

Crescenzo Formicola

Ironia e lamento, sberleffo ai miti della storia: Ovidio in esilio e Rushdie autoemarginato

Abstract: With subtle irony Ovid relegated by Tomi leads the direction of an unlikely encounter of his wife with the 'first lady', Livia, in Ex Ponto III 1. There is a sophisticated affinity between Ovid's tale, in his exilic poetry but also in many episodes of the Metamorphoses, and some novels of Salman Rushdie, especially Shame and The Satanic Verses. This acquisition of that irony, inspiring of Rushdian satirical humor, leads us to recognize a post-ideology in Ovid's work and allows us to interpret an ingenious manipulation of the classic by the Anglo-Indian writer. This very particular re-use of Ovidian inspiration generates in the interpreter the belief that there is an interchangeability of text and hypotext between classic author and modern storyteller.

Parole chiave: irony, myths of history, realism of myths, Ovid's exile, self-emarginated Rushdie

[...] these poems [Ovid's exilic poetry] would provide a starting point and even an inspiration for writers in various forms of internal and external exile for the next two thousand years.

Patricia J. Johnson, *Ovid's Livia in Exile*, "CW" 90, 1997, 420

Nella *novel Shame* del 1983,¹ come imprigionato sullo sfondo immediatamente post-coloniale della *Partition* tra India e Pakistan, il racconto mira alla parodia di un quadro, politico sociale privato, convulso, e, nella lunga fase iniziale, fallimentare.² *Vergogna* è un *reportage* letterario romanzato, scritto nell'«inglese degli altri», la «lingua dell'impero», nella sua diramazione indiana, da Salman Rushdie, nativo di Bombay.

Il lamento, spesso nutrito di un impasto di sentimenti, paura, angoscia, stupore, indignazione, ha una risonanza, soprattutto se espresso in ambito letterario, pericolosa perché si sostanzia di strisciante disapprovazione, sottile contestazione, fine ironia, che, largamente ascoltate, disvelano, condannano e penalizzano manchevolezze e ambiguità del destinatario, soprattutto se questo è il detentore del potere politico. Noi ci occupiamo in questo lavoro del «lamento» proveniente dal verso di un poeta come Ovidio e dalla pagina di uno *storyteller* come Rushdie.

Nella seconda età augustea il più grande poeta del momento aveva con insistenza espresso dissenso sull'orientamento morale del regime,³ osando finanche, in modo implicito, tentarne la correzione attraverso il suggerimento di un percorso alternativo, senz'altro più aderente alla realtà, e, soprattutto, almeno a suo modo di vedere, intellettualmente più onesto. Il linguaggio poetico, asservito a questa funzione enunciativa, per certi versi post-ideologica, è ancorato a manovre di una tecnicità già diffusamente sperimentata, eppure ugualmente geniale per una metodica intra- e intertestuale che dà l'impressione di essere addirittura

¹ Il romanzo, edito a New York, Knopf, fu tradotto in italiano da Ettore Capriolo.

² Segnalo riferimenti bibliografici essenziali: AHMAD 1991, 1461-471; CHANDRA 1992, 77-85; COREY 1997, 1; ADAMSON 1999, 1-34; FARIS 2002, 101-19; KENNEDY 2002, 320-35; SERANI 2010 (*passim*).

³ Si veda *Nuova poesia nuova e personalizzazione del mito archetipale*, in FORMICOLA 2018, 19-28 (*Introduzione*).

sperimentale. Prelievi frequenti da realtà testuali, proprie e/o altrui, che hanno segnato stili e configurato γένη, ne consacrano una sorta di re-investitura in quanto ne rinnovellano la memoria poetica, ma, nel contempo, ne testimoniano la duttilità nella potenziale ampia rideterminazione semantica.

I poteri forti di un *princeps* che si fa chiamare *Augustus* o di un ayatollah che si chiama Khomeini sono incrollabili; contro di essi si può lottare, e solo per perdere. Niobe e Aracne, che, ove si accetti il punto di vista che ne fustiga senza riserve il comportamento, commettono lo stesso ἀμάρτημα τῆς ὕβρεως si sentono inferiori agli dèi – questo il racconto nel l. VI delle *Metamorfosi* ovidiane –,⁴ e gareggiano con loro: vedono forse riconosciuto, silenziosamente e intimamente, il loro valore da un’opinione pubblica che il loro poeta allerta,⁵ ma sono destinate alla sconfitta, comunque. A dare senso autentico alla vittoria saranno, però, a suo tempo l’opinione del lettore e l’analisi storica. «The Sword wins almost all the battles, but the Pen eventually rewriters all these victories as defeats»;⁶ «she was rampant. With Sword as well as Pen».⁷ I ‘miti’, i falsi miti crollano sotto il peso della ridicolizzazione e dell’ironia. La loro denuncia nella poesia esilica di Ovidio e nella caustica prosa di Salman Rushdie, in una fascinosa convergenza di intelletti e di contenuti, è espressa con i modi dell’ironia. Ovidio non è impegnato evidentemente in una opposizione tecnicamente politica al sovvertitore finale della *res publica*; piuttosto si propone ‘principe’ egli stesso, dotandosi dell’autorità di veicolare le menti; usurpa il potere di incidere in maniera decisiva sull’opinione pubblica, appannaggio, questo, esclusivo del titolare del potere politico. Rushdie ha osato assumere posizioni ostili al Corano, mettendo in discussione l’includibilità della interpretazione ufficiale, garantita dall’autorità religiosa e politica. La *fatwa* a lui, autore di *The Satanic Verses*, inflitta, condanna, come si sa, la ridicolizzazione dell’Islam celebrata in questo romanzo.

