità, ai patetici accenti proferiti *in litore* dalla Cretese. Il lamento di Arianna, ancor più efficace e ‘utile’ di quanto già non fosse stata l’onta subita per colpa di Teseo, godeva, nella chiusa di questa sezione dei

¹³ Ov. *Fast.* III 461-462: *iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum / quae dedit ingrato fila legenda viro.*

¹⁴ La posa fino ad allora inedita di Arianna, gelosa e adirata contro il divino marito Bacco, sarebbe stata replicata, in qualche modo, da Nonno di Panopoli, che avrebbe dedicato un lungo passo delle *Dionisiache* (*Dion.* XLVIII 530-563) alle recriminazioni che la Cretese, apprendendo in sogno al marito (come fantasma, prima, dunque, di essere beneficiata del catasterismo: *Dion.* XLVIII 969 ss.), avrebbe rivolto al dio, colpevole di essersi infiammato di una nuova passione per Aura.

¹⁵ Cfr. Ov. *Fast.* III 475: *nunc quoque ‘nulla viro’ clamabo ‘femina credat’, simile a Catul. 64, 143-144: nunc iam nulla viro iuranti femina credat / nulla viri speret sermones esse fideles.*

Fasti, dell'assoluto pregio del suo effetto benefico (l'assunzione al cielo, in compagnia del coniuge divino), immediatamente e concretamente esperito dall'eroina (fintamente) deserta. Interessante, poi, sarebbe stato anche il particolare della 'presenza' di Bacco, che, sperimentando in modo inedito il ruolo di *perfidus*, sarebbe sfuggito però alla canonica figura retorica dell' 'assenza', che in genere spettava ai destinatari dei lamenti. L'eroina, infatti, alla fine del passo ovidiano, avrebbe scoperto (nuovo ἀπροσδόκητον!) di non essere sola: nascosto, Bacco era al suo fianco da tempo (*Fast.* 3, 507: *iamdudum*), prestando continuo ascolto al suo convulso dicere. Rivelatosi, allora, con un improvviso amplesso appena accennato da Ovidio (*Fast.* 3, 509: *occupat amplexu*), il dio avrebbe preso la parola subito dopo, celando a stento, coi toni solenni della sua profezia (riguardante l'apoteosi e il successivo catasterismo di Arianna), sia l'impressione di mediocre 'normalità', determinata dal suo premuroso gesto di ordinario affetto coniugale (Bacco asciuga le lacrime di Arianna *per oscula*)¹⁶, sia, più in generale, quell'ironica riproposizione di una 'scena' e, soprattutto, di un personaggio, già consapevole dei vantaggi (e soprattutto dei rischi) connessi alla propria 'fortuna'¹⁷.

Merita attenzione, in proposito, il fatto che proprio quella sezione finale della vicenda di Arianna aveva meritato, per volontà di Senofonte¹⁸, una citazione particolare, una citazione che si avvaleva ancora una volta del meccanismo comunicativo già altre volte impiegato: sto alludendo all'impiego di una funzionale ἔκφρασις, rapportata – questa volta – non più a una coperta, bensì a una rappresentazione teatrale. Ma ecco il testo senofonteo:

Dopo di ciò, fu portato dentro un altro seggio. Entrò quindi il Siracusano e disse: «Signori, Arianna entrerà nella stanza nuziale sua e di Dioniso. Verrà poi Dioniso, che ha un po' bevuto presso gli dèi, entrerà dalla sposa e si metteranno a giocare amorosamente insieme». Ed ecco comparire Arianna vestita da sposa, che si siede sul seggio. Frattanto, mentre ancora Dioniso non era apparso, il flauto eseguiva un ritmo bacchico. A questo punto tutti dovettero ammirare il maestro di danza. Infatti, appena Arianna sentì quella musica, assunse un tale atteggiamento che chiunque avrebbe capito che lei ascoltava con vero diletto. Non andò incontro a Dioniso, né si alzò ma era evidente che si tratteneva a fatica. Ed ecco Dioniso che, appena la vede, s'avvanza verso di lei danzando amorosamente, si siede sulle sue ginocchia e comincia ad abbracciarla e a baciarla. Quella, sebbene apparisse un po' vergognosa, pure lo abbracciava con trasporto. A tale vista i convitati applaudivano e insieme gridavano: «ancora!». Quando poi Dioniso si alzò e insieme fece alzare Arianna, allora si vide chiaramente dai loro atteggiamenti che si baciavano ed abbracciavano. Gli astanti, vedendo Dioniso realmente bello e anche Arianna nel fiore della grazia che non fingevano, ma veramente si baciavano sulla bocca, stavano a guardare fortemente eccitati. E infatti udivano Dioniso che chiedeva a lei se l'amava e quella rispondeva con tali giuramenti, che non solo Dioniso ma anche tutti i presenti avrebbero giurato che il ragazzo e la ragazza si amavano davvero. Giacché non sembrava che essi avessero appreso ad

¹⁶ Ov. *Fast.* III 509: *occupat amplexu lacrimasque per oscula siccata*.

¹⁷ Ripropongo qui quanto già riportato in CIPRIANI – RAGNO 2008, 288-91.

¹⁸ *Simposio* IX.

arte quella mimica ma era come se a loro fosse stato consentito di fare quello che da tempo ardentemente desideravano. Alla fine, quando i convitati li videro abbracciati insieme e come in procinto di andare a letto, allora gli scapoli giurarono che avrebbero preso moglie e gli ammogliati, montati a cavallo, si affrettarono a raggiungere, a casa, le loro mogli, per goderselo¹⁹.

