

Alcune figure femminili in Q. Orazio Flacco

Bernardini Gabriel

TITOLO: Alcune figure femminili in Q. Orazio Flacco

MOTIVAZIONE

Ho scelto di privilegiare nell'ambito più generale della trattazione della figura poetica di Orazio, uno degli spunti tematici che la produzione oraziana offre al fine di mostrare il carattere cangiante e mutevole con cui il poeta delinea le molteplici figure femminili presenti nei suoi carmi.

L'atteggiamento assunto da Orazio nelle poesie amorose, infatti, non si presenta univoco: talora egli si rivela come un osservatore esterno, talora, invece, ostenta un coinvolgimento diretto; la sua lirica erotica è dunque posta sotto il segno della varietà e della discontinuità: di conseguenza, i carmi appartenenti a questo filone non tendono a convergere in modo più o meno coerente, come negli elegiaci, in un'unica vicenda amorosa, ma restano isolati in una costellazione di circostanze ed occasioni disparate.

Questa situazione si riflette sul carattere delle figure femminili, che non presentano la possibilità di svilupparsi in personalità complesse (come sono quelle di Lesbia in Catullo o di Cinzia in Propertio), ma restano fissate nei sentimenti e negli atteggiamenti di un momento circoscritto e limitato. Nei carmi oraziani, infatti, ricorrono vari nomi di donne (Lidia, Cloe, Tindaride, Lice, Lide, Mirtale ed altre), ma è pur vero che nessuno di questi amori lo portò ad una passione travolgente: non può, in questo senso, essere definito “poeta d’amore”, poiché gli sfoghi violenti e gli impeti passionali non gli appartenevano. I suoi pochi incontri non conoscono abbandoni, sono piuttosto accompagnati da un sorriso lieve e da distacco, dalla sobrietà di emozioni di chi sente l’amore come svago, come avventura occasionale, come intermezzo nella solitudine.

Il poeta non ci offre, dunque, dei veri e propri ritratti femminili: i particolari descrittivi sono, a tal proposito, volutamente scarsi; piuttosto coglie nella loro tipicità temperamenti e comportamenti che vanno dal fascino e dalla protervia della donna fatale alla fragilità indifesa della giovinetta, dal capriccio e dalla volubilità di un’amante riconciliata al triste e grottesco declinare della bella che soccombe ai danni del tempo. La contemplazione del fascino di queste donne si traduce, dunque, in rappresentazioni sobrie e misurate, coerentemente con la poetica oraziana, che tende ad affinare le più varie emozioni, riducendole spesso a vibrazioni appena percettibili.

Attraverso i Carmi I,5 – I, 23 – III,9 si ben definisce la concezione dell’amore inteso come svago.

CONTENUTI

- PARTE N°1

Titolo: Una donna volubile.

Contenuto: *Carm.* I, 5

- PARTE N°2

Titolo: Una giovane timida.

Contenuto: *Carm.* I, 23

- PARTE N°3

Titolo: Riconciliazione con Lidia.

Contenuto: *Carm.* III, 9

PARTE N° 1

Carm. I, 5

Nel componimento si intrecciano due temi principali: l'imprevedibile mutevolezza dell'animo femminile, da un lato, e la disincantata osservazione del poeta, che considera il pericolo scampato, dall'altro. I pericoli d'amore e la successiva presa di distanza, un po' troppo esibita per apparire del tutto credibile, sono rappresentati con una metafora: il mare è invitante nella sua calma apparente, ma cela, già nella prima increspatura, un'insidia che in pochi istanti trasforma il felice navigatore in un naufrago disperato. Allo stesso modo la bellezza di Pirra, apparentemente perfetta nella sua armonia, nasconde una volubilità che sottoporrà a dura prova non solo l'amore dell'uomo, ma perfino la sua resistenza fisica e nervosa. Ai due temi principali se ne aggiungono altri che consentono al poeta di perfezionare un quadro che ha, in qualche passaggio, la grazia rococò del minuetto d'amore settecentesco. Ma il congedo, la rappresentazione del rivale compatito (o invidiato?), la soddisfazione di chi l'ha scampata, tutto ciò non riesce a nascondere il rimpianto del poeta: la bellezza della donna ridesta sensazioni sopite, mentre il compiacimento della descrizione iniziale, tutto fondato sulle qualità seduttive di Pirra, rivela che in Orazio, pur scampato, dolgono ancora le ferite di un naufrago amoroso che continua a gettare, sulla riva dei sentimenti, relitti significativi.

TESTO LATINO¹

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam,

5 simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis
emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea,
10 qui semper vacuum, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis! miseri, quibus

intemptata nites. me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
15 suspendisse potenti
vestimenta maris deo.

¹ Il testo latino di Orazio è quello stabilito da E. C. Wickham e H. W. Garrod, Clarendon Press, Oxford 1912.

TRADUZIONE ITALIANA²

Chi è lo snello giovinetto, o Pirra,
che inondato di unguenti odorosi si stringe a te,
sotto il fresco antro, tra una profusione di rose?
per chi annodi la tua chioma bionda

5 semplice nella tua eleganza? Ahi ! quante volte piangerà
la fede tradita e gli dei mutati, e della distesa
del mare sollevata dai venti tempestosi
si stupirà profondamente, inesperto

lui che tutto fiducioso ora gode di te splendida,
10 lui che ti crede sempre libera, sempre degna d'amore
ignaro del vento ingannevole.
Miseri, coloro ai quali

tu risplendi, sconosciuta. Quanto a me,
la sacra parete del tempio indica con la tavoletta votiva
15 che io ho appeso i miei panni fradici
al dio signore del mare.

² La traduzione proposta è quella a cura di A. La Penna, Firenze 1969.