La ricollocazione mitologica coinvolge molti attori della vicenda metamorfica dell’epos di Ovidio, egli stesso da esule disponibile a un personale calco odissiaco: Ovidio/Ulisse. Augusto/Giove, Fabia/Andromaca-Evadne-Penelope, Livia (*femina princeps*)/Venere-Giunone sono al centro di una tessitura panegirica iperbolica e amaramente ironica. Nella prima epistola del III libro delle *Ex Ponto* il parossismo, sviluppato da un’intenzione evidentemente irridente,⁸ raggiunge livelli elevati: il lettore è introdotto nella sfera solenne, esoterica, degli oracoli, che *non semper* annunciano le *sortes* all’orante; Livia è ora una sacerdotessa (*coniunx ... sacerdos a ex P. IV 9, 107*), la sua *domus* è un *fanum*, *non omni tempore* accessibile e disponibile al fedele.

L’individuazione del tempo opportuno per Fabia di chiedere udienza a Livia, per parlarle di una questione assolutamente privata e personale, rientra in un’iperbolica *amplificatio* che, per la sola parte introduttiva, occupa addirittura due distici (vv. 133-36), ma, soprattutto, è un pretesto per svelare, poi, al vasto pubblico, con note di sofisticata irrisione, la giornata-tipo della *first lady*,⁹ di cui Fabia è al corrente; il marito ormai da tempo assente, e comunque inibito a cognizioni riguardanti la *privacy* della consorte del *princeps*, può solo congetturarla. A rendere

⁴ Cfr. le pagine (35-66) da me dedicate alla trattazione di questi due miti nel poema ‘epico’ del Sulmonese, in FORMICOLA 2019.

⁵ Cfr. *met.* VI 14-18: *huius [i.e. Aracnes] ut aspicerent opus admirabile saepe / deseruere sui nymphae dumeta Tmoli, / deseruere suas nymphae Pactolides undas. / nec factas solum uestes, spectare iuuabat / tum quoque cum fierent (tantus decor adfuit arti);* 201-203: [Niobes uerba] «*infectis prope ite sacris laurumque capillis / ponite*». *deponunt et sacra infecta relinquunt, / quodque licet, tacito uenerantur murmure numen.*

⁶ RUSHDIE 1991, 291.

⁷ RUSHDIE 1988, 373.

⁸ Rinvio per questo aspetto e per le caratteristiche qui appresso enunciate dell’epistola al mio comm. citato, FORMICOLA 2018, 48-78, al quale sono legati, evidentemente, vari concetti qui rielaborati ed in parte ampliati per una più avvertita concentrazione sul tema specifico.

⁹ Come è noto, la locuzione, significativa e appropriatissima (almeno dal punto di vista tacitano), è nel sottotitolo del libro di BARRETT 2002.

gustoso il gioco sottile è un supporto retorico rievocativo di un patrimonio lessicale e di un apparato semantico e ideologico al lettore colto già noti. Ora, trasferiti dalla sede dei *praecepta amoris* dell'*Ars* a questa dei *praecepta suae salutis* dell'epistola dal Ponto, essi scaricano il loro peso sullo straniamento che lascia senza parole chi legge, quando ricorda che una volta il suggerimento della giusta scelta del tempo per agire era rivolto al giovane impegnato a conquistare disponibili *puellae*.

Sarà necessario verificare che le condizioni della Città siano ottimali, quando i cittadini romani non saranno attanagliati da nessuna sofferenza che contragga il loro volto (*contrahet ora*, una creazione ovidiana, ripresa solo da Marziano Capella)¹⁰ quando la famiglia imperiale, raccolta nell'augusta dimora, venerabile come la casa di Giove Ottimo Massimo, nel Campidoglio, celebrata *location* delle cerimonie ufficiali, mostrerà gioia e godrà di una pace sicura, *plena ... pacis*, v. 136, un sintagma che in *met.* XV 103¹¹ qualifica la mitica *aurea aetas*: dunque, un miraggio, un'utopia! Allora gli dèi potranno concedere a Fabia di avvicinare la principessa per parlarle e per ottenere che le sue richieste siano esaudite. Bisogna anche avere l'intelligenza e la sensibilità di capire se sia il caso di rinviare l'iniziativa, *differ tua coepta*, v. 139, che richiama *differ opus* di *ars* I 409. La coincidenza di una serie di condizioni, legate allo *status* della città, dei cittadini e della famiglia imperiale profila un *καίρως* davvero prodigioso. Si direbbe che una congiuntura di tal genere, politica e familiare, sia praticamente inverificabile, e che la perspicuità del messaggio, dato il massiccio riuso del linguaggio e del timbro didascalico dell'*Ars*, risieda nella considerazione, canzonatoria e graffiante, che la 'conquista' della *femina princeps* sia molto più ardua della conquista della *dura puella* elegiaca, e che il poeta denunci il suo fallimento come novello *praeceptor* di *suasoriae* diplomatiche e politiche.