Come si è visto, il delizioso segmento finale del “Banchetto” di Senofonte ospita una delle rare descrizioni della danza narrativa e mimetica dell’antichità. Saremmo portati dunque a credere all’esistenza di un mimo mitologico nel IV secolo a.C, con grande anticipo rispetto alla diffusione a Roma, in età imperiale, della pantomima²⁰, epoca, questa, in cui per citare le parole di Garelli-François²¹:

Le choix de thèmes spécifiquement tragiques, déterminant dans le concours grecs, a rapidement évolué, dans l’ensemble du monde romain, vers une extension à l’ensemble de la mythologie et une prépondérance des thèmes merveilleux et gracieux [...] En somme, la pantomime est loin d’être exclusivement tragique et, même si les thèmes à caractère tragique prédominent, elle est avant tout mythologique.

Sugli effetti che la visione della recita danzata eserciterà sugli astanti non ci sono dubbi: il vocabolario usato da Senofonte insiste sulle voci verbali φιλεῖν e φιλεῖσθαι e d’altronde alla fine si assiste al giuramento di φιλότης, a significare l’importanza della φιλία nei rapporti di una giovane coppia di sposi²².

Mi piace insistere su questi effetti che la vista di uno spettacolo di danzatori – che hanno interpretato un mito antico – esercita sugli astanti²³. Su questi effetti e soprattutto

¹⁹ Trad. di Anna Giovannelli.

²⁰ Va subito citata e condivisa l’opinione sulla pantomima così come è espressa da GARELLI-FRANÇOIS 2001, 247: «Sans être expressément nommée comme un genre, la pantomime, plus volontiers désignée comme “danse”, mais représentée par des acteurs à part entière (*histrion*, ὑποκριτής) appartenait à une catégorie intermédiaire entre danse et drame : elle relevait du drame par le jeu et la substitution du geste à l’écriture, de la danse par l’absence de texte écrit, les cantica ou ᾄσματα étant, dès le IIe siècle, relégués au rang des ornements non indispensables. La pantomime était perçue comme l’oeuvre du danseur, dont l’écriture gestuelle s’inscrivait dans l’espace, à la fois comme un texte et comme un tableau. Mais on allait la voir comme on allait assister à une tragédie ou à une comédie classique: pour admirer une histoire, reconnaître tel ou tel mythe, éprouver des émotions, s’instruire».

²¹ GARELLI-FRANÇOIS 2001, 238, 242. Cfr. anche GARELLI 2007, 164-90.

²² Cfr. GARELLI-FRANÇOIS 2002, 185. La studiosa, che analizza con assoluta puntualità la struttura del brano senofonteo e le implicazioni letterarie e sociali dello stesso, orienta il suo lettore con un acuto distinguo: «Le choix d’un thème mythologique comme celui d’Ariadne et Dionysos, dont nous avons vu le sens social et littéraire, n’implique pas que les banquets introduisaient régulièrement, à cette époque, des représentations de mythes dansés. Parce qu’il intervient à la fin du banquet et à la fin du texte, peut être dans une intention ironique ou parodique, tout comme le bouffon Philippe avait parodié en fin de première partie les spectacles précédents, ce petit drame partiellement dansé revêt un double sens, à la fois spectaculaire et moral».

²³ Vi accenna giustamente anche la GARELLI-FRANÇOIS 2007, 81: «Après l’attente et la rencontre, Ariane et Dionysos s’embrassent. Ils prennent les “attitudes” des gens qui se baisent et s’êtreignent [...]. Ce n’est pas la portée symbolique de la danse qui importe, ou, comme dans les pantomimes impériales, le langage et le discours de la danse, mais le phénomène à la fois visuel et littéraire créé par un spectacle réaliste s’adres-

sulle cause e sui prodromi che hanno poi promosso simili effetti ha più volte indugiato Luciano di Samosata²⁴ nel suo dialogo *περὶ ὀρχήσεως*, offrendo al personaggio di Licino le giuste argomentazioni di supporto alla enucleazione dell'elogio della danza, a cominciare da quella che pertiene alla molteplicità dei saperi che fanno parte del suo sostrato culturale²⁵: vi si allude sia ai contenuti, sia alle competenze che in essa confluiscono. Per quanto riguarda i primi, il lettore di questo dialogo si trova di fronte ad una rassegna interminabile di miti²⁶, distribuiti nell'occasione per area geografica, non esclusa quella che tocca, quasi assecondando un tour turistico che promuove l'associazione dei vari personaggi mitologici proprio alla zona dove hanno operato, l'isola di Creta, luogo deputato a sollecitare il ricordo della infelice vicenda esistenziale di Arianna²⁷. Per quanto riguarda le competenze, invece, il discorso punta subito sulla capacità da parte del danzatore di produrre una imitazione che mi piace definire poetica²⁸.

sant aux sens, qui impressionne les spectateurs plus vivement que tous les discours, tout en parodiant des pratiques rituelles connues».

²⁴ Importanti sono le pagine dedicate da GARELLI (2007, 380-96) a questo contributo dato da Luciano alla retorica implicita nella danza.

²⁵ Cfr. in proposito GARELLI 2011, 43-59. Cfr. anche BERRANGER-AUSERVE 2013, 181-89.

