

Simona Martorana
Riscritture al femminile.
*Variazioni sul mito nelle Heroides di Ovidio**

Abstract

Orchestrated as letters written by female characters of mythology to their partners, the *Heroides* of Ovid combine the voice (masculine) of the poet with that (feminine) of the *personae* fittizie, producing thus a polyphonic, ambiguous and stratified discourse. While the fusion of literary genres (including elegy, tragedy and epistolography) makes the *Heroides* an evident example of Ovid's intergeneric technique, the perspective in some way feminine – often non-normative and unaligned – of the epistles can offer new insights into well-established versions of the myth. The overlap of elegy and epic patterns in Penelope's letter (*Epist.* 1), the ironic interplay of Phaedra with her Euripidean background (*Epist.* 4) and Dido's allusions to her being pregnant with a child of Aeneas (*Epist.* 7) are all examples of how the heroines reinterpret and, to some extent, challenge the mythological tradition. Developing Barchiesi's (1987) fortunate observation on the capability of the *Heroides* to open «new windows» to alternative outcomes of the traditional mythological plot, this article sheds new light on the Ovidian heroines' ironic rewriting, which conflates several pre-existing narratives.

Arranged as letters written by female characters of mythology to their partners, Ovid's *Heroides* combine the voice of the (male) poet with that of the (female) fictional personas, thus producing a polyphonic, ambiguous, and multilayered discourse. While the blend of literary genres (including elegy, tragedy, and epistolography) makes the *Heroides* one evident example of Ovid's intergeneric technique, the epistles' quasi-female – often non-normative and unaligned – perspective can offer new insights into well-established versions of the myth. The overlap of elegy and epic patterns in Penelope's letter (*Epist.* 1), Phaedra's ironic interplay with her Euripidean background (*Epist.* 4), and Dido's allusions to her being pregnant with a child of Aeneas (*Epist.* 7), all are examples of how the heroines reinterpret and, to some extent, challenge the mythological tradition. Developing Barchiesi's (1987) fortunate observation on the capability of the *Heroides* to open «new windows» to alternative outcomes of the traditional mythological plot, this article sheds new light on the Ovidian heroines' ironic rewriting, which conflates several pre-existing narratives.

Introduzione

Come ha osservato Barchiesi in un saggio divenuto imprescindibile per lo studio della poetica ovidiana¹, le scrittrici fittizie delle *Heroides* hanno la prerogativa di aprire «nuove finestre» su storie già compiute, fornendo prospettive alternative sulle vicende mitologiche di cui sono protagoniste. Se tale caratteristica non è

* Ringrazio partecipanti e uditorio del convegno *Variazioni sul mito: il mito e le sue varianti* per le domande e la discussione che hanno seguito la mia presentazione, ma sono specialmente grata ad Alice Bonandini, Biagio Santorelli e Gabriella Moretti per aver organizzato il convegno. I contenuti di questo saggio riprendono, in parte, e ampliano i risultati di ricerche precedenti: si vedano in particolare MARTORANA (2024a; 2024b; 2024c).

¹ BARCHIESI (1987, 66).

certamente un *unicum* all'interno della produzione ovidiana (si pensi, per esempio, ai *Fasti* o alle stesse *Metamorfosi*)², le *Heroides* sembrano essere soggette a una maggiore flessibilità, e dunque variabilità, rispetto al contesto mitologico di riferimento. Come si vedrà nelle pagine che seguono, la Penelope ovidiana di *Heroides* 1 talvolta contraddice o dialoga in modo ambiguo con la sua *Doppelgängerin* omerica; Fedra incastona nella sua lettera (*Epist.* 4) riferimenti allusivi al suo passato euripideo; Didone (*Epist.* 7) è un esempio forse ancora più eclatante di revisione e reinterpretazione della sua fonte principale, nel suo caso il poema virgiliano.

Questa dimensione fluida e aperta delle *Heroides* deriva in buona misura dalla componente di genere che caratterizza la raccolta, inteso sia come genere letterario (*genre*, in inglese) sia come *gender*, ovvero come costruito sociale associato al sesso³. Se le *Heroides* appartengono formalmente al genere elegiaco, di fatto si presentano come un *pastiche* dal punto di vista dei contenuti, dei rimandi letterari e del linguaggio, in quanto includono elementi che tradizionalmente si ascriverebbero ad altri generi, su tutti la scrittura epistolare e la tragedia⁴. Questa commistione di generi è cosa ben nota: se la famosa definizione delle *Heroides* come «Kreuzung der Gattungen» è ormai ultracentenaria⁵, ben più antica è l'affermazione dello stesso Ovidio, che nell'*Ars amatoria* (3, 346) osserva di essersi cimentato in un *ignotum ... opus*, quando si riferisce alle *Heroides*⁶. Tale coesistenza di generi letterari rende le *Heroides* particolarmente permeabili a varianti rispetto alla vicenda mitica, o alla fonte, più accreditata.

Per quanto riguarda il genere (*gender*), a partire dai primi anni Duemila si è assistito a una fioritura di studi sulle *Heroides* ispirati ad approcci ermeneutici che traggono spunto da teorie definibili, in senso lato, come “post-strutturaliste”, e che hanno attribuito le variazioni sul mito alla prospettiva femminile delle autrici fittizie delle epistole⁷. In quanto proveniente da punto di vista non allineato e minoritario, la voce femminile delle *Heroides* contribuisce alla costruzione di un discorso ironico e ambiguo, sia nei confronti della loro eredità letteraria e mitologica, sia rispetto al

² Per quanto riguarda i *Fasti*, un esempio sono le eziologie “alternative” di Anna Perenna (*Fast.* 3, 523-696), tra cui la più notevole è quella che identifica la divinità con la sorella di Didone, Anna (cf. *Aen.* 4), sulla base (apparente) della pura omonimia; per una lettura recente di queste ambiguità, si veda PAPAIOANNOU (2023). Su esempi di narratrici nelle *Metamorfosi*, e sul prisma di possibilità interpretative a cui voci narranti femminili possono dare luogo, vd. SHARROCK (2022).