La letterarietà del testo ultimo, con i suoi scoperti rimandi intratestuali a opere incriminate, segnatamente l'*Ars amandi*, diventa uno strumento apologetico della produzione poetica che ha contribuito a determinare la condanna. L'esule, infatti, coinvolgendo nel gioco della *Werbung*, non della *werbende Dichtung*, la stessa Livia, per certi versi assimilata alla *dura puella* della realtà erotico-elegiaca, ne cerca, ne provoca in qualche modo la complicità. Ad attivare però la *Werbung* non è più la vecchia poesia elegiaca, alle cui modalità espressive ora è demandato, tutt'al più, il compito di indicare a una figura terza un ruolo di mediazione al fine di ottenere il risultato sperato; il poeta affida all'*azione di altra persona*, sì, da lui precettata e istruita, ma agente con la propria sensibilità e le proprie virtù, e con tutta probabilità le proprie studiate convenienze, il ruolo di osservare un comportamento che si spera possa risultare felicemente terapeutico. Ma chiediamoci: queste persone di così alto rango avevano bisogno dei consigli del poeta per scegliere tra una strategia comportamentale e un'altra? La stessa Fabia, se avesse effettivamente bisogno delle indicazioni che le fornisce il marito relegato, si rivelerebbe personaggio di scarsissime capacità umane; quei suggerimenti, in realtà, sono uno schermo dietro il quale si nasconde il poeta per offrire una ridicolizzante rappresentazione della *first lady*, con i suoi capricci, le sue fisime, le sue vacuità.

Ora, guardando a posteriori (a lettura di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* ultimata) ai risultati negativi della strategia di Ovidio, improbabile *conqueror* della benevolenza della *empress* e del perdono della famiglia imperiale, si direbbe che, se la scelta del genere poetico è caduta sullo strumento elegiaco, ciò comporti un messaggio assai significativo. Ovidio non ricorre a un genere letterario che si fondi sulla persuasività del messaggio poetico; egli focalizza la sua poesia sul lamento: il «vocabulary of defiance and endurance», redatto dalla Claassen,¹² mostra con molta evidenza che le lettere delle eroine hanno fatto scuola. Il *Klagelied* è destinato a non essere rimosso data la costante permanenza dei motivi che lo provocano, identificabili nella inamovibilità delle posizioni censorie del principe e forse non solo sue.

¹⁰ Cfr. *de nuptiis Philologiae et Mercurii*, 9, 888, 6, *et noster pallens contrahit ora puer*.

¹¹ Col commento di HARDIE 2015, 497-98.

¹² Cfr. CLAASSEN 1999, 134-71.

Oltretutto, riproponendosi poeta elegiaco, egli dimostra anche come i *praecepta* della poesia di allora fossero solo un *lusus*, senza propositi di rivoluzionare la morale collettiva, senza reali risultati che ne dimostrassero una concreta efficacia, tant'è che, riconvertiti, puntualmente inefficaci purtroppo si rivelano anche ora. La poesia rimane identica nella sua funzione comunicativa; tutt'al più si riadattano le situazioni; il significato di un segno è subordinato al rapporto con altri segni, ed è destinato a sempre rinnovarsi. I contenuti della cosiddetta "elegia lieta", che escludevano l'autenticità di un diretto e sofferto coinvolgimento autoriale e autobiografico, ora rivivono in un genere che si propone rinnovato proprio grazie al soggettivismo, alla presenza partecipativa del pathos personale, privato, dell'autore, che vive affanni *in propria persona*. Il *Leitmotiv* della sofferenza si coniuga inizialmente con quello della speranza; ma la progressiva evaporazione della stessa speranza ricade con ulteriori effetti sulle istanze poetiche, che prendono il sapore di uno sberleffo beffardo per la loro ironica malizia. Ovidio non chiede più, a un certo punto, alla sua poesia di trionfare dove finse di trionfare il *praeceptor amoris*; l'antica forma poetica assume un aspetto ancora nuovo e diverso da quello di una vittoriosa *Werbung*: diventa strumento per esprimere amarezza, e poi disillusione, e poi finanche acredine, esorcizzate dal sarcasmo. Il destinatario dell'epistola, sia egli un personaggio con una sua realtà storica, sia esso l'orgoglio stesso del relegato, detta la forma e indirizza il fare poetico, addita séguiti, fornisce aggiornamenti e soprattutto determina inediti inveramenti di antiche fantasie.

