

CERTAMEN OVIDIANUM
SULMONENSE

15

Atti delle giornate di studio
Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
Associazione "Amici del Certamen"
2014

Donne allo specchio
Cosmesi ovidiane e dintorni



A cura di
S. CARDONE, G. CARUGNO,
L. CALABRINI

Copyright © 2015 Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona
ISBN 978-88-901679-1-2

DIEGO POLI

Donne allo specchio di ... Ovidio

L'estetica

Insieme al trattato sulla seduzione rappresentato dall'*Ars amatoria*, il frammento dei distici dei *Medicamina faciei femineae* non sembra prendere di petto, per sfidarla apertamente, la "restitutio" augustea in materia di costumi. Piuttosto, così come i *Remedia amoris*, nel suggerire consigli utili a evitare la passione o a sfuggirla, intendono porsi come l'antidoto (*remedia*) al coinvolgimento, i *Medicamina* sono un *parvus libellus* cui l'*Ars amatoria* rimanda per consultazione (*A.A.* III 205-206) e, parrebbe, per instillare un momento di riflessione sul senso del caduco e sulla valenza giovevole del *medicamen*. Si tratta di un insieme di opere rientranti nella circolarità del medesimo programma, ingegnato come una operazione teorica e metaletteraria illustrata dall'intreccio di una testura di *loci similes*.

Ovidio è disinibito nell'uso delle sottigliezze dettate dalla abilità retorica di intrecciare i livelli interpretativi con le strategie comunicative su cui impianta la tecnica allusiva. Il risultato è di mantenere quell'equilibrio che consente di non portare il *servitium amoris* cui ogni amante è soggetto - «militat omnis amans, et habet sua castra Cupido» *Amores* I 9, 1 - al punto di rottura con l'ideologia imperante e con il modello dettato dal Circolo di Mecenate. Nel riscattare l'attività appartenente all'eros dall'accusa di *nequitia*, Ovidio conserva quella autonomia critica che, nel realismo della sensualità o nella *varietas* della metaforicità del mito compresa fra l'evoluzione e l'utopia, distan-

zia la sua concezione dell'amore come *ars* dalle rappresentazioni, offerte dagli altri poeti elegiaci, della passione quale estraniante follia (*insania*), o come disperazione per la mancanza di corrispondenza (*duritia*), o come inevitabile trapasso al successivo stadio del tradimento (*dolor*). Come si deduce dalla sezione proemiale dei *Remedia amoris*, Ovidio è in grado di dichiarare a Cupido di aver condotto l'impegno in prima persona, servendosi di quelle procedure che lo differenziano nettamente dai 'collegli' elegiaci («saepe tepent alii iuvenes: ego semper amavi» v. 7), per puntare all'obiettivo di cogliere la pienezza della corrispondenza di amore («siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardens / gaudeat, et vento naviget ille suo» vv. 13-14).

Il poemetto dei *Medicamina* inizia con l'invito rivolto alle donne di apprendere "quali accorgimenti abbelliscano il volto, e in quale modo sarà possibile conservare la bellezza". Alla fruizione dei trucchi fa ricorso l'*Ars amatoria*, allorquando esplicita che da essa "devono tenersene lontane quelle interlocutrici i cui indumenti le caratterizzano come vestali e vergini (*A.A. I 31 vittae tenues*) e come donne sposate (*v. 33 instita*)".

I consigli di Ovidio vanno pertanto alle schiave libere e alle cortigiane, perché è inteso che l'accessione al suo testo ruota attorno allo spartiacque dello statuto censorio, nelle sfere appartenenti al comportamento civile e sociale.

Nei *Medicamina*, già nella parte incipitaria dei cinquanta versi della sezione proemiale, Ovidio mette in chiaro la terminologia assiale del poemetto, ruotante attorno a *cura*, *forma*, *cultus*. L'ontologia lessicale dell'eleganza si dispiega con *cura* 'l'attenzione, la premura', con *forma* 'la bellezza, la figura', con *cultus/-us* e *cultus/-a/-um* 'l'impegno, la ricercatezza'. Nei 100 versi essi ricorrono rispettivamente 2, 4 e 5 volte - *Med. Fac.* ai vv. 1, 23; 2, 32, 34, 45; 3, 5, 7, 26, 30. Questa costellazione lessicale specializzata sulla bellezza è in Ovidio amplificata dal concentrato impiego del poliptoto (*A.A. III 101-102* «a cultu; cultis [...] / culto»; v. 103 «formā [...] formā»; v. 105 «faciem; facies») e dalla figura etimologica «coluere [...] cultos» (vv. 107-108).