³ Sulla scorta di alcune mie riflessioni precedenti (MARTORANA 2024b, 4), in questo saggio l'inglese *gender* sarà accostato (spesso tra parentesi) all'italiano ‘genere’, quando esso è funzionale alla distinzione tra genere come costruito sociale associato al sesso e genere letterario.

⁴ E.g. ROSATI (1992); FARRELL (1998); AUHAGEN (1999, 12, 45-63); KENNEDY (2002).

⁵ KROLL (1924, 218).

⁶ Cf. Ov. *Ars* 3, 346: *ignotum hoc aliis ille novavit opus* («ha inventato [scil. Ovidio] questo genere, sconosciuto ad altri»), con MARTORANA (2024a, 6).

⁷ SPENTZOU (2003) ha riletto le *Heroides* attraverso le teorie semiotiche e psicoanalitiche di Julia Kristeva; FULKERSON (2005), sospendendo la consapevolezza che le epistole siano scritte da un autore (maschio) realmente esistente, ha interpretato le eroine fittizie come autrici dotte all'interno di una comunità femminile, che fanno dell'arte allusiva e dei sottili collegamenti intertestuali il proprio strumento principale per fornire prospettive più oblique sulle proprie (e altrui) vicende mitiche.

contesto storico contemporaneo⁸. Nell'ultimo decennio o poco più, le *Heroides* sono state chiamate in causa nell'ambito del dibattito che ha visto contrapposte «optimistic reading» e «pessimistic reading» delle opere ovidiane. A questa dicotomia è stata più recentemente preferita l'alternanza tra «releasing reading» e «resisting reading», che smorza la natura oppositiva e la valutazione – in parte – di merito che la prima dicotomia sembra poter comportare⁹. Ricorrendo a una estrema semplificazione, secondo una lettura ‘resistente’ («resisting») e in certa misura pessimista, l'opera ovidiana sarebbe latrice di valori legati a una cultura profondamente patriarcale perpetuatisi nel corso dei secoli, che costituiscono la base per le ingiustizie e le disuguaglianze che affliggono le società contemporanee. Secondo la lettura ‘di rilascio’, o meglio ‘liberatoria’ (rendo così «releasing»), che si ispira ad approcci post-strutturalisti, la poesia ovidiana offrirebbe, in certi casi, uno spazio di espressione per le voci minoritarie, incluse quelle femminili. Tali voci sfuggirebbero al controllo dell'autore (maschio) e troverebbero un'*enclave* per esprimere il proprio punto di vista, non allineato e non conforme rispetto alle tendenze culturali dominanti¹⁰.

Riconducendo questo dibattito alla mia analisi delle *Heroides*, nelle pagine che seguono viene adottata una via di mezzo tra una lettura ‘resistente’ e una lettura ‘di rilascio’, che si basa sull'idea di una polifonia, ovvero di una coesistenza tra la voce del poeta e quella delle scrittrici fittizie delle epistole. La cooperazione tra la caratteristica ironia ovidiana e la prospettiva eterodossa delle eroine dà luogo ad ambiguità e divergenze rispetto ai valori culturali e sociali predominanti, così come al contesto letterario e mitologico a cui le scrittrici fittizie fanno riferimento. Tale argomentazione verrà dimostrata attraverso tre casi di studio: Penelope (*Epist.* 1), Fedra (*Epist.* 4) e Didone (*Epist.* 7).

1. Penelope (*Epist.* 1)

La lettera di Penelope è la prima delle *Heroides*, secondo l'ordine in cui le epistole ci sono state tramandate e, probabilmente, secondo l'ordine pensato per esse dall'autore¹¹. Come altre lettere della raccolta, *Heroides* 1 è ambigua sull'arco temporale in cui l'epistola va collocata rispetto alla vicenda mitica di Penelope per come essa è narrata in quella che pare essere la principale fonte di riferimento, ovvero l'*Odissea*. Kennedy (1984, 417), seguito poi da Barchiesi (2001, 29-30) e Casali (2017, 176)¹², ha suggerito sulla base di evidenze interne che la lettera non è solamente una delle tante che Penelope va consegnando, con insistenza, ai marinai di turno che passano per Itaca, con la speranza che poi questi ultimi la consegnino

⁸ DRINKWATER (2022); WESTERHOLD (2023, 44-58; 81-100).

⁹ Per un sommario di questo dibattito, si vedano MCAULEY (2016, 16-18); SHARROCK (2020; 2022); ora anche MARTORANA (2024a, 3-4).

¹⁰ L'idea del superamento della voce autoriale, e quindi della “morte” dell'autore, richiama le teorie di Roland BARTHES (1953; 1970; 1973).

¹¹ JACOBSON (1974, 407-409); BARCHIESI (1992, 51-52); KENNEDY (2002, 217). Coerentemente rispetto all'approccio post-strutturalista da me adottato, l'autorialità delle *Heroides*, che per alcune epistole è stata fortemente dibattuta, non rientra tra gli aspetti primari di questo saggio; si veda, a tal proposito, MARTORANA (2024a, 24).