²⁶ GARELLI 2004, 119: «Sous l'impulsion d'Auguste, il s'agissait, à Rome, au Ier siècle, de danser les pièces mêmes de tragiques comme Euripides, dont les oeuvres connurent, après sa mort et pendant plusieurs siècles, la popularité que l'on sait dans le monde gréco-romain. Il n'est pas possible de déterminer si, une fois assurée la diffusion large des thèmes de la danse, les pantomimes plus tardives (aux IIe-IVe siècles) se réfèrent toujours aux teste originaux, à des livres de pantomimes déjà existants et repris, ou même simplement à des représentations dramatiques. La pantomime a probablement contribué à fixer, sous l'Empire, les versions de mythes que la tragédie attique s'était attachée à diversifier : dans ce genre, ce n'était plus le mythos et son originalité littéraire que l'on privilégiait, mais la représentation gestuelle de l'èthos et du pathos».

²⁷ Si leggano i seguenti paragrafi: §6 (a parlare è Licino, che ha deciso di illustrare i tesori contenuti nell'arte della danza): «Dirò che non è soltanto dilettevole per gli spettatori, ma anche utile, dirò quanto è educativa, quanto istruttiva, come dia ritmo all'animo di chi vede esercitandolo con bellissimi spettacoli, intrattenendolo con ottime audizioni e mostrando accomunate la bellezza del corpo e quella dell'animo. E infatti, se essa produce tutti questi effetti accompagnandosi con la musica e il ritmo, non può meritare biasimo, ma piuttosto lode»; §35: «L'arte della danza non è facile né di facile impiego, ma giunge al vertice di ogni ramo del sapere, non della musica soltanto, ma anche della ritmica e della metrica e, soprattutto, della tua filosofia, nella parte fisica e in quella etica, giacché ha considerato la parte dialettica, ai suoi propri fini, uno spreco inopportuno di energia. Non si è astenuta, però, dalla retorica, ma anche di questa partecipa, in quanto è capace di descrivere carattere e sentimento, cui anche i retori tengono molto»; §49: «Ma se vorrai seguire il mio discorso a Creta, la danza ricava anche di là numerosissime storie, Europa, Pasifae, i due tori, il labirinto, Arianna, Fedra, Androgeo, Dedalo, Icaro, Glauco [...]». La traduzione del trattato, qui e altrove, è di Vincenzo Longo.

²⁸ Si leggano i seguenti paragrafi: §62: «E poiché il danzatore si vale dell'imitazione e s'impegna a ritrarre coi movimenti quel che è l'oggetto del canto, egli ha la stessa necessità dei retori di praticare la chiarezza, in modo che ciascuna delle cose che fa vedere sia palese, senza aver bisogno di un illustratore; occorre, invece, che colui che guarda la danza – e questo lo disse l'oracolo delfico – capisca un muto e oda chi non parla»; §65: «Il massimo impegno e il fine dell'arte della danza è il mettersi nel personaggio facendo ciò... nello stesso modo dei retori, di quelli, soprattutto, che recitano le cosiddette esercitazioni (μελέτας)»; §67: «Insomma l'arte della danza dichiara il proposito di mostrare e di fingere nei personaggi caratteri e sentimenti introducendo ora un innamorato, ora uno in preda all'ira, un altro fuor di senno, un altro afflitto, e tutto questo misuratamente»; §69: «In concreto Lesbonatte di Mitilene, uomo ragguardevole sotto ogni aspetto, chiamava i danzatori "sapienti nelle mani" e andava allo spettacolo convinto che ne sarebbe tornato

Sulla base di questi cenni cursorii, c'è da ipotizzare, con un buon margine di verisimiglianza o, se si vuole, con una notevole possibilità di cogliere nel segno, che anche la sezione del mito di Arianna sia stata oggetto di rappresentazione a teatro; e, di conseguenza, che anche in questo caso il copione di base sia stato offerto dalle varie occorrenze del mito nella produzione di Ovidio²⁹. A sostegno di tale ipotesi, si potrebbero citare sia loci tratti dall'opera del Sulmonese³⁰, loci in cui la sua opera è messa in relazione con l'esercizio della pantomima³¹, sia una serie di recenti studi che hanno suggerito la plausibile circostanza, secondo cui alcuni miti, presenti nelle *Metamorfosi*³² e nei *Fasti*³³, abbiano costituito materia già pronta per quanti volessero ricavare un *plot* narrativo quanto mai duttile ai fini di una riscrittura sostenuta da una dimensione drammatica, agita, per l'apunto, all'interno di una pantomima³⁴.

migliore»; §70: «E se è vero quello che dice Platone dell'anima, il danzatore mette bene in mostra le tre parti di essa, l'irascibile, quando rappresenta un uomo in preda all'ira, la concupiscente, quando impersona degli innamorati, la razionale, quando tiene a freno ciascuna delle passioni»; §72: «Tralascio di dire che frequentando uno spettacolo come questo migliorerai progressivamente il carattere, ogni volta che vedrai il pubblico manifestare il suo odio per le cattive azioni, piangere su chi ha subito ingiustizia e, insomma, educare il carattere dei singoli spettatori»; §79: «A tal punto la danza incanta che un innamorato, se entra in teatro, riacquista il senno vedendo quante sono tristi le conclusioni dell'amore; uno che è in preda al dolore esce dal teatro più sereno, come se avesse bevuto un farmaco di quelli che portano l'oblio o, secondo il poeta, cancellano il dolore e l'ira. E segno dell'intima partecipazione a quanto accade sulla scena e della comprensione dello spettacolo da parte di ognuno che vede è il pianto degli spettatori, quando assistono a qualcosa di pietoso e miserando».