ANALISI DEI VERSI

- 1 *gracilis ... puer* : l'aggettivo si riferisce alla figura slanciata del giovinetto e, per estensione, alla giovinezza inesperta dello stesso; *gracilis* riferito alle figure femminili era considerato un complimento importante: è lecito dunque pensare che in questo caso l'accezione positiva raggiunga anche la figura maschile, anche perché, nell'ode precedente (*Carm.* I, 4), il bel Licida era ammirato per le sue forme efebiche. Nel *gracilis*, d'altra parte, è facile anche intravedere il sorriso del poeta spettatore distaccato ed un po' ironico della scena: quasi che voglia indicare che il giovinetto più debole ed indifeso di altri farà un naufragio ancora più disastroso; a conferma di ciò, il senso dispregiativo di "debole, magrolino" che il termine ha in *Serm.* I, 5, 69 (*sic gracili tamque pusillo*)³.
- 1 *te* : collocato fra *gracilis* e *puer*, quasi ad accentuare la stretta unione.
- 3 la collocazione del vocativo è tutt'altro che casuale: il nome sembra quasi essere posto nella cornice della grotta.
- 4 *religare* : significa sia "annodare" (specialmente indietro), sia "sciogliere", ma l'interpretazione "sciogli la chioma bionda" (nel concedersi all'amante) è da escludere: in Orazio *religare* non ha mai il senso di "sciogliere": in *Carm.* II, 11, 24 *comam religata* e in *Carm.* IV, 11, 5 *crinis religata* indicano entrambi la chioma annodata; dunque il poeta non sta più facendo riferimento alla scena della grotta, ma, in generale, alla relazione dei due amanti. In un epigramma di Paolo Silenziario (*Anth. Pal.* V, 228, 1), è presente una interrogazione simile: *τινι πλεξεις βοστρυχον*, che probabilmente risente dell'influsso di questa stessa ode.
- 4 *flavam* : il colore biondo costituiva un pregio di bellezza per Greci e Romani; se *Pirra* è un nome fittizio, come sembra probabile, è possibile che sia stato scelto con riferimento al colore dei capelli, poiché in greco *πυρρος* significa "fulvo".
- 5 *simplex munditiis* : l'unione di semplicità ed eleganza è sottolineata da un fine ossimoro, intraducibile nelle sue sfumature.

³ Calderini 1971, p.26.

- 5 *Heu* : la pietà per il giovane amante è espressa in forme enfatiche, con un'esclamazione che viene dalla lingua della tragedia.
- 5 il termine *fides* era avvertito come molto significativo nel linguaggio amoroso: già in Catullo indica un valore complesso, che va al di là della fedeltà in amore, per comprendere un concetto di fiducia reciproca, che regola l'intero rapporto.
- 6-7 *nigris ... ventis* : *niger* si dice di un vento apportatore di tempesta (cfr. *Epod.*10, 5), come *albus* o *candidus* di un vento apportatore di serenità (cfr. *Carm.* I, 7, 15 s.; III, 27, 19; III, 7, 1 s.).
- 8 *emirabitur* : più forte del verbo semplice *mirari*, poiché il prefisso *e* o *ex* conferisce talvolta valore intensivo; *emirari*, tra l'altro, è una voce rarissima, attribuibile probabilmente ad una felice coniazione oraziana⁴.
- 9 è da notare anche qui il felice accostamento dei due aggettivi: quello di Pirra è uno splendore che inganna ! *Aurea* è un termine del linguaggio amoroso, qui maggiormente giustificato dalla fulva capigliatura di lei. L'aggettivo sottende, però, anche un valore psicologico, in quanto descrive la donna al culmine del fascino; del resto, *aurea* (χρυσση) era Afrodite, *aurea* Venere. Si noti, infine, come l'elemento stilistico più forte sia rappresentato dalla tensione, volutamente equivoca, tra *aurea* ed *aurae*.
- 10 le anafore del *qui* e del *semper* tradiscono una sottile ironia nei riguardi dell'inesperienza e della cieca fiducia del *puer*, sottolineata, tra l'altro, anche dall'uso di *credulus*. Nel contempo, è da rilevare anche la *variatio* dell'intero costrutto.
- 13-16 i naufraghi scampati alla morte, mantenendo un voto fatto al dio del mare nel momento del pericolo, gli offrivano un quadretto che indicava le circostanze del voto esaudito, e i vestiti che portavano durante il naufragio. Questo motivo, proprio degli epigrammi ellenistici, richiama chiaramente l'ispirazione che percorre tutta l'ode e che la caratterizza ulteriormente in quanto espressione di un unico periodo.
- 13 *nitere* indica insieme il sereno del cielo (Lucrezio, I, 9 *nitent caelum*), l'azzurro intenso del mare dal quale emergono bianchissimi ed insidiosissimi scogli, (*Od.* I, 14, 19-20 *nitentes ... Cycladas*), il fulgore

⁴ La Penna, 1969, p.197.

- del sorriso di un volto amato che illumina e trasfigura agli occhi dell'innamorato persone e cose circostanti.
- 13 *me* : l'uso del pronome all'inizio del periodo risponde all'esigenza di contrapporre nettamente se stesso agli uomini di gusto diverso, utilizzo che appare frequente e significativo nella produzione oraziana (cfr., ad es., *Carm.* II, 16, 33 ss. – I, 20, 10 ss.). Per l'uso enfatico che il poeta fa del pronome accusativo si può parlare di uno stilema tipicamente oraziano, per il quale i critici hanno usato la formula di *me-Stil*⁵.
- 13-14 si noti il doppio iperbato incrociato *tabula ... votiva, sacer ... paries*.

ANALISI STRUTTURALE E CONTENUTISTICA

La struttura di questa breve ode si presenta semplice e complessa insieme; le prime due strofe, legate fra loro per contrasto (“ora gode delle tue grazie, poi piangerà”), si equilibrano con le altre due, anch’esse legate fra loro per contrasto (“lui, credulo, è in pericolo, io, esperto, sono fuori dalla tempesta”). Parallelamente, anche la seconda e la terza strofa sono strettamente unite da un legame di contrasto: “piangerà del tuo tradimento e si troverà in mezzo alla tempesta, lui che è così fiducioso”; e ancora un legame di contrasto unisce la prima e la quarta strofa: al *gracilis puer* inesperto si oppone il poeta con la sua maturità e la sua esperienza. Dunque la struttura bipartita si presenta, in realtà, come una struttura quadripartita, dove per ciascuna delle parti sussiste un particolare legame con ciascuna delle altre.

Nell’ode rivestono un ruolo essenziale le metafore marine: il mare è la donna, la tempesta è il *discidium* che scoppia a causa del tradimento, il poeta uscito dagli inganni dell’amore rappresenta il naufrago scampato alla tempesta. Le metafore marine da secoli erano molto diffuse nella letteratura erotica greca e latina, nella lirica, nell’elegia e nell’epigramma, a raffigurare, nel mare mutevole, l’incostanza tipica delle donne⁶. A tal proposito, per meglio chiarire le analogie ricorrenti nelle varie tradizioni, si potrebbe ricordare alla classe una

⁵ La Penna 1969, p.181.