¹² Si veda anche KNOX (1995, 86-87).

a loro volta a Ulisse¹³. Di contro, proprio «questa» lettera (cf. *infra*) che Ovidio fa scrivere a Penelope sarebbe la lettera che finisce nelle mani di Ulisse, camuffato da viandante-mendicante, appena arrivato a Itaca¹⁴. *Heroides* 1 pertanto presuppone un lettore interno, ovvero Ulisse in quanto destinatario della lettera, e un pubblico esterno, ovvero i lettori e le lettrici dotti/e della raccolta ovidiana¹⁵. Si presume che questi/e ultimi/e, essendo a conoscenza del celebre mito odissiaco, possano cogliere le sfumature del discorso ironico ovidiano che caratterizza l'epistola. A generare le prime ambiguità e, nel contempo, possibilità contribuisce la tradizione testuale del distico iniziale dell'epistola (vv. 1-2)¹⁶:

Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulix;
nil mihi rescribas attinet: ipse veni!

Questa lettera te l'invia la tua Penelope, o Ulisse, lento (a tornare); non importa che mi risponda: vieni tu stesso!

Il pronome *hanc*, che sottintende *epistulam* ed è variante accettata da Barchiesi (1992, 65-66), oltre che da Rosati (1989, 66), ha una lezione alternativa, *haec*, che potrebbe sottintendere *verba*, per esempio, ed è scelta da Showerman in Goold (1977, 10) e Knox (1995, 41). *Hanc* dà un'idea più concreta della lettera, che si materializza davanti a noi (lettori e lettrici) insieme all'autrice fittizia nell'atto di scriverla, ed è pertanto particolarmente evocativo, specialmente se si tratta anche della prima parola di tutta la raccolta. Inoltre, *hanc* apre uno spiraglio su potenziali alternative della vicenda mitologica: se finisse nelle mani di Ulisse, potrebbe «questa» lettera determinare un cambiamento nel finale dell'*Odissea*? Come in altri casi, le *Heroides* aprono finestre, ovvero possibilità, sulle varianti del mito, senza fornirci una risposta definitiva.

L'ambiguità creata da *hanc* è rafforzata dalla sovrapposizione di generi letterari. La lettrice o il lettore colta/o, vedendo il nome di Penelope e più avanti, alla fine dell'esametro, quello di Ulisse, si aspetterebbe di trovarsi all'interno di un contesto epico. Tuttavia, il nome di Ulisse è associato a un aggettivo, che lo precede, *lento* (v. 1). Rosati (1989, 66-67) traduce «lento a tornare», visto il ventennale viaggio di ritorno di Ulisse, ma l'aggettivo *lentus*, in un contesto elegiaco, caratterizza spesso

¹³ Cf. Ov. *Epist.* 1, 59-62: *quisque ad haec vertit peregrinam litora puppim, | ille mihi de te multa rogatus abit, | quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam, | traditur huic digitis charta notata meis* («chiunque volga la nave straniera a questi lidi, se ne va dopo che gli ho fatto molte domande sul tuo conto, e gli viene affidata una lettera, scritta di mia mano, da consegnare a te, se mai in qualche luogo ti incontri»). Per le circostanze di composizione e possibile consegna dell'epistola di Penelope, vd. KENNEDY (1984, 417-19; 2002, 221-22).

¹⁴ MARTORANA (2024a, 25-26), con note.

¹⁵ In questo saggio si farà il possibile per evitare il maschile sovraesteso (o non marcato), che si usa per rivolgersi a un gruppo di persone di cui non si conosce l'identità di genere, e che pertanto non è inclusivo. Coerentemente rispetto alle riflessioni metodologiche e linguistiche che sono più ampiamente elaborate in MARTORANA (2024b, 4-5), quando ci si riferirà a un gruppo di individui di cui non si conosce il genere, si preferisce specificare sia il maschile sia il femminile, alternando le forme (per esempio, 'le lettrici e i lettori di Catullo'; nel riferimento successivo, 'i lettori e le lettrici di Catullo'); ove possibile, si ricorrerà allo slash (per esempio, 'romana/o').

¹⁶ Il testo e la traduzione sono desunti da ROSATI (1989).

la *puella* che esita a contraccambiare il poeta *amator*¹⁷. Così, Penelope ha trasformato il viaggio di Ulisse in una colpa epica ed elegiaca insieme, poiché in quanto eroe egli non è ancora rientrato in patria, in quanto amato non corrisponde le attenzioni della sua amante. Oltre a mescolare il genere letterario, Penelope mescola anche i ruoli di genere, attribuendo a se stessa il ruolo del poeta elegiaco (soggetto nella relazione amorosa) e a Ulisse quello della *puella* (l'oggetto nella relazione amorosa). Nel primo verso della sua raccolta, che non a caso è l'esametro (ovvero il verso metricamente epico all'interno del distico), Ovidio sembra voler enucleare due aspetti programmatici delle *Heroides*: la commistione di generi letterari e il rovesciamento dei ruoli di genere (*gender*).