²⁹ Scrive GARELLI 2013, 101-102: «Une deuxième hypothèse, celle que nous défendons ici, peut être proposée: qu'Ovide, par sa capacité à composer des teste narratifs à caractère dramatique, attentifs à la présence des corps et à leur mouvement, des textes porteurs pour la danse, ait, par ses *Métamorphoses*, enrichi la "réserve" des sujets dansés qui auraient ensuite été largement diffusés. De cet état enrichi, le catalogue de Lucien pourrait être un témoignage».

³⁰ Un intero convegno, tenutosi a Poitiers nel 2008 è stato dedicato a illustrare questa tematica: cfr. JOUTEUR 2009.

³¹ A cominciare da Ov. *Rem.* 753-755 (*Enervant animos citharae lotosque lyraeque / Et vox et numeris brachia mota suis. / Illic adsidue ficti saltantur amantes*), su cui è importante il commento offerto da Garelli 2007, 258: «On reconnaît, sans aucune ambiguïté, une description de pantomime: les instruments de musique mentionnés, le rythme, les mouvements des bras, la danse, tout l'indique. Les sujets en sont aisément identifiables: il s'agit des amours des dieux (ou peut-être celles de quelques héros tragiques) souvent représentées dans les pantomimes (les aventures de Zeus, mais aussi l'amour d'Apollon pour Daphné...)».

³² Cfr. VIAL 2009.

³³ Cfr. anche VIARRE 2009.

³⁴ Ov. *Ars* III 340-346: *Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis: / Atque aliquis dicet 'nostri lege culta magistri / Carmina, quis partes instruit ille duas: / Deve tribus libris, titulus quos signat Amorum, / Elige, quod docili molliter ore legas: / Vel tibi composita cantetur Epistola voce: / Ignotum hoc aliis ille novavit opus;* Ov., *Trist.* II 509-520: *Inspice ludorum sumptus, Auguste, tuorum: / empta tibi magno talia multa leges. / haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti- / maiestas adeo comis ubique tua est- / luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis, / scaenica vidisti lentus adulteria. / scribere si fas est imitantes turpia mimos, / materiae minor est debita poena meae. / an genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum, / quodque licet, mimis scaena licere dedit? / et mea sunt populo saltata poemata saepe, / saepe oculos etiam detinere tuos;* Ov. *Trist.* V 7b, 25-37: *Carmina quod pleno saltari nostra theatro, / versibus et plaudi scribis, amice, meis: / nil equidem feci - tu scis hoc ipse - theatri, / Musa nec in plausus ambitiosa mea est; / non tamen ingratum est, quodcumque oblivia nostri / impedit et profugi nomen in ora refert. / quamvis interdum, quae*

A dire il vero, in questa ampia bibliografia si stende un velo di incertezza a proposito della virtuale disponibilità di qualcuna delle *heroides*, in quanto concepite come un monologo, a distendersi lungo il calco predisposto per una canonica rappresentazione affidata alla danza³⁵, i cui *schemata*, in relazione alla sperimentazione da me avviata potrebbero però risultare di grande efficacia comunicativa³⁶. Fa significativa eccezione Jouteur 2009b, che al contrario promuove, sulla scorta di una ‘interpretazione’ teatrale della *Eroide XII* indirizzata da Medea a Giasone, un approccio polivalente al testo ovidiano e non esclude che gran parte delle *heroides* mostrino una notevole disponibilità ad essere ‘agite’ davanti ad un pubblico con la mediazione della musica e della danza:

Il apparaît donc que, selon ces spécificités antiques, l’héroïde admet plusieurs types de réception: la lecture silencieuse du texte destiné à perdurer, la recitatio orale, dictée ou chantée (dans les demeures privées, les odéons, le théâtre de Balbus), et, pourquoi pas, une réception pantomimée³⁷.

In ogni caso, per l’esperimento che, in chiave didattica e, soprattutto, retorica (secondo le indicazioni di Luciano di Samosata) io ho condotto, mi pare di poter dire che l’effetto psicagogico della vicenda di Arianna così come proposta da Arianna in persona

me laesisse recorder; / carmina devoveo Pieridasque meas, / cum bene devovi, nequeo tamen esse sine illis, / vulneribusque meis tela cruenta sequor; / quaeque modo Euboicis lacerata est fluctibus, audet / Graia Capherea currere puppis aqua. Per queste *confidences d’Ovide*, rinvio alla lettura di GARELLI 2013, 93-94. «Tacite (dialog. 13) – suggerisce GARELLI 2013, 95 – parle de vers de Virgile ‘entendus au théâtre’. En rapprochant la citation d’Ovide de ce type de pratique, on peu, tout au plus, supposer que des monologues comme les *Héroïdes* (composés en distiques élégiaques) ou qu’un texte comme l’*Art d’aimer* pouvaient être déclamés, ou chantés, avec accompagnement de musique».

³⁵ È il caso della posizione assunta in merito dalla GARELLI 2013, 102, che, dopo aver aggiunto alle *Metamorfosi* anche i *Fasti* quali testi ‘duttili’ se li si vuole piegare a una eventuale rappresentazione scenica, si mostra scettica circa l’utilizzo di altre opere ovidiane in tale dimensione teatrale: così come l’*Art d’aimer*, anche «les *Héroïdes* ne répondent pas au critère principal, qui est celui d’une narration poétique. Il s’agit généralement de plaintes ou d’argumentations polémiques formulées par l’un des deux amants, donnant lieu à des évocations du passé. La structure de ces évocations est rarement (ou partiellement) celle de récits chronologiquement ordonnés». In ogni caso, la Garelli (GARELLI 2013, 102-103, ma cfr. anche GARELLI 2007, 354) è certa del contributo che Ovidio con il racconto dei suoi miti ha contribuito al successo del genere teatrale della pantomime. Sulla stessa lunghezza d’onde si colloca il saggio di VIAL 2013.