⁶ La Penna 1969, p.195.

famosa battuta di Plauto indirizzata alle donne (*Asin.* 134): *nam mare haud est mare: vos mare acerrimum* e contemporaneamente proporre la lettura di un frammento di Semonide di Amorgo, un giambografo greco del VII sec. a.C., che assimilava la donna al mare ora sereno ora mutevole (*fr.* 7, 37 ss. D):

ωσπερ θαλασσα πολλακις μευ ατρεμης
εστηκ' , απημον, χαρμα ναυτησιν μεγα,
θερεος εν ωρη, πολλακις δε μαινηται
βαρυκτυποισι κυμασιν φορεομενη.
Ταυτη μαλιστ' εοικηε τοιαυτη γυνη
οργην. φυην δε ποντος αλλοιην εχει

L'accostamento della donna bella e capricciosa, incapace di amare ed avida solo di piacere, alla mutevolezza del mare, Orazio lo aveva dunque trovato già in Semonide, in un componimento che appare però più descrittivo che lirico. Del resto, il temperamento stesso del nostro poeta, il suo modo di vivere e di pensare lo spingono ad adagiarsi in un comodo egoismo: Pirra l'ha sdegnato, è vero, e si è dimostrata leggera e volubile, ma il poeta non le ha certamente dato nulla che andasse al di là del breve piacere di un'ora; è anche questo il motivo per cui ne parla con distaccata, seppur sorridente ironia, quasi volesse convincere più ancora se stesso che gli altri della perfidia di Pirra, e di come lui sia riuscito a scampare il pericolo.

Sul tema della mutevolezza femminile perfida ed incosciente ritorna ancora Virgilio (*Aen.* IV, 569): *varium et mutabile semper femina*; è evidente, allora, come Orazio si sia accostato alla tradizione "antifemminista" della poesia antica: Semonide e Plauto non dimostrano mai molta indulgenza per le donne, e Virgilio, altrove assai più benevolo, mette le severe parole in bocca ad Enea in un momento tutto particolare.

La scena affrescata in apertura dell'ode pare alludere ad una situazione conviviale, nella quale era ricorrente l'uso abbondante di fiori ed unguenti; l'antro di cui si parla non è da identificare con quello di Venere (come in *Carm.* II, 1, 39); esso sarà piuttosto una di quelle grotte artificiali (*gratum antrum triclinare*) che si trovavano a ornare i giardini di ricche case romane, un fresco luogo appartato in cui era dolce trovarsi con la donna amata. In questo quadro idillico viene collocata la fanciulla, vista nell'atto di raccogliere in un nodo la

sua chioma, per farsi bella agli occhi dell'amato; questa piccola scenetta di gusto pastorale, graziosa nella sua semplicità, farebbe pensare ad un esito assai diverso da quello che indicano i versi successivi: anche la donna, con il suo aspetto, concorre a questa impressione, Pirra *simplex munditiis*, elegante proprio per la sua semplicità, con cui sa rendersi più attraente, e con cui più facilmente accalappa i creduli innamorati. La bionda fanciulla appare così giovane e bella da non dover dissimulare con complicati accorgimenti le ingiurie del tempo: la semplicità dell'abbigliamento mette ancora più in risalto la sua fresca bellezza, e con tale semplicità contrasta apertamente la doppiezza del suo animo. In ogni caso, il personaggio di Pirra non ci fornisce ulteriori caratterizzazioni, e sembra rimanere quasi sospeso, definito unicamente nell'elegante gesto di legarsi i capelli, mentre per il resto vive per le immagini marine di cui è sostegno. Il temperamento della fanciulla, infatti, viene descritto attraverso la rappresentazione di una forza della natura che all'improvviso si scatena, rendendo ingovernabile la rotta: l'immagine si fonda sul contrasto fra *aequora*, che indica una superficie assolutamente piana, ed *aspera*, che suggerisce invece un profilo che si fa improvvisamente mosso ed aspro.

Il quadro rococò iniziale, il gioco della metafora marina, la libertà da ogni passione conferiscono a quest'ode un'apparenza di leggerezza ed eleganza insieme; sembra quasi che il poeta, con tono distaccato, si soffermi a contemplare non tanto la bellezza della fanciulla, quanto l'amore che essa rappresenta. D'altro canto, risulta evidente la personale impronta oraziana, in quell'ironia, non priva di un'ombra malinconica, dell'uomo esperto, maturo, che guarda con distacco, ma insieme con viva umanità, al gioco incessante della vita⁷.

PARTE N° 2

Carm. I, 23

Cloe, la giovane donna desiderata dal poeta, è la protagonista dell'ode; una delicata figura femminile che la poesia di Orazio ha immortalato nella bella similitudine con una tenera e paurosa cerbiatta: come l'animale fugge atterrito tra i monti e le selve alla ricerca della madre, così la giovane Cloe ha paura dell'amore e si tiene lontana dal poeta. Sappiamo che numerose altre figure femminili, Leuconoe, Glicera, Cinara, animano la poesia d'amore oraziana, ma questa fanciulla resta vividamente nella memoria come la cerbiatta a cui viene paragonata. Le movenze, la psicologia, l'attesa di vita, sono infatti le qualità della donna-cerbiatto; Cloe non è però una metafora, bensì ci appare come una donna in carne ed ossa. E infatti i tremori del cerbiatto, che paventa dietro ad ogni cespuglio del bosco una minaccia mortale, ritraggono verosimilmente la fanciulla in quella precisa condizione psicologica che è il passaggio dall'adolescenza alla piena giovinezza, quando si impara ad accettare la realtà, trascorrendo dal mondo dei sogni a quello della pienezza di vita. L'esplorazione del bosco da parte della smarrita cerbiatta diventa nell'ultima strofa un invito, esplicito, all'esplorazione della vita: Orazio trascorre così dal linguaggio metaforico-letterario al *sermo cotidianus*, con un'arguzia non eccessivamente maliziosa, ma certo assai incisiva.

TESTO LATINO⁸

Vitas inuleo me similis, Chloe,
quaerenti pavidam montibus aviis
matrem non sine vano
aurarum et silvae metu.

5 Nam seu mobilibus veris inhorruit
adventus foliis, seu virides rubum
dimovere lacertae,

⁷ La Penna 1969, p.196.

⁸ Il testo latino di Orazio è quello stabilito da E. C. Wickham e H. W. Garrod, Clarendon Press, Oxford 1912.

et corde et genibus tremit.

Atqui non ego te, tigris ut aspera
10 Gaetulusve leo, frangere persequor:
tandem desine matrem
tempestitiva sequi viro.

TRADUZIONE ITALIANA⁹

Mi sfuggi, o Cloe, come una cerbiatta
che cerca la madre paurosa per monti impervi
non senza vana paura
dei venti e della selva.

5 Infatti sia che l'arrivo della primavera
s'increspi per un moto di foglie
sia che i verdi ramarri muovano un rovo
trema nel cuore e nelle ginocchia.

Eppure non t'inseguo per sbranarti
10 come una tigre feroce o un leone africano:
allontanati dalla madre una buona volta,
matura per seguire un marito.

ANALISI DEI VERSI

- 1 *vitas* : il verbo indica esplicitamente il tema dell'ode, la fuga della fanciulla che si sottrae al corteggiamento dello spasimante

⁹ La traduzione proposta è quella a cura di A. La Penna, Firenze 1969.