Dunque, Fabia e Livia. Sembra che nemmeno la fortunatissima e perciò molto improbabile coincidenza di circostanze favorevoli ipotizzata dal poeta sia sufficiente a creare le condizioni perché Fabia sia ricevuta da Livia. La moglie del principe potrebbe essere assorbita da impegni di una certa serietà, e questi devono scoraggiare ogni iniziativa della moglie premurosa dell'esule, che a causa della fretta (*festinando*: un *hapax* poetico) vedrebbe svanita ogni speranza: come se questa concreta speranza risiedesse tutta nella scelta del tempo giusto per intervenire presso Livia, e del tutto essa crollasse se quella richiesta d'incontro fosse intempestiva. Livia non deve essere avvicinata, ammonisce Ovidio, nemmeno quando sia *uacuisissima*, del tutto libera, circostanza quasi impossibile se la regina a stento trova il tempo da dedicare alla cura del proprio corpo: un motivo, questo, sufficiente a distinguere Livia dal modello della *domina* elegiaca e a escluderne una totale riducibilità. Il punto è che Ovidio, intenzionalmente (come credo) o non intenzionalmente, propone quella analogia, e, peggio, denuncia un comportamento esteriormente esemplare, ma nella sostanza più condannabile di quello della *domina*, che, oltretutto, non pretende velleitari riconoscimenti di morigeratezza, né esibisce di sé un'immagine che miri ad essere indicata come esemplare.

Il *'praeceptor'* insiste sulla inarrivabilità di Livia, che è, sì, la moglie del *princeps*, personaggio pubblico, ma che ha anche un privato. L'ostentata estrema difficoltà di trovare il momento opportuno è caricata dalla vena polemica di un Ovidio stanco di chiedere, piegato a riciclare le sincere istanze di un tempo in un commento amareggiato sulla vanità di esse, che vengono così come risemantizzate in chiave critica e ironica.

Dunque, la scelta del momento (*quaeras*) è impresa estremamente impegnativa: Livia non deve essere disturbata né quando è troppo indaffarata, per motivi ufficiali o personali, né quando, ma accade con assoluta rarità, è troppo libera, e a malapena riesce a pensare alla cura personale (*corporis ad curam*): un tocco di ironia di grande efficacia da parte dell'autore del *de medicamine faciei femineae*. E a Ovidio certamente non sfuggiva che una schiera di *unctrices*, come risulta da una *inscriptio Latina*, provvedeva al *fitness* di Livia. Forse si insinua sulla eccessiva cura del corpo¹³ che la moglie di Augusto osservava. Il ruolo molto attivo di Livia tra le *matronae* e gli *equites* ne fa un modello per le donne di Roma. Il *relegatus* sta confrontando Fabia con un paradigma femminile quale lui vorrebbe che la moglie fosse, sia pur limitatamente a una auspicata alacrità, probabilmente inesistente perché non voluta. C'è un'evidente

¹³ Segnalo ROSATI 2022, spec. il primo dei cinque capp.: *L'oggetto del desiderio e l'invenzione del corpo-feticcio*, 17-40.

contrapposizione tra l'attivismo di Livia, quasi frenetico, e l'urtante immobilismo contestato a Fabia. Infine, si ammette che arrivi il momento che la donna vada al cospetto della regina; di lei, identificata in Giunone, viene ritratto il *uultus* al quale Fabia deve guardare per scrutarne l'umore, la disponibilità d'animo prima di indossare la maschera della teatrante, *fac sis personae, quam tuere memor*, v. 146. Finalmente il poeta impartisce le sue disposizioni: è tassativo nel disporre silenzio sul *crimen* commesso, il *factum*, come frequentemente lo definisce, perché una qualsiasi forma di difesa sarebbe inutile a fronte di una *mala causa*, che *silenda est*. Siano pronunciate parole di preghiera accompagnate dal pianto, da gesti di prostrazione a terra, dall'abbraccio dei piedi *non mortales*. È il rituale di devozione compiuto davanti al simulacro di una divinità presso gli altari. Nella sua PhD Dissertation in cui esamina il punto di vista del poeta esule Ovidio sulla famiglia imperiale un professore del Colorado College dimostra che Ovidio, verso la fine della vita di Augusto, conformemente alla iconografia imperiale, gestisce Livia alla stregua di una divinità.¹⁴ L'unica richiesta ammessa è la *recessio* del condannato dal *saevus hostis*. La lunga sequenza di suggerimenti a Fabia è espressa con una serie, insistente, di imperativi, positivi o negativi (*fac, nec defende, tende, pete*), che conferisce a questa parte della lettera il tono del *praeceptum*.

Al v. 153, *plura quidem subeunt, sed sunt turbata timore*, «svariati pensieri, ecco, sovengono, ma li sconvolge il timore», il regista/*magister* suggerisce alla sua discepola una vera e propria battuta, forse quella di esordio, che Fabia, assecondando i suggerimenti ricevuti in questa misera teatralità, dovrà pronunciare *uix* e *tremente uoce* al cospetto di Livia. Il pianto, motivo che attraversa tutta l'epistola, diventa strumento di conquista del supplicante. Il *magister* ha già ricordato a Fabia, a v. 149, *tum lacrimis demenda mora est*, di rompere gli indugi e di abbandonarsi al pianto; poco dopo, a v. 157, *nec, tua si fletu scindentur uerba, nocebit*, osserverà che dalle lacrime viene giovamento; che le lacrime hanno un peso pari a quello della parola, a v. 158, *interdum lacrimae pondera uocis habent*, dove Ovidio ripete quel che Briseide scrive ad Achille in *ber.* 3, 4, *sed tamen et lacrimae pondera uocis habent*: son lacrime altre, ma le due elegie vivono la stessa tristezza. Il reimpiego del testo 1 nel testo 2 dimostra che l'uno può presupporre l'altro, che nel primo è in qualche modo anticipato quanto è presente nel secondo (o in infiniti altri), e come nel secondo (o in infiniti altri) fosse vivente e agente una potenzialità intrinseca di accogliere quel che è nel primo. Forse mai lacrime più burlesche!