³⁶ Vale la pena leggere, in questa prospettiva, le premesse teoriche esposte da GARELLI 2007, 225-26.

³⁷ JOUTEUR 2009b, 74-75: «Sous l’angle de la performance orale – continua la studiosa, *ibid.* – l’héroïde apparaît alors comme un grand monlogue chanté où se détachent des séquences d’émotion, une longue stance tragique témoignant du goût du théâtre romain pour le canticum, le morceau d’acteur longuement déclamé. Dans ce récitatif passionné, le texte prime encore sur le jeu de l’acteur. Le récitant met en valeur le texte plutôt que l’inverse, parce que l’épître est une paralepse intertextuelle, où la poésie reste érudite, et donc plus agonistique que spectaculaire ou musicale, plus intellectuelle que sensuelle. L’émotion y est encore subordonnée au cheminement narratif, à la représentation mimétique. Le texte est cependant mis en mouvement par l’acte de lecture qu’est la *recitatio* ou la *cantatio*. Si l’on considère qu’actus désigne l’acte de se mouvoir, l’action oratoire, le geste de la pantomime, et par extension, l’acte d’une tragédie où se donne à voir la gestuelle de l’acteur représentant le mouvement du texte, la lettre peut, dans ces conditions, être perçue comme une séquence de l’action tragique, moins acte de communication à l’adresse de Jason inaccessible à l’émotion qu’un acte de représentation à destination d’un auditoire connaisseur de la fable». Cfr. anche FABRE-SERRIS 2009, 233-48.

sia assolutamente da apprezzare nei suoi risvolti, quando essi contemplanò sia l'invito alla compartecipazione alla dolorosa situazione della protagonista sia il suggerimento parenetico in direzione di una presa di coscienza della infelice e precaria condizione dell'amante. Va da sé che in principio funge da presupposto – per tutta l'operazione di rifacimento teatrale affidato alla danza e alla musica – la riscrittura del testo ovidiano, riscrittura mediata in questo caso da una traduzione 'performativa': i tradizionali segni linguistici infatti costituiranno l'indispensabile trampolino in direzione di altri linguaggi dichiaratamente audiovisivi, curati da due studenti iscritti al Corso di Laurea in Lettere: Vincenzo Vescera, studente lavoratore e di professione 'cantautore' ha provato con il suo estro musicale a proporre una sceneggiatura e un insieme di parole e musica che possano costituire un arrangiamento moderno di un mito antico; Graziana Cifarelli, studentessa regolarmente iscritta al Corso di Laurea in Lettere, ha provato a prestare la sua sensibilità e gestualità di provetta ballerina al lamento di un'eroina abbandonata, come l'Arianna tradita da Teseo. Grazie alla loro collaborazione, di cui a livello teorico si dà conto nelle note didascaliche predisposte separatamente da Graziana e da Vincenzo, l'immaginario viene così sollecitato a rivedere e a risentire la disperazione di una *relicta*.

Graziana Cifarelli, *Arianna relicta*. Per una didascalia della coreografia

Ad assecondare Ovidio, *Heroides X*, il risveglio di Arianna sulla spiaggia di Nasso è brusco, come se la *relicta* avesse fatto un incubo che purtroppo scoprirà essere una amarissima realtà; ed è per questo che la fanciulla allora cerca conforto tra le braccia di Teseo, quel Teseo che però non trova tra le lenzuola. Arianna, preoccupata, lotta contro il torpore mattutino e si alza alla ricerca della sua unica fonte di felicità. Correndo sulla sabbia, avverte la pesantezza di ogni granello, una pesantezza che la trattiene inesorabilmente sulla superficie della spiaggia; prova la stessa sensazione di chi sta sognando e, pur avendone l'urgenza, non è capace di correre rapidamente e ha la tremenda percezione di essere sempre al punto di partenza. Cerca tra le onde del mare il suo amato e di riflesso le gocce del mare diventano le lacrime che rigano il suo volto. Intanto, in questa atmosfera di sospensione, il suono dei violini della musica che accompagna la coreografia riproduce il lamento dell'infelice amante che pian piano 'incassa' i colpi dolorosi dell'amore così come sono suggeriti dallo strumento a percussione in sottofondo. Arianna è straziata per la perdita del suo Teseo, ma non ha ancora perso del tutto la speranza di scorgerlo all'orizzonte. Allora i movimenti coreografici cominciano a diventare contrastanti proprio come i sentimenti della giovane: il corpo disegna linee morbide come espressione della dolcezza che Arianna ancora conserva in cuor suo per l'amore che la lega all'*immemor*; ma ecco che quello stesso corpo d'un tratto vede mutarsi la sinuosità in rigidità, in gesti spezzati, appena accennati e secchi, che ricordano tanto l'amarezza e la rabbia per l'abbandono, la viltà e le mancate promesse, per non parlare delle asperità che potrebbe celare l'isola di Nasso, a cominciare dalle belve così minacciose a causa dei loro rapaci artigli. Sembra non esserci via d'uscita. Arianna si aggira tormentata sul litorale e, disperata, strappa i propri capelli, geme; poi di colpo si arresta e fissa il vuoto come una statua *saxea*. Di tanto in tanto, come suggerisce la coreografia, chiama Teseo con un urlo sordo, aiutandosi con le mani vicino alla bocca ormai deforme, ma subito dopo le braccia tracciano movimenti che richiamano il vento che disperde ogni lamento. Ed ecco l'innocua fanciulla 'sporcare' il suo ritegno con gesti impulsivi come calci e percosse, che si limitano a fendere esclusi-