Nel corso della lettera, poi, Penelope menziona alcune delle imprese di Ulisse di cui è in qualche modo venuta a conoscenza. Tra tutte, l'eroina pone un particolare accento su quella che è forse la meno eroica, e che sembra trarre spunto dalla cosiddetta *Dolonia* (Hom. *Il.* 10, 332-539). In base a quanto riportato nell'epistola, l'agguato notturno di Ulisse sarebbe stato riferito a Penelope da Telemaco, il quale, a sua volta, era andato a cercare notizie del padre presso Nestore a Pilo (vv. 37-43)¹⁸:

*Omnia namque tuo senior te quaerere misso
rettulerat nato Nestor, at ille mihi.
Rettulit et ferro Rhesumque Dolonaque caesos,
utque sit hic somno proditus, ille dolo.
Ausus es, o nimium nimiumque oblite tuorum,
Thracia nocturno tangere castra dolo,
totque simul mactare viros, adiutus ab uno!*

Tutto infatti aveva narrato il vecchio Nestore a tuo figlio, mandato a cercarti, e lui a me. Raccontò anche di Reso e Dolone, uccisi col ferro, e come l'uno fosse stato sorpreso nel sonno, l'altro con un inganno. Tu hai osato – oh troppo, dimenticando troppo i tuoi cari! – penetrare con un inganno, di notte, negli accampamenti dei Traci e tanti uomini uccidere insieme, aiutato da uno soltanto!

Se accostato al modello omerico, questo passo si presenta ambiguo in due aspetti principali. Il primo è legato al viaggio di Telemaco a Pilo, che nell'*Odissea* è organizzato da Atena e tenuto nascosto a Penelope (Hom. *Od.* 2, 373), mentre qui appare ben noto all'eroina, che forse ne è anche la fautrice (la forma participiale *misso* lascia, ancora una volta, adito ad ambiguità)¹⁹. Risulta molto difficile credere che Ovidio travisi Omero, così come è difficile dimostrare che il poeta di Sulmona si sia ispirato a un'altra fonte²⁰. Oltre a questa possibilità, rimane il fatto che la consapevolezza del viaggio di Telemaco a Pilo fa di Penelope una lettrice dotta delle fonti precedenti, e del modello omerico in particolare. Inoltre, la conoscenza della

¹⁷ Prop. 1, 15, 4; 3, 8, 20; Tib. 2, 6, 36; Ov. *Am.* 3, 11, 30; *Epist.* 2, 23, con KNOX (1995, 88).

¹⁸ Cf. Ov. *Epist.* 1, 63-65; JACOBSON (1974, 265).

¹⁹ DRINKWATER (2022, 40).

²⁰ JACOBSON (1974, 253, 265-68).

vicenda mitica, che si esprime in questo e altri riferimenti disseminati nell'epistola, ci pone dinnanzi a una Penelope che ricostruisce, almeno in parte, il suo stesso personaggio, partecipando più attivamente alla sua vicenda.

Su questo nuovo ruolo di Penelope si innesta il secondo elemento problematico di questo passo. Il riferimento dell'eroina alle "gloriose" imprese di Ulisse pare in realtà fare ironicamente eco a chi quelle imprese gliele ha narrate, forse un po' ingenuamente: Telemaco. Tale ironia è desumibile da alcuni aspetti retorici e allusivi del passo riportato: il tono iperbolico del v. 41, che è determinato dalla ripetizione anaforica (o, più precisamente, *geminatio*) di *nimium* (*ausus es, o nimium nimiumque*), e del v. 43 (*totque ... viros*); la menzione diretta di *dolo*, ripetuto enfaticamente in una posizione strategica in due pentametri successivi (in epifora) e qualificato come *nocturno* nella seconda occorrenza, tratto peculiare delle imprese di Ulisse in Omero ma rielaborato con accenti antifrastici da Penelope; ancora, l'uso del verbo *mactare*, spesso associato all'uccisione di vittime sacrificali, e dunque inermi, piuttosto che di eroi epici²¹.

Per concludere questa sezione, ci si soffermerà proprio sul distico di chiusura dell'epistola (vv. 115-16), che riprende la tematica del distico iniziale (cf. *lento*, v. 1).

*Certe ego quae fueram te discedente puella,
protinus ut venias, facta videbor anus.*

Ed io, certo, che quando partisti ero una giovane donna, dovessi tu venire anche subito, ti sembrerò diventata una vecchia.

Di ascendenza properziana (2, 9, 7-8)²², questo distico presenta una considerazione di Penelope ispirata a un certo realismo, che fa da contraltare ai risvolti più politici e militari del ritorno di Ulisse in patria nell'*Odissea*. D'altra parte, la trasformazione di Penelope *puella* in Penelope *anus* stride anche con le rappresentazioni tipiche della *puella* elegiaca, spesso (anche se non sempre) figura astratta e fuori dal tempo, plasmata dal poeta *amator*²³. Ovidio, insomma, lascia che Penelope reinterpreti e riscriva il suo passato epico, con cui ella si relaziona in modo ambiguo e talvolta conflittuale. In quest'ultimo caso, Penelope trova un supporto nel suo presente elegiaco, che le consente di ribaltare i ruoli di genere tra se stessa e Ulisse. Tuttavia, negli ultimi versi dell'epistola, come abbiamo visto, Penelope dimostra di non replicare passivamente neanche gli stilemi elegiaci, ma di declinarli secondo le caratteristiche del suo discorso – retorico, ambiguo e in qualche modo deviante.

²¹ Cf. *ThLL* s.v. 'mactō' [Bulhart]; BARCHIESI (1992, 82); KNOX (1995, 98).

²² Prop. 2, 9, 7-8: *visuram et quamvis numquam speraret Ulixem, | illum exspectando facta remansit anus* («e, sebbene non sperasse di tornare a vedere, ancora una volta, Ulisse, rimase ad aspettarlo fino a farsi vecchia»); MARTORANA (2024a, 48).

²³ E.g. WYKE (1987). GARDNER (2013, 181-218) dimostra che, in alcuni casi, l'a-temporalità della *puella* elegiaca può deteriorarsi di fronte al trascorrere del tempo.