Lo scopo del suggerimento, che finisce con il risultare fittizio, è quello di offrire, nel gran finale, un ulteriore tocco al ritratto di Livia, una donna potente ma che prova godimento constatando che un'altra donna, in lacrime (*fletu scindentur uerba*, un *hapax* assoluto), mostri di essere timorata della sua *maiestas*: *pertimuisse*, v. 156, che richiama *timore* di v. 153, è il verbo che si addice alla moglie dell'esule, anzi al ruolo 'teatrale', *partes supplicis*, che il regista le sta assegnando.

Anche il regista sta svolgendo una parte in questa sorta di metateatro, fingendosi tale, fingendo di dare consigli, suggerimenti, precetti, fingendo che l'attrice lo segua e fingendo di confidare che ella li rispetterà. Il tratteggio successivo, che rasenta il comico, sembrerebbe far raggiungere alla *lectio* lo sviluppo ultimo: Fabia deve scegliere una giornata buona, un'ora adatta, un auspicio propizio: la leonina di v. 160, *horaque conueniens auspiciumque fauens*, un pentametro di 14 sillabe (dattilico in entrambi i kola) asseconda il tono direi canzonatorio con cui il poeta propone le coordinate temporali e astrali, si potrebbe dire, in cui inscrivere lo scenario per *talia coepta*, "imprese di tal fatta": aggettivo e sostantivo caricano un evento privato con un'enfasi quasi epica: *coepta* godrà di gran fortuna nell'epica flavia. E invece esso è propedeutico al vero finale, esplosivo: tutta la terminologia presente nel distico 159-160 ha un timbro di sacralità e di liturgia, *adsit, conueniens, auspicium, fauens*: il linguaggio sta annunciando la mossa conclusiva, un rito propiziatorio con tanto di fuoco, incenso e vino puro per un atto di adorazione sui sacri altari – *sanctis altaribus*, un altro *hapax* assoluto.

¹⁴ THAKUR 2014, 176-77; 179. Lo studioso coglie un ulteriore segno associativo della *femina princeps* con una divinità nel fatto che «Livia's hair tresses are not bound in a *nodus* [...]» (cfr. 179, n. 19).

Si tratta di adorare la divinità di Augusto, della sua progenie e della stessa Livia, e tutto ciò dopo aver provveduto ad assicurare all'evento una *bona lux*, 'una bella giornata'. Ovidio aggiunge un'altra importante congiuntura: la Livia che Fabia deve propiziarsi è ora la *particeps tori* di Augusto: l'auspicio, insomma, è che, oltre a tutte le circostanze favorevoli sospirate, l'umore della *domina*, 'partecipe del letto' dell'Augusto, possa essere dei migliori. Forse una circostanza, peregrina, addirittura 'unica', come il sintagma che la esprime, *participem tori*: la connotazione erotica del *torus* è ben nota, e fa riflettere, nel contesto, l'età non proprio più giovanile della *first lady*. Ebbene, nel nesso *participem tori* si coglie una sorta di tensione operativa, assente, ad es., nello statico epiteto 'istituzionale', *socia tori*, che si legge, ad es., a *Pont.* II 8, 29. Queste divinità, conclude il poeta, siano clementi verso la moglie, *solito more*, «come sempre»: è la stoccata finale. L'espressione si presta ad un duplice senso, in ogni caso permeato di ironica arguzia. Il senso più immediato del messaggio induce alla considerazione che, se veramente le divinità fossero state sempre clementi con Fabia, non sarebbero veramente necessarie tutte quelle schizzinose concomitanze situazionali previste dal 'regista', perciò presentate solo a scopo derisorio, quasi fossero *adynata*. Il sovrasenso è: come sempre le richieste di Fabia sono esaudite dalle 'divinità' imperiali, ma quando e purché esse pertengano a vicende di suo stretto, personale interesse; non così quando riguardano un miglioramento della sorte del marito esule.

Le critiche a Livia, e ad Augusto ora meno direttamente, pur da vari studiosi rilevate ed enfatizzate, sono senz'altro presenti, ma non rappresentano il motivo conduttore dell'elegia: quell'augurio finale che i reali guardino *non duris uultibus* (si noti la litote) le lacrime di Fabia rivela il disincanto dell'uomo che si sente abbandonato a se stesso, sopraffatto da forze troppo a lui superiori. L'immagine dello sguardo, che si spera benevolo, è tutto concentrato nell'intero secondo emistichio: il non frequente abbinamento di parola dattilica e parola coriambica (*uultibus aspiciant*, v. 166) sembra riflettere il contributo assicurato dai significanti per esprimere l'eccezionalità della sospirata corrispondenza. L'epistola forse vuole essere un addio alla speranza nell'aiuto di Fabia.