vamente l'aria. Arianna così è esausta, affaticata, affannata e senza speranze; ha il cuore lacerato e – al termine della coreografia – cede affranta e delusa, rinunciando a trovare un senso a quello che ha fatto fino a quel momento. Sicuramente le fonti principali che mi hanno portato ad elaborare questo piccolo omaggio a una così grande figura femminile sono state il carme 64 di Catullo e la decima epistola delle *Eroidi* di Ovidio. Quest'ultima, in particolare, ho pensato che si prestasse maggiormente alla rappresentazione coreografica in quanto dotata di una forte carica teatrale, grazie alla descrizione minuziosa di molteplici movimenti, così come ci viene offerta dal poeta di Sulmona. Il merito di questa esibizione coreutica – ammesso che abbia un merito – è la rappresentazione della metamorfosi, che la dolce Arianna subisce dal momento in cui approda sull'isola con Teseo. Se in un primo momento è padrona dei sentimenti che prova per l'eroe ateniese, dopo l'abbandono sono i sentimenti ad impadronirsi della ragazza, portandola a compiere gesti da invasata fino alla sua spersonalizzazione. In quel momento Arianna “diventa l'isola”, rappresentando la condizione di assoluta solitudine, priva di un cuore pulsante, priva di sanità mentale. Le lacrime sono l'acqua del mare che la circonda, i lamenti sono l'eco che ripropone il tipo di paesaggio, la chioma selvaggia è paragonabile al manto delle bestie feroci e gli occhi senz'anima sono l'indifferenza della natura davanti ad una condizione come quella della sventurata. La sua figura diventa pertanto parte integrante del luogo in cui si trova, luogo in effetti nel quale l'eroina sembra che abbia sempre vissuto: abbandonata, isolata e persa.

Vincenzo Vescera, *Per Arianna: musica e parole*

Nell'ambito della rassegna “Note sul mito, il mito in note”, coordinata dal Prof. Giovanni Cipriani e ormai giunta alla sua terza edizione, ho avuto la possibilità di riscrivere, nel linguaggio a me più congeniale, il testo offerto da Ovidio al lamento di Arianna. Il progetto, promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia e patrocinato dalla Regione Puglia in partnership con enti e associazioni, verteva sulla presenza del mito classico nella musica e, più in generale, nelle arti dall'antichità ai giorni nostri, con particolare riguardo al repertorio musicale dei compositori pugliesi. Sostanzialmente l'obiettivo del Prof. Cipriani era quello di dimostrare la fortuna che anche in questo caso è arrisa all'antico e i moderni campi in cui essa si è manifestata o potrebbe ancora manifestarsi. Praticamente avrei dovuto scrivere una canzone. L'impresa non si presentava affatto semplice. Scrivere una canzone richiede certamente mestiere, oltre che ispirazione; ma in questo caso non mi si chiedeva una canzone d'amore su commissione, un manifesto di propaganda, né tantomeno una canzone di denuncia. Inoltre mancava la motivazione, insomma l'ispirazione. L'impresa rischiava di ridursi a una semplice operazione di scrittura a comando, un paio di strofe in rima e un ritornello. Ho deciso di entrare nella specificità della poetica ovidiana rispolverando le *Heroides*. A questo punto mi è giunta in soccorso la traduzione della *epistula X, Ariadne Theseo*, a cura del Prof. Cipriani. Seguirono un paio di incontri, qualche telefonata di confronto, immancabili e-mail. Eppure non riuscivo a partorire nulla di apparentemente banale. L'unico imput creativo era di natura videografica; leggevo il mito, immaginavo tutto, cercavo di contestualizzarlo, ma il confronto con il genio creativo di Ovidio mi frenava, oltre a farmi sentire indegno. Decisi allora di omaggiare Ovidio utilizzando un linguaggio a lui sconosciuto, le immagini in movimento, illudendomi che nessuno mi avrebbe mai contestato l'affronto.

Così nasce *Arianna 2.0*, una serie di sequenze filmate riprese e montate con un iPad, senza attori, dialoghi, né voci fuoricampo. Grazie a questa soluzione, il dramma di Arianna veniva veicolato dalla fotocamera, le sue emozioni da una colonna sonora. Un giaciglio, le orme sulla spiaggia e un mare in burrasca: si trattava di dettagli basilari ma sufficienti. Ero riuscito a portare il mito ai giorni nostri, a raccontarlo con linguaggi più che moderni, ma non lo avevo contestualizzato; la storia sarebbe restata quella che conosciamo, bimillenaria, se non mi fossi rivolto alla mia chitarra. Sono partito dal bpm (battute per minuto), il tempo per intenderci, e mi accordai per un 72 bpm, ovverosia il tempo medio di un cuore umano. Volevo raccontare il mito di Arianna, ma, in quell'istante capii che "Arianna ero io". Il resto è maturato di lì a poco: ho preso in prestito solo il linguaggio ovidiano, rendendo la stesura comprensibile a chi conosce il mito (in virtù di dettagli unici) e nello stesso tempo banale, commerciale, popolare a chi lo ignora, o lo riconosce in ritardo; ho utilizzato il meccanismo narrativo che si articola lungo la Promessa, la Svolta e il Prestigio; ho puntato soprattutto sul ritornello, mantenendo la struttura elegiaca del distico. La melodia in minore (tonalità quasi obbligata per le tragedie) e un arrangiamento di fiati e archi scuri hanno completato musicalmente l'opera. Qui di seguito ecco la traduzione che ha fatto da ipotesto, le parole e gli accordi di "Arianna sono io", oltre ai versi analizzati e ripresi nelle strofe:

ARIANNA SCRIVE A TESEO

Chi ti scrive, o disonesto di un Teseo, è quella donna che tu hai (1) abbandonato in pasto alle belve. Ebbene, sappi che quella donna vive ancora; e ora, magari, tu vorresti pure che questa notizia ti lasciasse indifferente. Sai, ho scoperto che una qualsiasi razza di belve è più umana e mansueta di te; peggio di così non mi poteva andare: sono finita in mano del peggiore di qualsiasi altro essere. (2) Hai capito bene, la lettera che ti trovi fra le mani a leggere te l'ho spedita proprio da quel litorale, dal quale le vele portarono via la tua nave, nave sulla quale però io non c'ero. Su quello stesso litorale fu proprio il mio sonno a tradirmi: ah!, come mi ha tradito! Ma anche tu hai approfittato del fatto che dormivo, mascalzone, per trarmi in inganno e farmi un'azione così scellerata. S'era fatta alba, proprio il momento iniziale in cui la terra si ricopre di cristalli di rugiada e gli uccelli, al riparo del fitto fogliame, fanno filtrare i loro flebili canti. Mi stavo svegliando, anche se non del tutto, quando, ancora rilassata nel torpore del sonno, mi sollevai a metà dal giaciglio e distesi le mie mani per toccare Teseo e stringerlo. Di Teseo non c'era più traccia. Cancellato! Ritiro le mani e di nuovo le distendo per tentare ancora una volta la presa; allargo le braccia cercandolo su tutto il letto. Di Teseo non c'era più traccia. Sparito! Mi prese il panico e, da quel momento, addio sonno! Mi sento agitata e spaventata e allora mi alzo definitivamente in piedi; quindi ecco le mie membra scagliarsi giù dal letto, un letto su cui non c'era più una coppia: io e il letto eravamo rimasti orbi! (7) Le mie braccia, allora, si scagliarono d'un tratto sul mio petto e lo fecero rimbombare; stessa violenza subirono i capelli: la mia chioma, ancora scomposta com'era al risveglio, si sentì lacerare dalle mie dita. La luna stava lì fissa, ancora al suo posto: (8) e allora mi metto a cercare con gli occhi se vedo qualcosa al di là della sabbia della spiaggia; ma i miei occhi, che cercano qualcosa da vedere, non riescono a scorgere se non la spiaggia desolata. (3-4) Mi metto a correre allora: ora per di qua, ora per di là, e in un caso e nell'altro senza nessun criterio, nessuna logica. Per giunta la profonda coltre di sabbia, dove i miei

piedi di ragazza sprofondano, rallenta la mia corsa. Nel frattempo a gran voce per tutto il litorale urlo il tuo nome: “Teseo, Teseo, Teseo”. Le rupi scavate dal mare rimandavano indietro l’eco del tuo nome; sicché tutte le volte che io ti chiamavo, tutte le volte quel posto, automaticamente, chiamava anche lui. Che dirti? Perfino il luogo, la spiaggia, voleva darmi il suo aiuto, sentendomi così disperata. Da quelle parti spuntava un rialzo del terreno: sulla sua cima si vedevano arbusti sparsi. Di lì poi uno scoglio si protendeva verso il vuoto: sembrava sospeso sul mare, con le pareti corrose dalle acque salate e roche. Mi metto a scalare quella roccia – era il mio cuore a darmi le forze – e così misuro con lo sguardo da quella vista dall’alto la distesa del mare profondo, metro dopo metro. Fu di lì che – allora ho capito che stavo provando anche la crudeltà dei venti –, sì fu proprio di lì che ho visto le ben distese vele della tua nave. Com’erano gonfie quelle vele grazie alla forza impetuosa del Noto! Non so se le ho viste davvero quelle vele oppure ho pensato di averle viste; certo è che in un istante sono diventata più fredda del ghiaccio, al punto da sentirmi senza vita. Il dolore, acuto, mi impediva però di starmene a lungo senza reagire; è stato il dolore a scuotermi, ed io, una volta che avverto questo impulso, ecco che a gran voce incomincio a chiamarti: “Teseo! Teseo! Teseo!”, “Dove scappi?!”: urlo. “Delinquente di un Teseo, torna indietro! Inverti la rotta! Non t’accorgi che senza di me la nave non è al completo?”. Queste grida uscivano dalla mia bocca; il resto, quel che la voce non riusciva ad esprimere, lo facevo sentire percuotendo il mio petto; alle mie parole si univano le percosse sul mio petto, alle percosse sul mio petto si univano le mie parole. Pensavo: “Forse non riesci a sentirmi, ma almeno potrai riuscire a vedermi”. Cominciai allora ad agitare di qua e di là le mani perché segnalassero la mia presenza; appesi ad una bianca e lunga canna un velo bianco: “Chissà” – pensai – “se questo velo riesce a far sì che chi si è dimenticato di me ora se ne ricordi”. Ma ormai eri stato strappato alla mia vista. Fu allora che mi misi a piangere: fino a quel momento le mie guance erano rimaste bloccate dall’angoscia. (5-6) D’altronde cos’altro rimaneva da fare ai miei occhi se non piangere? Anche le vele avevano smesso di farsi scorgere in lontananza. Cambiavo continuamente idea: ora, con i capelli sciolti, andavo vagando senza meta da sola: sembravo una menade sconvolta dal dio Ogigio; ora, invece, mi accasciavo, rimanendo come di ghiaccio, su di uno scoglio e mi mettevo immobile a fissare il mare. (11-12) Sedevo dunque su una pietra, ma io stessa ero diventata di pietra. Mi lascio andare più di una volta a ricercare il nostro letto, quello che ci aveva accolti l’uno accanto all’altro: ora però quel letto non era più in grado di farci vedere di nuovo accoppiati. Sul letto cerco di toccare le tue impronte: in tua assenza, purtroppo, mi rimangono solo loro. Mi rifugio fra le coperte, sì proprio quelle che riscaldavano i nostri corpi nudi.