2. Fedra (Epist. 4)

In *Heroides* 4, Fedra tenta in svariati modi di convincere Ippolito a concedersi al suo desiderio, incestuoso per la legge e il costume romani, in quanto diretto dalla matrigna al figliastro e dunque caratterizzato da *adfinitas*²⁴. La lettera di Fedra mostra, più di altre, spiccate caratteristiche retoriche ed è pertanto stata accostata al genere delle declamazioni, configurandosi così come una vera e propria *suasoria*²⁵. A ben vedere, Fedra mescola i riferimenti legati alla sua vicenda mitica (specialmente al suo passato euripideo) e il linguaggio elegiaco con un vocabolario che attinge ampiamente al diritto romano, dando così luogo a un'originale riscrittura del mito e, nel contempo, ridefinendo le istanze della società e politica augustee²⁶. Come nel caso di Penelope, l'ambiguità e la natura polisemica del discorso della Fedra ovidiana emergono nei versi di apertura (vv. 1-4) dell'epistola.

*Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem
mittit Amazonio Cressa puella viro.
Perlege, quodcumque est: quid epistula lecta nocebit?
Te quoque in hac aliquid quod iuvet esse potest.*

Quel bene di cui sarà priva, se non sarai tu a darglielo, la giovane di Creta invia all'eroe figlio dell'Amazzone. Leggi fino alla fine, di qualunque cosa si tratti: che male potrà fare la lettura di una lettera? Ci può essere in essa qualcosa che piaccia anche a te.

Come già osservato²⁷, questi versi hanno un contenuto allusivo assai marcato. L'*epistula* (v. 3) di Fedra riecheggia, infatti, le ἐπιστολάς euripidee (*Hipp.* 858), ovvero le note lasciate da Fedra a Teseo e contenenti la falsa accusa di violenza contro Ippolito. Da un punto di vista materiale, l'epistola rievoca il supporto scrittorio che in Euripide (δέλτος, *Hipp.* 856) condanna Ippolito a un'atroce fine. Una lettera scritta da Fedra, insomma, può essere molto più che nociva (cf. *nocebit*, v. 3): in Euripide, nel passato letterario di Fedra, che è anche il suo futuro dal punto di vista narrativo, l'epistola si rivelava infatti letale per Ippolito. Nel verso precedente, che racchiude in un chiasmo la seconda metà della formula di saluto a Ippolito (*mittit Amazonio Cressa puella viro*), la natura di Fedra come *puella* elegiaca viene subito accostata al suo retroterra tragico – poi allusivamente richiamato nel verso successivo, come si è visto. Gli epiteti *Amazonio* e *Cressa*, infatti, sono di ascendenza tragica (cf. Eur. *Hipp.* 372; 10). Inoltre, Ippolito è *Amazonius* non soltanto perché è figlio di un'Amazzone, ma perché delle Amazzoni

²⁴ Cf. *Dig.* 23, 2, 17 e 55; Gaius *Inst.* 1, 6, con EVANS GRUBBS (2015, 127-28); Gaius *Inst.* 1, 59-61, con EVANS GRUBBS (2002, 136-40), MOREAU (2002, 259); si veda anche TREGGIARI (1991, 37-39). Per un'interpretazione della natura incestuosa della relazione tra Fedra e Ippolito sulla base dei principi filosofici (e fisiologici) aristotelici, vd. BETTINI (2002).

²⁵ JACOBSON (1974, 150-51); ROSATI (1985, 114); DE VITO (1994, 313); CASALI (1995, 1: «letter of seduction»); LANDOLFI (2000, 42-43).

²⁶ Per quanto riguarda gli aspetti legalistici della dialettica di Fedra in *Heroides* 4, si veda MARTORANA (2024c).

²⁷ CASALI (1995, 1) osserva: «Phaedra is a character who (in literary history) has *already* written a famous letter».

ha conservato la repulsione nei confronti del sesso opposto. Pare opportuno sottolineare che Fedra, per tutto lo spazio della lettera (176 versi), sembra ignorare strategicamente la misoginia di Ippolito, resa celebre dal suo monologo euripideo (*Hipp.* 601-68) – nonché causa da cui scaturisce la vicenda tragica²⁸. L'eroina ovidiana si ricorderà di questo dettaglio, che di fatto qualifica Ippolito come personaggio mitologico, solo alla fine della sua lettera (vv. 173-74):

*Sic tibi dent nymphae, quamvis odisse puellas
diceris, arentem quae levet unda sitim!*

Che le ninfe, anche se si dice che odii le donne, ti offrano
acqua che ristori la tua sete ardente.

Il monologo euripideo di 67 versi (*Hipp.* 601-68) viene qui riassunto in un emistichio e un termine in *enjambement*; eppure, in quel *diceris* (tipica *Alexandrian footnote*) sta la chiave del riferimento fugace di Fedra²⁹. Nella tragedia euripidea, è proprio Ippolito a dire di se stesso che ha in odio le donne³⁰. Non ci è dato sapere perché Fedra taccia fino a questo punto ciò a cui sembra alludere fin dall'inizio (si veda l'*Amazonio* al v. 2, per esempio). In effetti, *Heroides* 4, una lettera di persuasione come nessun'altra nella raccolta, non avrebbe motivo di essere scritta se Fedra già sapesse o mostrasse di sapere che Ippolito odia le donne, perché lo scopo dell'epistola sarebbe frustrato in partenza. In altre parole, quasi fino alla fine della sua lettera Fedra lascia credere che non tanto – o non solo – un'altra Fedra, diversa da quella euripidea, sia possibile, ma che un altro Ippolito sia possibile e, di conseguenza, un altro potenziale sviluppo per il mito di cui Fedra è protagonista.