La moglie di Abu Simbel divenuta, dopo un'orgia di festa, una delle concubine di Mahound, scriveva epistole ammonitrici agli abitanti della città di Jahilia, che molto meglio si riconoscevano nelle parole della loro eroina; «Hind's posters were more influential than any poet's verses»,¹⁵ «i manifesti di Hind avevano un impatto con l'opinione pubblica maggiore dei versetti di qualsiasi poeta»; «she was rampant. With Sword as well as Pen». In questi due frammenti, tratti rispettivamente dal capitolo delle *Imaginary Homelands* dedicato a Christoph Ransmayr (autore di *Die letzte Welt*)¹⁶ e dal cap. VI di *The Satanic Verses*¹⁷ si avverte, sia pur per ragioni diverse e in diverse situazioni, la stessa forza d'animo manifestata nella *σφραγίς* del poema ovidiano delle *Metamorfosi*: sono dichiarazioni che sottolineano la prepotenza della scrittura sul gesto armato, *flashes* che illuminano la nostra memoria poetica. Non è catalogabile – è evidente – questa sottile affinità come caso di intertestualità tecnicamente intesa; in realtà si tratta di una latente intersecazione di intellettualità, di un sentire comune a chi risponde allo stesso modo quando dissente dagli abiti mentali imposti da un regime, qualunque esso sia, e dovunque a vario titolo si impianti, grazie, talvolta, solo a fortunate, e da certi punti di vista fortunate, da cert'altri sfortunate, congiunture. Che Baal, il poeta che scriveva poesie d'amore non corrisposto, non desse credito alle parole di Hind che sapeva parlare alle orecchie della gente al momento non aveva importanza; ne avrebbe avuta poi. È questa la dimensione ovidiana che trova nella *novel* rushdiana una collocazione e una visibilità che richiedono l'impegno del lettore per essere scoperte. Rushdie avverte il lettore dei modi

¹⁵ Cfr. RUSHDIE 1988, 373.

¹⁶ Cfr. RANSMAYR 2009.

¹⁷ Cfr. RUSHDIE 1989, 381-419.

profondamente diversi con i quali Ovidio e le sue *Metamorfosi* hanno agito sulla sua ispirazione, nella scrittura soprattutto di *Shame* e di *The Satanic Verses*, e delle tecniche, tutt'altro che adiacenti, con le quali egli ha manipolato il classico latino che ha funzionato come ipotesto, ottenendo lo sbalorditivo risultato di una possibile interscambiabilità dei ruoli di testo e ipotesto, perché l'universalità di certi motivi consente l'incontro tra i due grandi *in campo neutro*, se così possiamo dire, destinato a diventare *area comune*. Ovidio si compiace di vivere l'autentico *Zeitgeist* della nuova età dell'oro nella Roma di fine I secolo a.C., un 'anno zero' non unanimemente concepito nella sua positività; egli è in una dimensione post-ideologica: il suo punto di vista, per certi aspetti, non è né augusteo né anti-augusteo; egli è oltre, per lui l'ideologia è scomparsa dietro una visione che rimane isolatamente sua, pur originando dai tempi che molti negavano o fingevano di negare di riconoscere; la percepiamo nei suoi versi, ma essa non avrebbe trovato una sistemazione immediata e una definizione categoriale, consacrata da una ufficialità.

Nel VI delle *Metamorfosi* Procne indossa gli attributi dell'invasata, esce di casa, va alla stalla, sfonda la porta, rapisce la sorella, le pone addosso le insegne di Bacco, la conduce a palazzo, dove le due sorelle smettono le vesti bacchiche, *non più necessarie*. La reazione infanticida delle due sorelle non è effetto di un furore bacchico. Il *color Bacchicus* è limitato alla scena del travestimento. Ebbene, il loro travestimento, utilizzato per sfuggire all'attenzione e sottrarsi allo sguardo e al controllo degli altri, suggerisce... a Bilquès Hyder di raccogliere indumenti senza forma, «a selection from the work of her isolated years. Burqas»,¹⁸ i mantelli, i veli, che sottraggono totalmente alla riconoscibilità chi li indossa. «*The living wear shrouds as well as the dead*».¹⁹ La stessa donna infila il nero tessuto sulla testa del marito, non senza scaricargli addosso una battuta che, nella sua energia ironica, ha il sapore di una vendetta liberatoria: «Your son became a daughter, so now you must change shape also»²⁰ («tuo figlio divenne una figlia, e quindi ora devi cambiar forma anche tu»), e da donne si comportano: Shakil e Hyder vivono l'umiliazione di entrare nelle latrine riservate alle signore. L'operazione sventa la cattura: «nobody expects a fleeing President to be found in women's clothing on a rutputty third-class bus»,²¹ ma lo *slogan* dei vivi e dei morti sopra riportato è una drammatica anticipazione della piega che gli eventi prenderanno, quasi un *mourning ritual*. Non diversamente da Procne e Filomela²² che indossano ora le vesti dionisiache per poi assumere le forme di uccelli. Il *burqa* sono i *furialia arma* indossati da Procne, la *uitis* che le copre la testa, i *nellera ceruina* che le scendono sul fianco, la *leuis hasta* appoggiata alla spalla. Rushdie racconta di non voler scrivere un romanzo realistico sul Pakistan, e aggiunge: «But suppose this were a realistic novel! Just think what else I might have to put in»,²³ e a questa affermazione segue un corposo elenco di casi di corruzione e ingiustizie avvenuti in Pakistan in tempi vicini alla data di composizione del romanzo e in questo denunciati: qui è Ovidio che presta a Rushdie parole che egli non può pronunciare, e, quindi, è Rushdie che parla al posto di Ovidio e, appunto, dice parole per il Sulmonese impronunciabili.