Vincenzo Vescera, *Arianna sono io*

- “Abbandonato in pasto a belve più umane di te
e tra le dita, quella lettera.
Piantato in asso, scorgo il mare la tua vela non c’è,
e penso: “Arianna sono io” !? *PROMESSA
- 5 E quelle vele portarono via
In questa notte l’anima mia
Braccia sul petto, la luna mi guarda
Soltanto un’orma su quella sabbia *SVOLTA
- 9 “E ce l’ho con te, sonno senza cuore,

venti anche voi, siete senza pietà” *PRESTIGIO
 11 Seduto su una pietra, scorgo il letto ma il tuo corpo non c’è *PROMESSA
 Perché nel letto si sta in due.
 E quando eri in pasto a belve più umane di te,
 in fondo, in fondo c’ero io ! (In fondo ero io)
 15 E quelle vele portarono via
 Senza il mio corpo l’anima mia
 Però ti ricordi ? – “Ti giuro” – dicevi
 “Per sempre insieme” – e mi uccidevi *SVOLTA
 19 “E ce l’ho con te, sonno senza cuore,
 venti anche voi, siete senza pietà
 21 Racconta anche di me, donna senza cuore
 di chi ti salvò, chi mi salverà ?! *PRESTIGIO
 Senza pietà, sonno vento e lealtà, senza pietà”
 Em D C G
 Variante D Am C/G D
 C G D Em

Riferimenti bibliografici

BERRANGER-AUSERVE 2013

D. Berranger-Auserve, *À propos du traité de la danse de Lucien de Samosate*, in R. Poignault (a cura di), *Présence de la danse dans l’antiquité. Présence de l’antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand 2013, 181-189.

CIPRIANI – RAGNO 2008

G. Cipriani – T. Ragno, *L’enigma di Arianna. Nietzsche, Dioniso e i labirinti del mito*, in P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, A. Cavarzere, G. Mazzoli, G. Paduano, A. Russo (a cura di), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, I, Roma 2008, 253-307.

FABRE-SERRIS 2009

J. Fabre-Serris, *Mime et élégie chez Ovide : un heritage propertien?*, in *Joueur* 2009, 233-248.

GARELLI 2004

M.-H. Garelli, *La pantomime antique ou les mythes revisités : le répertoire de Lucien (Danse, 38-60)*, «Dioniso», III, 2004, 109-119.

GARELLI 2011

M.-H. Garelli, *La Danza di Luciano: dagli artifici dell’elogio parodico ai dibattiti contemporanei sull’identità greca*, in A. M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Palermo 2011, 43-59.

GARELLI 2013

M.-H. Garelli, *Les Métamorphoses d’Ovide : un texte à danser dans l’antiquité*, in R. Poignault (a cura di), *Présence de la danse dans l’antiquité. Présence de l’antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand 2013, 93-118.

GARELLI-FRANÇOIS 2001

M.-H. Garelli-François, *La pantomime entre danse et drame : le geste et l'écriture*, in M.-H. Garelli-François, P. Sauzeau, M.-P. Noël (a cura di), *D'un «genre» à l'autre*, «CGITA», XIV, 2001, 229-247.

GARELLI-FRANÇOIS 2002

M.-H. Garelli-François, *Le spectacle final du Banquet de Xénophon : le genre et le sens*, «Pallas» 59, 2002, 177-186.

GARELLI-FRANÇOIS 2007

M.-H. Garelli-François, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Leuven 2007.

JOUTEUR 2009

I. Jouteur (a cura di), *La théâtralité de l'oeuvre ovidienne*, Nancy 2009.

JOUTEUR 2009b

I. Jouteur, *Une lettre dans les coulisses de la tragédie (Her. XII)*, in Jouteur 2009, 67-88.

VIAL 2009

H. Vial, *Comparaisons, métaphores et images théâtrales : la complexité générique portée sur la scène poétique*, in Jouteur 2009, 249-264.

VIAL 2013

H. Vial, *Danse la métamorphose, danser les Métamorphoses*, in R. Poignault (a cura di), *Présence de la danse dans l'antiquité. Présence de l'antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand 2013, 119-146.

VIARRE 2009

S. Viarre, *Ovide, Faste III, 524-695 : de la mise en scène de la fête d'Anna Perenna à l'animation théâtrale de deux sujets de mime*, in Jouteur 2009, 225-231.