- 1 *inuleo* : di genere maschile, ma indica sia il maschio che la femmina. Lo si trova più spesso in latino nella forma *hinnuleus*, che equivale al greco $\nu\epsilon\beta\rho\omicron\varsigma$.
- 1 *similis* : Orazio lo usa preferibilmente con il dativo, anche se in latino più frequentemente è usato con il genitivo, almeno in età repubblicana.
- 1 *Chloe* : in greco il nome della fanciulla significa “erba verde”; accettando dunque una sua funzione simbolica, starebbe ad indicare una giovinezza non più acerba eppure delicata. Il nome sarà destinato, tra l’altro, ad una grande fortuna letteraria, attraverso il romanzo pastorale *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, scritto in età imperiale.
- 2 *montibus aviis* : è complemento di stato in luogo senza la preposizione *in*, uso frequente in poesia. L’aggettivo, inoltre, insieme a *pavidam*, con cui allittera, descrive ed interpreta la psicologia della cerbiatta che, abbandonata dalla madre timorosa, non sa riconoscere il cammino e vede in ogni stormire di fronde un pericolo mortale.
- 3 *non sine vano ... metu* : la litote contenuta in questa espressione e l’iperbato che lega *pavidam ... matrem* contribuiscono a sottolineare la tensione emotiva che percorre il passo iniziale.
- 4 *aurarum* : sono le brezze che fanno stormire le fronde e che inducono alle vane paure; l’immagine è presente anche in Virgilio: *omnes terrent aerae* (*Eneide* II, 728). Nell’intero verso la prevalenza del suono *u* suggerisce il timore che la cupezza del bosco incute al cerbiatto che fugge.
- 4 *silvae* : va letto con la dieresi, poiché è metricamente un trisillabo. Costituisce, con *aurarum*, un’endiadi.
- 3-4 e 7-8 fra questi versi è presente lo iato, ed è questa l’unica volta che tale fenomeno si manifesta nelle odi in metro asclepiadeo; ciò potrebbe essere interpretato come segno d’inesperienza (e quindi l’ode stessa potrebbe essere delle più antiche), ma può essere anche indizio di raffinata e cosciente libertà di Orazio di fronte ai suoi modelli, ossia di un’epoca abbastanza tarda nella produzione oraziana¹⁰.

¹⁰ Terzaghi 1968, p.126.

- 5-6 *seu mobilibus ... foliis* : passo difficile e giustamente tormentato; l'interpretazione accolta rispetta il testo tramandato, ma presuppone un'arditezza di stile rara in Orazio, anche se comprensibile in una certa lirica antica di stile elevato, come quella di Pindaro¹¹. L'arrivo della primavera, sentita quasi come una divinità che si manifesta, è accompagnata dal soffio di venti leggeri come il Favonio o gli Zèfiri.
- 5 *inhorruit* : è un perfetto gnomico che, come il seguente *dimovere*, per *dimoverunt*, va tradotto con il presente.
- 8 *et corde et genibus* : i due ablativi di limitazione, con il polisindeto, uniscono i tremori del sentimento e le loro manifestazioni fisiche.
- 9 *atqui* : con forte rilievo avversativo; il termine appartiene al linguaggio del *sermo cotidianus* (è infatti frequente nelle *Satire* e nelle *Epistole*) più che a quello poetico (nei *Carmina* compare solo altre due volte, un'unica volta negli *Epodi*).
- 9 *non ego te* : la posizione di *non*, connesso al verbo *persequor* del verso successivo, contribuisce a creare la contrapposizione fra i due pronomi volutamente accostati.
- 9 *tigris ut aspera* : l'anastrofe contribuisce all'innalzamento stilistico; questa immagine della tigre feroce è del tutto coerente con le paure della cerbiatta e con la tradizione comune, che citava come modello di ferocia proprio le tigri ircane (di una regione asiatica vicina al Mar Caspio) e i leoni getuli; infatti la terra dei Getuli, nell'Africa del nord-ovest, a sud della Numidia, era citata spesso per i suoi leoni giganteschi e feroci (cfr. Verg., *Aen.* V, 351: *tergum Gaetuli immane leonis*).
- 10 *frangere persequor* : l'espressione, energica e scherzosamente truculenta, è volutamente ad effetto, poiché richiama, con l'onomatopea contenuta in *frangere*, il frangersi delle ossa (è un infinito con valore finale); questo verbo, tra l'altro, ricalca un uso omerico (cfr. Iliade XI, 113 ss.). Il poeta sembra dire alla fanciulla, anche con una certa ironia, che non è feroce e violento come una belva, anche se lei mostra di sentirsi molto simile alla cerbiatta.
- 12 *tempestitiva sequi viro* : in Virgilio la fanciulla è detta *matura viro* (*Eneide* VII, 53 *filia iam matura viro*). L'opposizione *matrem / viro* è

¹¹ La Penna 1969, p.239.

evidente, anche per la posizione alla fine del verso; nel termine *viro* si può leggere sia “amante”, come è nei desideri del poeta, sia “marito”, come ci è forse suggerito dalla presenza del verbo *sequi*, che allude al fatto che la giovane sposa segua il marito nella nuova casa.

ANALISI STRUTTURALE E CONTENUTISTICA

Anche di Cloe, come di quasi tutte le altre donne ricordate da Orazio, non sappiamo nulla, sebbene questo nome ricorra in altre odi: è ricordata in *Carm.* III, 9, come esperta nel canto e nella cetra e amante del poeta; ritorna di nuovo in *Carm.* III, 26, 12 come arrogante: può trattarsi, questo, di un cambiamento nel comportamento della donna, da spiegarsi come cosa naturale nel trascorrere del tempo; ma Cloe può, del resto, essere benissimo un nome inventato, che nasconda, con una forma greca, l'identità di donne diverse.

L'aggettivazione dell'ode si presenta ricca ed articolata, in genere intimamente funzionale a precisare la rappresentazione lirica; i termini sono collocati spesso secondo la tecnica oraziana, ossia staccati dal nome cui si riferiscono (*pavidam ... matrem; vano ... metu; etc.*).