Nel mito raccontato da Ovidio il presupposto ispirativo è storico e politico: lo scontro tra civiltà, l'ateniese e la tracia, segna una fase del percorso verso la civilizzazione; il prezzo che gli attori protagonisti, colpevoli e vittime, pagano è la loro trasformazione, la perdita della loro identità esteriore, la distruzione del loro autentico sé visibile. Il poeta latino abbraccia la

¹⁸ RUSHDIE 1983, 290.

¹⁹ «I vivi portano sudari proprio come i morti» (trad. Capriolo 1985).

²⁰ «Your son became a daughter, so now you must change shape also» (*ibid.*).

²¹ «Nobody expects a fleeing President to be found in women's clothing on a rutputty third-class bus» (RUSHDIE 1983, 295).

²² Su questo celeberrimo episodio delle *Metamorfosi* ovidiane cfr. FORMICOLA 2019, 66-86.

²³ RUSHDIE 1983, 71.

tesi filoateniese e antitracia di Sofocle: è qui il risvolto ideologico condiviso dal Sulmonese, per il quale il destino avrebbe voluto una relegazione proprio nella terra del criminale Tereo. Ovidio, forse soprattutto per questo *relegatus*, richiama l'attenzione del regime sugli errori che sta commettendo, e sollecita l'emozionalità del lettore invitato a riflettere sul significato dei suoi racconti. Il silenzio imposto alle donne potrebbe riflettere il silenzio indirettamente impostogli da Augusto, eluso, però, con irrinunciabile orgoglio e intramontabile coscienza della potenza del suo veridico sentire, espresso con il linguaggio di un'ironia educata dalla tecnica di un genialissimo *innuendo*.

Per comodità del lettore riporto testo e trad. (mia) dei versi di Ov. *Ex Ponto* III 1 sui quali ho più particolarmente voluto fermare la sua attenzione:

eligo tempus captatum saepe rogandi, exeat aduersa ne tua nauis aqua.	130
non semper sacras reddunt oracula sortis, ipsaque non omni tempore fana patent. cum status Urbis erit, qualem nunc auguror esse, et nullus populi contrahet ora dolor,	
cum domus Augusti, Capitoli more colenda, laeta (quod est et sit) plenaque pacis erit, tum tibi di faciant adeundi copia fiat, profectura aliquid tum tua uerba putes.	135
si quid aget maius, differ tua coepta caueque spem festinando praecipitare meam.	140
nec rursus iubeo, dum sit uacuissima, quaeras: corporis ad curam uix uacat illa sui. omnia ...	
per rerum turbam tu quoque oportet eas. cum tibi contigerit uultum Iunonis adire,	145
fac sis personae, quam tueare, memor, nec factum defende meum: mala causa silenda est, nil nisi sollicitae sint tua uerba preces. tum lacrimis demenda mora est, summissaque terra ad non mortalis bracchia tende pedes.	150
tum pete nil aliud, saeuo nisi ab hoste recedam: hostem Fortunam sit satis esse mihi. “plura quidem subeunt, sed sunt turbata timore”; haec quoque uix poteris uoce tremante loqui.	
suspikor hoc damno fore non tibi: sentiet illa te maiestatem <i>pertimuisse</i> suam.	155
nec, tua si fletu scindentur uerba, nocebit: interdum lacrimae pondera uocis habent. lux etiam coeptis facito bona talibus adsit horaque conueniens auspiciumque fauens.	160
sed prius imposito sanctis altaribus igni tura fer ad magnos uinaque pura deos, e quibus ante omnis Augustum numen adora progeniemque piam participemque tori.	
sint utinam mites solito tibi more, tuasque non duris lacrimas uultibus aspiciant.	165