3. Didone (Epist. 7)

Il terzo e ultimo esempio di variazione rispetto alla vicenda mitica dominante è la settima epistola, che, nella finzione letteraria, è indirizzata da Didone a Enea. In *Heroides* 7, Ovidio fa interagire l'eroina con il modello virgiliano, vicinissimo anche da un punto di vista cronologico alle *Heroides*³¹. Tale relazione, non solo emulativa ma forse anche antagonistica, è magistralmente esemplificata dal titolo di un importante contributo per lo studio di questa lettera: *When Dido reads Virgil: gender and intertextuality in Ovid's Heroides* 7³². Per capire come la Didone ovidiana si relaziona con il suo antecedente virgiliano ci si soffermerà innanzitutto sui vv. 7-20.

²⁸ Nell'ambito della tragedia romana, il monologo sarà poi ripreso da Seneca (*Phaedr.* 672-97).

²⁹ MARTORANA (2024a, 113).

³⁰ In *quamvis odisse puellas* | *diceris* CASALI (1995a, 11-12) vede piuttosto un'allusione a una clausola properziana (1, 1, 5).

³¹ Questa vicinanza cronologica rimane tale a prescindere dal dibattito sulla data di composizione delle *Heroides*, che è assai incerta: sulla questione, si vedano per esempio JACOBSON (1974, 300-318) e ROSATI (1989, 47).

³² DESMOND (1993).

*Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
atque idem venti vela fidemque ferent?
Certus es, Aenea, cum foedere solvere naves,
quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?* 10
*Nec nova Carthago, nec te crescentia tangunt
moenia nec sceptro tradita summa tuo?
Facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem
altera, quaesita est altera terra tibi.
Ut terram invenias, quis eam tibi tradet habendam?* 15
*Quis sua non notis arva tenenda dabit?
Scilicet alter amor tibi restat et altera Dido,
quamque iterum fallas, altera danda fides.
Quando erit, ut condas instar Carthaginis urbem,
et videas populos altus ab arce tuos?* 20

Sei deciso a partire lo stesso, ad abbandonare Didone infelice, e i medesimi venti porteranno via le tue vele e le tue promesse? Sei deciso, Enea, a sciogliere le navi e insieme i tuoi patti, e a correre dietro ai regni d'Italia, che non sai dove sono? Non ti attira Cartagine appena fondata, né le sue mura che crescono, né la sovranità affidata al tuo scettro? Tu fuggi ciò che è già fatto e inseguì ciò che è ancora da farsi: un'altra terra devi cercare nel mondo, dopo averne cercata già una. Se pur tu trovassi questa terra, chi te ne affiderà il possesso? Chi offrirà i propri campi da occupare a gente sconosciuta? Un altro amore, immagino, ti attende e un'altra Didone: dovrai fare altre promesse, da poter nuovamente tradire. Quando accadrà che tu fondi una città come Cartagine e possa vedere i tuoi popoli dall'alto della tua rocca?

Questo passo è retoricamente e stilisticamente costruito al fine di esemplificare la ripetitività, a detta di Didone senza scopo, del continuo peregrinare di Enea. Si notino le anafore (*certus ... certus*, 7-9), allitterazioni (*quis, quamque, quando*, 16, 18, 19), la figura etimologica e il poliptoto (*facta ... facienda*, 13; *alter ... altera*, 17), la *geminatio* (*altera ... altera*, 14); si noti anche il riferimento esplicito al celeberrimo *tibicen* virgiliano (*Itala regna sequi*, 10, da confrontare con *Italiam non sponte sequor*, *Aen.* 4, 361). Oltre all'*altera terra* (14) che Enea va cercando, Didone menziona un'*altera Dido* (17). Se Didone “personaggio” non può essere a conoscenza della futura unione di Enea con Lavinia, Didone “narratrice ovidiana” conosce bene gli sviluppi del racconto di Enea nel poema virgiliano. Di questo racconto la Didone ovidiana mette in dubbio l'esito, specialmente quando afferma (v. 18) che Enea tradirà nuovamente la *fides* data alla sua nuova, «altra Didone»³³. Nell'*Eneide*, l'unione tra Enea e Lavinia è implicitamente data per assodata, ma Lavinia, più volte menzionata, appare soltanto brevemente nel poema virgiliano

³³ Il venire meno alla *fides* è un motivo ricorrente nella poesia elegiaca in generale, già a partire dal pre-elegiaco Catullo (e.g. Catull. 70; 72; 73; 75; 76), e nelle *Heroides* in particolare (cf. *Epist.* 1, 75-80; 2, 26; 7, 57, 110; 10, 78; *Epist.* 5; 6; 12 *passim*).

(12, 64-69)³⁴. Lavinia può essere definita, allora, come una costruzione, più che come una concreta presenza, come parte del *telos*, il fine lineare, che guida Enea attraverso tutta l'*Eneide*, e che porterà alla dinastia che fonderà Roma. Nell'*Eneide*, però, non viene detto in modo esplicito quali saranno le conseguenze della relazione tra Enea e Lavinia: è l'ombra di Anchise, nel sesto libro, a profetizzare che i discendenti di Enea fonderanno Roma. In altre parole, Virgilio non specifica ciò che sembrerebbe già ovvio. Ovidio, pertanto, si affida a Didone per trarre vantaggio da questo "non detto" di Virgilio e, riprendendo la formulazione di Barchiesi (1987, 66), aprire uno spiraglio di luce su un possibile finale alternativo della vicenda dell'eroina³⁵. Se Enea – potrebbe a questo punto pensare la lettrice o il lettore di *Heroides* 7 – avesse davvero abbandonato Lavinia, Roma forse non sarebbe esistita; oppure, sarebbe esistita una Roma diversa.