Si è riscontrato che la descrizione della cerbiatta impaurita poiché abbandonata dalla madre ricorre in una poesia di Anacreonte di Teo (VI-V sec. a.C.), a noi giunta in forma frammentaria (fr. 39 D):

“come una giovane cerbiatta, non ancora svezzata,
che la madre dalle grandi corna ha abbandonato
nella selva e si impaurisce”

Il frammento potrebbe venire proposto alla classe in due momenti successivi; dapprima in traduzione, allo scopo di sottolineare come Orazio si distacchi dal modello, soprattutto nell'uso e nella gradazione degli aggettivi, che in Anacreonte suonano esornativi (due aggettivi per sottolineare la giovane età

della cerbiatta sembrano troppi, così come l'epiteto dato alla madre, a parte la sua inesattezza, risulta superfluo); nell'ode oraziana, invece, l'aggettivazione sembra capace quasi di animare l'intero quadro psicologico dei personaggi, riuscendo a farci penetrare nei sentimenti dello spettatore: la madre è fuggita per la paura (*pavidam*); i monti sono impervi ed una paurosa solitudine avvolge la scena; la vanità della paura della cerbiatta è avvertita dal lettore con un lieve distacco ironico. La capacità del nostro poeta non consiste, dunque, nel creare nuove situazioni, quanto piuttosto nel plasmare, trovando nuove immagini, luoghi letterari già noti. In un secondo momento, si potrebbe pensare di presentare il testo anche nell'originale lingua greca, per poter meglio apprezzare la "*variatio*" operata dal poeta nei confronti del modello, in particolar modo nell'ammonimento finale:

αγανωπ', οια τε νεβρον νεοθηλεα
γαλαθηνον , οστ' εν υλη κεροεσσης
απολειφθεις υπο μητρος επτοθη.

In questo momento, infatti, il distacco ironico sembra appena percettibile, poiché la partecipazione umana ai sentimenti della fanciulla resta molto viva; nonostante ciò, Orazio non si abbandona al pathos, addirittura vi si abbandona meno del poco passionale Anacreonte (in cui *επτοθη* è piuttosto forte); in compenso riesce a far rivivere i sentimenti della fanciulla con una delicatezza eccezionale, attenta a sensazioni fini e quasi impercettibili: si direbbe che mai quanto in questo caso Orazio è stato vicino ad una sensibilità virgiliana.

PARTE N° 3

Carm. 3, 9

L'ode si svolge secondo le modalità del canto amebeo, ovvero rappresenta una composizione a "botta e risposta", simile nella struttura ai contrasti che si

incontrano nella poesia medievale. La trama è una schermaglia d'amore che si fonda sul principio della ripresa: le tre coppie di strofe sono costruite in modo tale che la donna, Lidia, possa rispondere all'uomo, che è poi il poeta stesso. La dose viene rincarata ogni volta, fino a che il poeta non ritiene salutare la ritirata, che naturalmente porterà ad una felice e gradita riconciliazione. La riconciliazione tra i due amanti avviene senza troppe difficoltà, dal momento che non c'è alcuna passione ferita: l'amore non era passione per Orazio e tantomeno lo era per l'etèra. Il breve dialogo, dunque, non ha niente a che fare con il superamento di una lacerazione, di un dramma; si tratta, piuttosto, di un grazioso gioco di galanteria, anche se dietro il *divertissement* si cela sempre il sorriso ironico del poeta, che guarda le passioni dall'alto e sa, nella sua matura esperienza, quanta illusione in esse vi sia: questo sorriso giunge ad illuminare un'umanità non drammatica, ma tuttavia più profonda del semplice gioco galante. Le tre coppie di strofe si risolvono, così, mediante corrispondenze perfette, in un'intima armonia di suoni e di sentimenti efficacissima ed indimenticabile¹².

TESTO LATINO¹³

“Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
cervici iuvenis dabat,
Persarum vigui rege beatior”.

5 “Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis

¹² Calderini 1971, p.166.

¹³ Il testo latino di Orazio è quello stabilito da E. C. Wickham e H. W. Garrod, Clarendon Press, Oxford 1912.

Romana vigui clarior Ilia”.

“Me nunc Thraessa Chloe regit,
10 dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
 si parcent animae fata superstiti”.

“Me torret face mutua
 Thurini Calais filius Ornyti,
15 pro quo bis patiar mori,
 si parcent puero fata superstiti”.

“Quid si prisca redit Venus
 diductosque iugo cogit aeneo,
si flava excutitur Chloe
20 reiectaeque patet ianua Lydiae?”

“Quamquam sidere pulchrior
 ille est, tu levior cortice et improbo
iracundior Hadria,
 tecum vivere amem, tecum obeam libens”.

TRADUZIONE ITALIANA¹⁴

“Fino a che io ti piacevo
 e nessun altro giovane da te preferito
cingeva le braccia intorno al tuo collo splendente,
 prosperai più felice del re dei Persiani.”

5 “Fino a che non bruciasti (d’amore)
 per un’altra donna di più
né Lidia era posposta a Cloe
 io, Lidia di chiara fama prosperai più della romana Ilia.”

¹⁴ La traduzione proposta è quella a cura di A. La Penna, Firenze 1969.

“Ora mi governa la tracia Cloe,
10 che conosce i dolci ritmi ed è esperta della cetra,
per la quale non esiterò a morire,
 se i fati risparmiarono e lasceranno sopravvivere a me l’anima
mia.”

“Me brucia con mutua fiamma
 Calais figlio di Ornito di Turii,
15 per il quale sopporterei di morire due volte,
 se i fati risparmiarono e lasceranno sopravvivere a me il mio
ragazzo.”

“Che ne diresti se torna l’antico amore
 e noi separati riunisce sotto un giogo di bronzo?
se la bionda Cloe viene allontanata
20 e la porta resta aperta a Lidia respinta?”

“Sebbene egli sia più bello di una stella,
 tu più leggero del sughero
e più irascibile dello sfrenato Adriatico,
 con te vorrei vivere, con te vorrei morire.”

ANALISI DEI VERSI

- 1 *gratus ... tibi* si può scorgere in questi due termini una sfumatura di rimpianto per il sentimento passato.
- 2 *quisquam* è qui usato come aggettivo, e concorda con *iuvenis*.
- 2 *potior* il termine appartiene al linguaggio amoroso per indicare il rivale più fortunato (a tal proposito si potrebbe citare *Epod.*15, 13 *potiori te dare noctes* oppure Tibullo I, 5, 69 *At tu qui potior nunc es*); deriva da un grado positivo *potis*, poco usato, che compare più spesso in forma comparativa, trasformandosi in *potius quam*, o nella forma superlativa *potissimus*.
- 2-3 *bracchia ... dabat* l’immagine privilegia, oltre al gesto amoroso, il candore eburneo del collo della donna, tratto caratteristico della bellezza femminile.