«scegli il momento spesso cercato di chiedere,
 perché la tua nave non esca con acque avverse. 130
 Non sempre gli oracoli rendono le sacre sorti
 ed anche i templi non in ogni tempo son aperti.
 Quando lo *status* dell'Urbe sarà quale ora auspicio sia,
 e non ci sarà dolore che contragga il volto dei cittadini,
 quando la casa d'Augusto, venerabile come il Campidoglio, 135
 sarà lieta (così è e così sia) e pienamente in pace,
 allora gli dèi ti diano la possibilità di andar da lei,
 allora considera che le tue parole avranno un successo.
 In caso di suoi impegni più seri, rinvia il piano, ed attenda
 a non far precipitare per la fretta la speranza mia. 140
 E ancora, non te la faccio cercar quando sia del tutto libera:
 a stento ha tempo per la cura del suo corpo.
 Tutto ...
 nel turbinio dei suoi impegni devi inserirti anche tu.
 Quando ti toccherà avvicinarsi al volto di Giunone, 145
 non dimenticare la parte che devi sostenere;
 non difendere quel ch'ho fatto: su cause sbagliate silenzio,
 non altro che ansiose preghiere sian le parole tue.
 Allora via remora alle lacrime, e prostrata a terra
 tendi le braccia a piedi non mortali. 150
 Allora non chiedere altro se non ch'io sfugga al nemico spietato:
 mi sia sufficiente l'ostilità di Fortuna.
 "Svariati pensieri, ecco, sovengono, ma li sconvolge il timore";
 con tremula voce e a fatica anche questo potrai dire.
 Questo non ti danneggerà, immagino: lei avvertirà 155
 il tuo timore della sua maestà.
 Né, se la parola sarà rotta dal pianto, nuocerà:
 talvolta le lacrime pesano come la voce.
 Fa' che sia anche una bella giornata per tal impresa
 e un'ora giusta ed un propizio auspicio. 160
 Ma prima poni sui sacri altari il fuoco
 e porta incenso e vino puro ai grandi dèi;
 di loro adora innanzi tutti il nume d'Augusto
 e la pia progenie e la compagna del talamo.
 Oh, siano clementi come sempre verso te, e senza 165
 broncio in volto guardino le tue lacrime.

Bibliografia

- ADAMSON JOSEF, CLARK HILARY (1999), *Introduction: Shame, Affect, Writing. Scenes of Shame: Psychoanalysis, Shame and Writing*, Albany, suny University Press, 1-34
- AHMAD AIJAZ (1991), *Rushdie's Shame: Postmodernism, Migrancy and Representation of Women*, "Economic and Political Weekly", 26, 1991, 1461-1471 (poi in Id., *In Theory: Classes, Nations, Literatures (Radical Thinkers)*, London, ws Bookwell, 1992, 123-158
- BARRETT ANTHONY A. (2006), *Livia. La first lady dell'impero*, introd. di L. Canfora, tr. it., Roma, Ed. dell'Altana (ed. orig., *Livia. First Lady of Imperial Rome*, Yale University, 2002)
- CHANDRA SURESH (1992), *The Metaphor of Shame: Rushdie's Fact-Fiction*, in G. R. Taneja, R. K. Dhawan (eds.), *The Novels of Salman Rushdie*, "Indian Society for Commonwealth Studies", New Delhi, 77-85
- CLAASSEN JO-MARIE (1999), *The Vocabulary of Exile in Ovid's Tristia and Epistolae ex Ponto*, "Glotta" 75, 134-171

- COREY BINNS (1997), *Morality and Mirror Imagery in Salman Rushdie's Shame*, "The Literature and Culture of Pakistan", *The Postcolonial Web*, 1
- FARIS WENDY B. (2002), *The Question of the Other: cultural critiques of Magical Realism*, "Janus Head", 101-119
- FORMICOLA CRESCENZO (2018), *Epistulae ex Ponto, Libro III*, introd., testo, trad. e comm., Biblioteca di "Vichiana" 1, Pisa-Roma, F. Serra ed.
- FORMICOLA CRESCENZO (2019), *Figure ovidiane, controfigure rushdiane (Aracne, Niobe, Flomela ...)*, Biblioteca di "Vichiana" 2, Pisa-Roma, F. Serra ed.
- HARDIE PHILIP (2015), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. VI, *libri XIII-XVI*, a c. di Philip Hardie, trad. di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori
- KENNEDY DUNCAN F. (2002), *Recent Reception of Ovid*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press (reprint. 2003)
- RANSMAYR CHRISTOPH (2009), *Il mondo estremo*, tr. it., Milano, Feltrinelli, Univ. Econ (ed. orig. Nördlingen, Greno, 1988; tr. ingl. *The last World*, a c. di J. Woods, New York 1990)
- ROSATI GIANPIERO (2022), *Ovidio e il teatro del piacere*, Roma, Carocci
- RUSHDIE SALMAN (1983), *Shame*, New York, Knopf (*Vergogna*, tr. it. di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1985)
- RUSHDIE SALMAN (1988), *The Satanic Verses*, London, Viking (*I versi satanici*, tr. it. di Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1989)
- RUSHDIE SALMAN (1991), *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991* London, Granta Books & Penguin Books (tr. it., a c. di Carola Di Carlo, *Patrie immaginarie*, Milano Mondadori)
- SERANI CHIARA (2010), *Salman Rushdie. La storia come sperecchia*, Roma, Aracne
- THAKUR SANJAYA (2014), *Femina princeps: Livia in Ovid's Poetry*, "EuGeStA", 4, 175-213