Questa circostanza è adombrata da Didone stessa nei due versi successivi (19-20). Con un'interrogativa retorica, l'eroina chiede: «Quando accadrà che tu fondi una città come Cartagine e possa vedere i tuoi popoli dall'alto della tua rocca?» Da una parte, questa domanda fa riflettere su un dato di fatto, ovvero che non sarà propriamente Enea ma la sua discendenza a fondare Roma, molti anni dopo il suo arrivo nel Lazio (si noti il *quando*, v. 19). Dall'altra parte, Didone indica Enea come il potenziale fondatore (cf. *condas*, 19) di una città che somigli a Cartagine, *instar Carthaginiis urbem* (v. 19): il riferimento allusivo a una possibile nuova Cartagine, al posto di una neonata Roma, suona quasi come una blasfemia, visto lo storico antagonismo tra le due città.

Nella sua lettera, Didone continua a insinuare il dubbio che Enea possa dare vita a una dinastia, e pertanto a una storia futura, diversa rispetto a quella che ci si aspetterebbe sulla base del poema virgiliano, specialmente ai vv. 133-34, che vanno letti – e riletti – a confronto con il testo di Virgilio. Nel quarto libro dell'*Eneide* (vv. 327-30), Didone lamentava non soltanto l'abbandono, ma anche il suo essere priva di una discendenza da parte di Enea³⁶.

*Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta viderer.*

Almeno se stringessi fra le braccia una discendenza avuta da te prima della fuga, se giocasse per me nella corte un piccolo Enea, che almeno richiamasse te nel volto, certo non mi sentirei ingannata e abbandonata del tutto.

L'eroina ovidiana riprende il rimpianto della sua *Doppelgängerin* virgiliana, ma ne modifica un dettaglio (*Epist.* 7, 133-34):

³⁴ Su questa apparizione di Lavinia si veda FORMICOLA (2006, 76-77); per un'interpretazione di Lavinia alla luce della natura intergenerica e allusiva del poema virgiliano, si veda MCCALLUM (2023, 136-39 e 145-54), con MARTORANA (2025, 47-48).

³⁵ MARTORANA (2024a, 152-54).

³⁶ Il testo dell'*Eneide* è desunto da MYNORS (1969); la traduzione è mia.

*Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo,
parsque tui lateat corpore clausa meo.*

Forse, o scellerato, stai lasciando una Didone incinta, e una parte di te è nascosta racchiusa nel mio corpo.

L'avverbio *forsitan* suggerisce che Didone stia qui alludendo al testo virgiliano, ma, invece di lamentarsi per la mancanza di «un piccolo Enea», insinua il dubbio che possa essere incinta³⁷. Certamente, l'allusione a una sua possibile gravidanza fa parte della strategia retorica della Didone ovidiana, che mira a convincere Enea a non abbandonarla. Non soltanto un figlio (in questo caso, il maschile è voluto, non generico o sovraesteso) legittimerebbe l'unione di Enea e Didone, ma l'idea che Didone possa essere incinta di Enea contribuisce, anche solo per un attimo, a creare quell'alternativa rispetto al *plot* lineare e teleologico dell'*Eneide*. Che Enea possa avere un'altra discendenza, "altra" nel senso di diversa rispetto a quella che porta alla fondazione di Roma, e che questa discendenza sia legata a Didone, la regina di Cartagine, è una suggestione provocatoria e anche pericolosa. Potrebbe trattarsi infatti di un'allusione al fatto che Giulio Cesare, padre adottivo di Ottaviano Augusto, avesse avuto, almeno temporaneamente, una discendenza alternativa, non romana, frutto della relazione con Cleopatra, una regina africana proprio come Didone³⁸. Dunque, *forsitan* (v. 133) apre non soltanto a varianti relative al mito di Didone, ma anche a suggestioni compromettenti per il passato e il presente di Roma.

Conclusione

Per concludere, il *forsitan* della Didone ovidiana enuclea quanto il presente saggio ha cercato di dimostrare. La poetica delle *Heroides* si presta in modo particolare ad aprire finestre su varianti rispetto alla versione del mito che si potrebbe definire come più tradizionale, ovvero quella che sembrerebbe riflettere la fonte o le fonti di riferimento: Omero per Penelope (*Epist.* 1), Euripide per Fedra (*Epist.* 4) e Virgilio per Didone (*Epist.* 7). La scrittura al femminile delle eroine ovidiane fornisce pertanto un'altra prospettiva su eventi già narrati nella tradizione letteraria e, specialmente nel caso di Didone, già avvenuti o in corso nella realtà storica. Ovidio nelle *Heroides* orchestra un discorso ambiguo e allusivo, che permetta alle eroine di indicare direzioni diverse per il proprio racconto. Queste direzioni rimangono – forse di proposito – vaghe, allusive e aspecifiche, invitando i lettori e le lettrici a costruirvi sopra una possibile storia alternativa.

Riferimenti bibliografici

AUHAGEN 1999
U. Auhagen, *Der Monolog bei Ovid*, Tübingen.

³⁷ JACOBSON (1974, 77-78); PIAZZI (2007, 248).