- 4 *vigui* da *vigere*, è più forte del generico *vixi*, funzionale a sottolineare una vita vigorosa e felice.
- 4 *Persarum ... beatior* la ricchezza dei re persiani, collegata proverbialmente alla beatitudine, è un luogo comune letterario. L'aggettivo *beatus* viene qui usato con un valore pregnante, indicando etimologicamente colui che non desidera nulla, poiché possiede già ciò che per lui conta.
- 5 *donec* tocca ora alla donna rispondere, ribattendo agli argomenti con riferimenti puntuali ai trascorsi amorosi del poeta; assistiamo alla ripresa di espressioni contenute nella strofa precedente, con un'accentuazione che risulta maliziosamente polemica.
- 6 *arsisti* la metafora del fuoco è tradizionale nella poesia erotica, anche se qui, più che descrittiva, suona accusatoria. Infatti Lidia, nel ricalcare le espressioni di Orazio, tende ad accentuarle notevolmente: *arsisti* indica la breve fiamma, che arde e si spegne, *torret* è invece il calore ardente che dura¹⁵.
- 6 *post Chloen* si tratta forse della stessa Cloe dell'ode I, 23; l'accusativo è grecizzante e l'intero costrutto si correla a *potior* del v.2.
- 7 *multi ... nominis* è un genitivo di qualità.
- 7-8 la poesia d'amore rendeva famose le donne cantate dai poeti: è questo uno dei motivi comuni del "petrarchismo" antico; secondo Propertio (II, 88) la donna cantata da Catullo nei carmi del poeta era diventata più famosa di Elena (*Lesbia ipsa notior est Helena*); l'accento è qui, dunque, ad una duplice rivalità, amorosa e letteraria. Si noti, tra l'altro, l'artistica collocazione delle parole nel verso: accanto a *nominis* il nome divenuto celebre viene ripetuto.
- 8 *romana ... Ilia* più nota nella tradizione romana con il nome di Rea Silvia, colei che generò, da Marte, Romolo e Remo (cfr. *Carm.* I, 2, 17), già cantata da Ennio nel I libro degli *Annales* (fr. 22-26). Anche la contrapposizione fra *Persarum* e *Romana* riveste un significato preciso: Lidia è romana, Cloe è un'etèra orientale, come viene sottolineato più avanti (v.9).
- 8 *clarior* alla beatitudine del ricco, *beatior*, la donna oppone il valore della fama.

¹⁵ Terzaghi 1968, p.260.

- 9 *me nunc* la parola torna al poeta che, come di consueto, appoggia inizialmente il verso sul *me*, secondo il modo caratteristico chiamato dai critici *me-Stil*, lo “stile del *me*”. Una notazione psicologica acuta è data dal *nunc*, che apre un nuovo fronte nella schermaglia amorosa: nelle due strofe precedenti i due si riferivano al passato, ora il terreno, bruciante (*torret*, v.13), è quello del presente.
- 9 *Thraessa* è la forma greca di Thracia.
- 9 *regit* il verbo viene usato ad indicare il dominio d’amore; a tal proposito, si potrebbe ricordare ciò che scrive Anacreonte (fr. 4D): “o fanciullo dallo sguardo di vergine ... non sai che tu reggi le redini della mia anima”.
- 10 *dulcis ... sciens* la sottolineatura delle qualità della rivale contribuisce a mettere in difficoltà Lidia. L’aggettivo *dulcis*, forma arcaica di accusativo plurale per *dulces*, va riferito a *modos*, con il quale costituisce un accusativo di relazione; è da notare, inoltre, come l’allitterazione *dulcis docta modos* conferisca rilievo alle abilità musicali di Cloe.
- 11 *non metuam mori* è da intendere come un futuro, più che come un congiuntivo, poiché indica una risoluzione certa e dichiara in modo assoluto la disponibilità amorosa, estendendola dal presente al futuro.
- 12 il *si* introduce la condizione del patto: Orazio è disposto a morire, in cambio della sopravvivenza di lei; naturalmente l’espressione rientra nei paradossi amorosi, così come *anima, vita lux* sono in latino termini comuni per indicare la persona amata¹⁶.
- 13 *me torret* la risposta di Lidia rincarà la dose mediante l’uso di un verbo molto più diretto ed esplicito dell’elegante, ma freddo, *regit*. Ciò si deve al dispetto, ma anche al carattere della donna, più perturbabile di quello del poeta.
- 13 *face mutua* l’immagine, molto marcata nelle parole della donna, vuole, più che alludere, descrivere un amore passionale, perfettamente ricambiato.
- 14 *Thurini ... Ornyti* Lidia con la sua solita concretezza declina le generalità del suo nuovo amante, dichiarandone nome e cognome, per

¹⁶ La Penna 1969, p.370.

sottolineare che si tratta di un uomo reale, e che inoltre non è una persona qualunque, com'è invece Cloe, un'etèra come tante altre. *Turii* era una colonia panellenica in Lucania, fondata nel 443 a.C. sul luogo dell'antica Sibari.

- 15 *bis* il costrutto è lo stesso del v.11, con in più la sottolineatura dispettosa “due volte”.
- 16 *puero* il costrutto è il medesimo del v.12, con la significativa costruzione di *puero ad animae*. Orazio non era certamente più, per età, un *puer*, parola che nel linguaggio amoroso indicava “il mio ragazzo”. L'allitterazione stabilita con *parcent* aggiunge, poi, un'ulteriore, maliziosa sottolineatura all'espressione di Lidia.
- 17 *quid si* è un'interrogativa ellittica.
- 17 *prisca redit Venus* il poeta usa il modo indicativo per esprimere certezza rispetto all'ipotesi: vuole che essa diventi realtà, togliendole il carattere di lontana eventualità; *prisca* indica una stagione precedente, comunque non lontana.
- 18 *diductosque ... aeneo* l'immagine del giogo è frequentemente usata ad indicare il legame d'amore. Il bronzo è un materiale durissimo e resistente: non si dimentichi che l'amore è stato evocato attraverso una metonimia, che ha chiamato in causa la dea Venere, come garante del rinato legame; si potrebbe citare, a confronto, *Carm.* I, 33, 11, dove il giogo di Venere è, come qui, di bronzo.
- 19 *si flava excutitur Chloe* i capelli biondi erano segnale di indubbia sensualità nel mondo antico. Il verbo *excutitur* significa “viene allontanata”; il senso diviene più oscuro qualora se ne esamini la relazione sintattica. Se *excutitur* si riferisce a *regit*, potrebbe richiamare la sfera dell'equitazione ed avere a che fare con le redini; se si presume un sottinteso *e pectore* oppure *ex domo*, si intenderebbe “cacciata dall'animo o dalla casa”.
- 20 *reiectaeque ... Lydiae?* interpretiamo *Lydiae* come dativo, non come genitivo, poiché altrimenti *reiectae* sarebbe ingiustificato.
- 21-22 il povero Orazio deve ingoiare, oltre agli elogi della giovinezza del rivale, anche la celebrazione della sua bellezza. Tra l'altro, il paragone con una stella per indicare straordinaria bellezza era già in Omero, riferito ad Astianatte (*Iliade* VI, 401 ... αλιγκιον αστερι καλω).

La figura è di una tale potenza e suggestione che ha resistito sempre valida ed espressiva all'uso intenso che di essa hanno fatto gli scrittori attraverso i secoli.