³⁸ Si tratta di Cesarione, probabilmente fatto uccidere da Ottaviano: vd. GRAY-FOW (2014, 56-67).

BARCHIESI 1987

A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «MD» XIX, 63-90.

BARCHIESI 1992

A. Barchiesi (ed.), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1–3*, Firenze.

BARCHIESI 2001

A. Barchiesi, *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, trad. M. Fox – S. Marchesi, London.

BARTHES 1953

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris.

BARTHES 1970

R. Barthes, *S/Z*, Paris.

BARTHES 1973

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris.

BETTINI 2002

M. Bettini, *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Dioniso» I, 88-99.

CASALI 1995

S. Casali, *Strategies of tension (Ovid, Heroides 4)*, «PCPhS» XLI, 1-15.

CASALI 2017

S. Casali, *Notizie da Nestore in Ovidio, Heroides I 25-38*, «Aevum(ant)» CLXXVI, 175-98.

DE VITO 1994

A.F. De Vito, *The essential seriousness of Heroides 4*, «RhM» CXXXVII, 312-30.

DESMOND 1993

M. Desmond, *When Dido reads Vergil: Gender and intertextuality in Ovid's Heroides 7*, «Helios» XX, 56-68.

DRINKWATER 2022

M.O. Drinkwater, *Ovid's Heroides and the Augustan Principate*, Madison, WI.

EVANS GRUBBS 2002

J. Evans Grubbs, *Women and the Law in the Roman Empire: A Sourcebook on Marriage, Divorce, and Widowhood*, London.

EVANS GRUBBS 2015

J. Evans Grubbs, *Making the private public: Illegitimacy and incest in Roman law*, in C. Ando – J. Rüpke (edd.), *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*, Berlin, 115-42.

FARRELL 1998

J. Farrell, *Reading and writing the Heroides*, «HSPH» XCVIII, 307-38.

FORMICOLA 2006

C. Formicola [sic], *Dark visibility: Lavinia in the Aeneid*, «Vergilius» LII, 76-95.

FULKERSON 2005

L. Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.

GARDNER 2013

H.H. Gardner, *Gendering Time in Augustan Love Elegy*, Oxford.

GOOLD 1977

G.P. Goold (ed.), *Ovid. Heroides, Amores*, trad. G. Showerman, Cambridge, MA.

GRAY-FOW 2014

M. Gray-Fow, *What to do with Caesarion*, «G&R» LXI, 38-67.

JACOBSON 1974

H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, NJ.

KENNEDY 1984

D.F. Kennedy, *The epistolary mode and the first of Ovid's Heroides*, «CQ» XXXIV, 413-22.

KENNEDY 2002

D.F. Kennedy, *Epistolarity: The Heroides*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 217-32.

KNOX 1995

P.E. Knox (ed.), *Ovid. Heroides: Select Epistles*, Cambridge.

KROLL 1924

W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart.

LANDOLFI 2000

L. Landolfi, *Scribentis imago: eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna.

MARTORANA 2024a

S. Martorana, *Seeking the Mothers in Ovid's Heroides*, Ithaca, NY-London.

MARTORANA 2024b

S. Martorana, *Una Saffo queer? Rileggere Saffo attraverso le sue ricezioni nel contesto letterario latino*, «Eugesta» XIV: [10.54563/eugesta.1543](https://doi.org/10.54563/eugesta.1543).

MARTORANA 2024c

S. Martorana, *Scribere iussit amor: Phaedra, love, and (Roman) law in Ovid's Heroides 4*, «AJPh» CXLV, 237-64.

MARTORANA 2025

S. Martorana, *Approaches to Latin love elegy*, «CR» LXXV, 43-51.

MCAULEY 2016

M. McAuley, *Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford.

MCCALLUM 2023

S. McCallum, *Elegiac Love and Death in Vergil's Aeneid*, Oxford.

MOREAU 2002

P. Moreau, *Incestus et prohibita nuptiae. L'inceste à Rome: Conception romaine de l'inceste et histoire des prohibitions matrimoniales pour cause de parenté dans la Rome antique*, Paris.

MYNORS 1969

R.A.B. Mynors (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford.

PAPAIOANNOU 2023

S. Papaioannou, *The hero and the procuress: Anna and her elegiac interface*, in A. Keith – M.Y. Myers (edd.), *Vergil and Elegy*, Toronto, 206-21.

PIAZZI 2007

L. Piazzi (ed.), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VII: Dido Aeneae*, Firenze.

ROSATI 1985

G. Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in R. Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, 113-31.

ROSATI 1989

G. Rosati (ed.), *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano.

ROSATI 1992

G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, «MD» XXIX, 71-94.

SHARROCK 2020

A. Sharrock, *Gender and transformation: Reading, women, and gender in Ovid's Metamorphoses*, in A. Sharrock – D. Möller – M. Malm (edd.), *Metamorphic Readings: Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 33-53.

SHARROCK 2022

A. Sharrock, *Living to tell the tale: Male and female first-person narrators of metamorphosis*, in L. Cordes – T. Fuhrer (edd.), *The Gendered "I" in Ancient Literature: Modelling Gender in First-person Discourse*, Berlin, 283-306.

SPENTZOU 2003

E. Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*, Oxford.

TREGGIARI 1991

S. Treggiari, *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford.

WESTERHOLD 2023

J.A. Westerhold, *Ovid's Tragic Heroines: Gender Abjection and Generic Code-switching*, Ithaca, NY-London.

WYKE 1987

M. Wyke, *Written women: Propertius' scripta puella*, «JRS» LXXVII, 47-61.