- 21 *tu levior cortice* la donna rimprovera al poeta l'incostanza, ma l'accostamento nel verso di *ille* a *tu* non è lusinghiero per il poeta.
- 22-23 l'iracondia di Orazio era cosa nota, anzitutto al poeta stesso, che in un'epistola (I, 20, 25) si autodefinisce *irasci celerem*. Il riferimento alla tempestosità dell'Adriatico, inoltre, è canonico in Orazio (Carm. II, 14, 14).
- 24 il verbo *amare* è più volte costruito da Orazio con l'infinito (Carm. I, 2, 50; III, 16, 21). La ripresa dell'immagine della morte, come supremo sacrificio degli amanti, dà forza all'immagine del cedimento di lei, lungamente preparato; infatti, nonostante la conclusione di Lidia sembri arrivare in modo affrettato, l'intero verso induce all'abbandono sentimentale.

ANALISI STRUTTURALE E CONTENUTISTICA

L'ode, riproducendo un dialogo, si presenta come un piccolo mimo, una piccola scena d'amore seguita nel suo svolgimento; il tipo di composizione non era estraneo alla lirica greca arcaica, e a tal proposito si potrebbe citare, come esemplificazione alla classe, il frammento di Saffo (100 D) che ci presenta un pezzo di dialogo fra un giovane innamorato ed una fanciulla. In ogni caso, piccole scene dialogate d'argomento erotico erano ricorrenti sia nella lirica greca arcaica che in quella ellenistica, per noi perduta, laddove, cioè, era vivo l'influsso di mimi o di liriche popolari: è evidente, infatti, come il gusto per la simmetria nelle "botte e risposte" (*κατα πρῶσιν και ἀποκρίσιν* dei Greci) sia molto simile a quello di carmi amebici della poesia popolare, di cui sentiamo l'impronta nella poesia bucolica di Teocrito o in scene di commedia (*Ecclesiastice* 952 ss.)¹⁷. D'altra parte, è da sottolineare come, qualunque sia la lontana origine del gusto della simmetria nel dialogo, in

quest'ode esso s'incontra felicemente con la sensibilità tutta oraziana della composizione armonica; del resto, la struttura perfettamente simmetrica nelle sue varie parti, e la divisione in tre sezioni uguali, sono tutte oraziane. L'ode, infatti, si svolge in tre momenti distinti, di cui ciascuno corrisponde ad un differente momento psicologico: nel primo si ricorda la felicità passata, nel secondo ognuno dichiara una sua nuova passione amorosa, nel terzo si ha la riconciliazione. E la *novitas* oraziana rispetto al modello consiste proprio in questo, nel delineare la conclusione di un contrasto, una riconciliazione che si accompagna, dal punto di vista poetico, alla progressiva trasformazione del motivo della gelosia in quello dell'amore e della dichiarazione d'amore¹⁸.

L'aspetto più riuscito e divertente del testo è proprio la schermaglia tra i due, di cui il poeta è ad un tempo interprete ed osservatore. E' vero che per Orazio la passione non deve sconvolgere la vita, ma i sensi comunque non possono essere cancellati; così, gli amanti si dividono, si lasciano, ma non si dimenticano. Soprattutto, quando si rincontrano, si studiano e sondano, attraverso la gelosia, le reciproche capacità di resistenza: quelle del poeta non sono granché, almeno a giudicare dai versi finali dell'ode; quelle di Lidia grandeggiano nella schermaglia, ma solo perché, nella vittoria, ha una gran voglia di essere vinta. La verità è che i due sono reciprocamente attratti e la rottura deve essere stata recente, se sui rancori prevale ancora la lusinga: sono come due spadaccini che sanno di dover versare qualche stilla di sangue per tacitare l'onore e favorire la riconciliazione. *L'ira amantium* è, dunque, tempesta forse violenta, ma di breve respiro: nella pagina riusciamo, così, a cogliere un particolare dal carattere oraziano, ossia quello dell'iracondia temprata dalla galanteria. Il sentimento che anima quest'ode appare così molto affine a quello che ispira l'epigr. 31 di Callimaco: come il cacciatore passa oltre la preda già colpita, così l'amante corre dietro a chi fugge. Un'amata non riluttante sembra quasi non avere pregio: per Lidia come per Orazio la discordia e l'abbandono passato conferiscono un sapore acre al rinnovarsi dell'amore. Lidia trascende, dunque, il ruolo di strumento di piacere, come era, invece, l'etèra per Anacreonte, per

¹⁷ Pasquali 1964, p.415.

¹⁸ Cupaiuolo 1967, p.120.

delinearsi come una donna pari ad Orazio, dal momento che viene rappresentata vivere degli stessi sentimenti e della medesima passionalità. A confermare ulteriormente l'intensità della figura presentata da Orazio concorre il confronto con un epigramma di Filodemo (*Anth. Pal. V, 46*), che rappresenta drammaticamente l'incontro di un giovane con un'etèra. In Orazio i due personaggi, infatti, sembrano vibrare e sentire sinceramente, nonostante il loro sentimento si configuri più che altro come una grande passione. Del resto, mentre Filodemo utilizza domande e risposte, brevi, precise, secche, che intendono riprodurre lo stile di una conversazione affrettata, per strada, in Orazio, ogni qualvolta uno dei due parla, le sue parole occupano un'intera strofa, e le strofe stesse si corrispondono a coppie nel pensiero e nella struttura sintattica; espressioni ripetute alla lettera o con abili variazioni nei membri ritmici e sintattici corrispondenti contribuiscono ad aumentare l'impressione di *concinnitas*. Ciascuno dei due amanti ripete, applicandola a se stesso, la frase dell'altro, con un'aggiunta che ne accresce il coinvolgimento ed il valore sentimentale¹⁹.

Il Reitzenstain ha voluto vedere nel *Lydia multi nominis* una precisa allusione ad un celebre distico di Asclepiade (*Anth. Pal. IX, 63*)²⁰; poiché l'*imitatio* appare ben riuscita, sarebbe utile proporre alla classe una lettura del distico in lingua originale, per enucleare i punti di contatto:

Λυδη και γενος ειμι και τουνομα των δ'απο Κοδρου
σεμνοτερη πασων ειμι δι' Αντιμαχον

“Son Lyda di nome e di razza, ma grazie ad Antimaco
sono più nobile di tutti i discendenti di Codro”

La Lydia che si vanta di superare la *Romana Ili*a corrisponde precisamente alla Λυδη che si confronta con le discendenti di Codro, il re attico, capostipite degli Ioni. Il sostituire un nome romano ad uno greco è un procedimento caro all'arte di Orazio nelle liriche; un'allusione così dotta, dunque, ben si addice ai suoi modi colti e riflessi. Nonostante

¹⁹ Pasquali 1964, p.414.

²⁰ Pasquali 1964, p.418.

questo, è da notare la non perfetta rispondenza semantica di alcuni termini: *σεμνος* indica in greco il vero nobile, mentre *multi nominis* in italiano sarebbe da tradurre, più che con “nobile” (che corrisponde al latino *generosus*), con “celebre, glorioso”; l’intera strofa oraziana, dunque, come conferma il *clarior* successivo, trova il suo cardine semantico nella fama, piuttosto che nella nobiltà.

D’altra parte, con i nomi di Lidia e di Cloe, Orazio si rivolge anche in altre odi a donne che gli suscitano atteggiamenti di volta in volta differenti: ad es., la Lidia dell’ode I, 13 gli suscita una forte gelosia, quella dell’ode I, 25 viene schernita per la sua incipiente vecchiaia: si tratta pertanto di donne diverse indicate con lo stesso pseudonimo greco; ed alcune possono essere solo invenzione della fantasia. E ciò contribuisce a confermare, ancora una volta, come in lui l’amore sia, nel migliore dei casi, gioia passeggera, e non passione profonda ed esclusiva.

Il risultato finale è un’ode fresca e vivace nel continuo muoversi di botte e risposte, di dolci ricordi e di rimproveri, di stimoli di gelosia e di nostalgia del passato; fin dalle prime parole, smalziate e sbarazzine, si intuisce dove si arriverà: la soluzione non può essere che il ritorno dei due antichi amanti al loro vecchio amore. Ma c’è anche qualcosa in più: lo scherzo nasconde la malinconia, una malinconia sottile che nasce prima dal rimpianto, poi dalla consapevolezza che l’accordo riconquistato non durerà a lungo, e non per colpa di Lidia: l’incostanza e la freddezza del poeta nascono da un egoismo che nessun amore sembra poter riscaldare²¹.

Il tema del contrasto vivace fra innamorati che si lasciano e si riprendono, avrà molta fortuna: se ne trovano tracce consistenti, per esempio, nel poeta romantico francese Alfred De Musset, che scelse di tradurre questa unica ode fra tutte le oraziane, sentendo congeniale a sé ed alla società in cui viveva lo spirito che anima questo carne: “Du temps où tu m’aimais, Lydie ...” (*Poesies Nouvelles*).

CONCLUSIONI

Le donne di Orazio, *dominae*, *amicae*, donne che vivono per l'amore, non sono figure letterarie, anche se spesso vengono descritte con particolari che appartengono al *topos* erotico, o se sono viste attraverso i motivi letterari, che si ritrovano negli epigrammi di Asclepiade e di Posidippo.

D'altra parte, le donne della poesia oraziana sono numerose, e spesso vengono appellate con nomi fittizi: si ha l'impressione che talora siano frutto della fantasia del poeta, ma più spesso siano donne reali contemplate nel loro fascino, anche se volubili o infedeli; Orazio attribuiva loro pseudonimi greci dai magnifici effetti evocativi, talvolta anche nomi celebri, quasi fossero la reincarnazione di quelle figure leggendarie.

Il nostro poeta ci dipinge, così, giovani fanciulle che vivono per il convito e l'amore, rappresentate come capricciose, volubili, avidi talvolta di denaro, eppure non meretrici; e questo sia perché la poesia augustea era osservante delle norme del *decorum* in arte, del *πρεπον*, sia perché questa nota di buon gusto era già nella Musa lesbica di Alceo, da Orazio

²¹ Calderini 1971, p.167.

tenuta idealmente presente nella poesia erotica, in special modo nella lirica erotico-simposiaca²².

In ultima analisi, è evidente come queste figure abbiano comunque la possibilità di delinearsi, nel *corpus* oraziano, in tutto il loro splendore: hanno libertà di scelta, sono attrici di minuscoli drammi amorosi, circondate da amatori detti *servitus*, libertine e peregrine, eppure mai volgari.

BIBLIOGRAFIA

TESTO

E. C. Wickham - H. W. Garrod, *Q. Horati Flacci Opera*, Clarendon Press, Oxford 1912.

STUDI

Beltrami 1941

A. Beltrami, *Antologia oraziana*, Editrice Libreria Italiana, Torino 1941.

²² Cupaiuolo 1967, p.113.

Bo 1967

D. Bo, *L'uso dei nomi propri greci come parametro del progresso artistico di Orazio*, Giappichelli, Torino 1967.

Bowra 1961

C.M. Bowra, *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, La Nuova Italia, Firenze 1961.

Calderini 1971

R. Calderini, *Non omnis moriar*, Editrice La Scuola, Brescia 1971.

Collinge 1961

N.E. Collinge, *The structure of Horace's odes*, Clarendon Press, Oxford 1961.

Cupaiuolo 1976

F. Cupaiuolo, *Lettura di Orazio lirico*, Editrice Napoletana, Napoli 1976.

Fraenkel 1957

E. Fraenkel, *Horace*, Clarendon Press, Oxford 1957.

Kiessling-Heinze 1957

A. Kiessling - R. Heinze, *Horaz*, Berlino 1957.

Labate 1993

M. Labate, *La forma dell'amore: appunti sulla poesia erotica oraziana*, in Atti del convegno di Venosa Napoli Roma, Ed. Osanna, Venosa 1993.

La Penna 1968

A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in *Orazio - tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Sansoni, Firenze 1968.

La Penna 1969

A. La Penna, *Orazio. Le opere*, La Nuova Italia, Firenze 1969.

Nisbet-Hubbard 1970

R.G.M. Nisbet- M. Hubbard, *A commentary on Horace odes, book I*, Clarendon Press, Oxford 1970.

Pasquali, 1964

G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, Le Monnier, Firenze 1964.

Terzaghi 1968

N. Terzaghi, *La lirica di Orazio*, Cremonese, Roma 1968.

Traina 1985

A. Traina, *Introduzione*, in *Orazio. Odi ed epodi*, a cura di E. Mandruzzato, Rizzoli, Milano 1985.

ANTOLOGIE

O. Di Bucci Felicetti – A. Piva – G. Segà, *Strade di Roma*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

P. Di Sacco – M. Serìo, *Il mondo latino – l'età augustea*, Mondadori, Varese 2001.

N. Flocchini, *Orazio*, in *Poeti e prosatori*, Paravia, Torino 1996.

G. Garbarino, *Spazi e prospettive della letteratura latina*, Paravia, Torino 1999.

L. Grossi – R. Rossi, *Testi Autori Itinerari Contesti della letteratura latina*, Paravia, Torino 1999.

E. Magliozzi, *Proposte di lettura*, Ferraro, Napoli 1985.

E. Masetti - M. Pellegrinetti, *Prosa et poetica*, Ed. Bulgarini, Firenze 1994.