La *cura* è già in sé il *medicamen* (*Med. Fac. v. 67 quaecumque afficiet tali medicamine vultum*) che esalta e perfeziona la natura.

L'uso di *forma* rimanda al primo verso delle *Metamorfosi*, dove compare la resa latina del titolo greco: «in nova fert animus mutatas

dicere formas / corpora [...]». Se qui l'immagine è vista nel suo naturale trascorrere, lì è considerata nel tentativo operato da parte del *magister amoris* di insegnare alle *puellae* della Roma imperiale come proteggersi da questa azione inarrestabile: «et quo sit vobis forma tuenda modo» (*Med. Fac. v. 2*).

L'interesse per il corpo può dunque essere considerato all'interno di una casistica speciale propria dei *Remedia amoris*, che non è organizzata per liberarsi dalle istruzioni indicate da questo *lascivi praeceptor amoris* nella sua *Ars amatoria*, bensì per soccorrere ai suggerimenti ivi presentati per creare bellezza con l'artificio. La «forma tuenda» (v. 2) si articola nei *Medicamina* con la «cura placendi» (v. 23), in un gioco mirato alla modificazione dell'aspetto, attraverso un processo rientrante nella categoria delle metamorfizzazione, qui realizzata per il mezzo del 'trucco'.

La dimensione di questo effimero che suscita l'ammirazione altrui è "per qualunque donna un diletto", tant'è che se essa fosse nascosta sulla "più alta cima dell'Athos, persino lì mostrerebbe i suoi ornamenti (*cultas*)" (vv. 29-31). Al di là della voglia di sedurre, la concentrazione mostrata dalla donna su se stessa non va censurata nel contesto di una società in cui gli uomini, abbandonata la rusticità dipendente dalla durezza della vita in campagna, dimostrano un portamento raffinato (v. 24 *comptos viros*) e i mariti si adornano seguendo il canone femminile (v. 25 *feminea [...] poliumtur lege*), eguagliando addirittura in decoro le proprie consorti (v. 26 *et vix ad cultus nupta, quod addat, habet*). Nella contrapposizione in *Ars amatoria* III 121-122 fra il tempo antico (*prisca*) e l'attualità del presente (*ego me nunc denique natum*), l'irrinunciabile scelta per la modernità (*haec aetas moribus apta meis*) porta al superamento dell'immagine suggerita in 107-112, dove le *veteres puellae* sono poste in parallelo con i rispettivi *veteres viri* in relazione a quella rozzezza che discende dal non esercitare le pratiche del *cultus* sui propri corpi (vv. 107-108 «non sic coluere puellae / nec veteres cultos sic habuere viros»).

Il *cultus*, dunque, è il perfezionamento che ha rappresentato la spinta alla promozione dell'intera civilizzazione, intesa come sviluppo nell'esercizio del "colere" (cfr. *A.A. III 101-128*) nella ricerca del bello corporeo: «indulgere sibi formamque augere colendo» (*Met. X 534*). Sull'asse cronologico avviene l'ingentimento dei costumi che perva-

de la società e affascina le donne e gli uomini (A.A. III 105-108).

Ma la partita interpretativa che si svolge attorno alle variabili della sua polisemia è condotta da Ovidio con un abile intervento sui significati, proseguendo sulla sottile linea della relatività dell'impiego da parte di Catone, di Sallustio e di Properzio. E per connotare la polarità negativa, partendo da *rusticus* /-a/-um, l'età augustea conia l'astratto *rusticitas*. In Cicerone è espressa quella linea interpretativa sia nel porla in un dualismo con la città (cfr. *Pro Roscio Amerino* 50) sia nel riconoscerne la intrinseca dote - «*vita autem haec rustica quam tu agrestem vocas parsimoniae, diligentiae, iustitiae magistra est*» -, ricondotta poi da Varrone alla distinzione fra la più antica *vita rustica* e la successiva *vita urbana* - cfr. *De re rustica* III 1, 1 e Quintiliano VI 3, 17.

Il termine *rusticitas* appartiene all'uso lessicale di Ovidio (A.A. III 127-128 «*sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos / Rusticitas, priscis illa superstes avis*»). In opposizione a *cultus*, esso intende sottolineare la *simplicitas* dei costumi aviti (v. 113 «*simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est*»); ma anche il torto nel non seguire i dettami d'amore (I 672 «*ei, mihi, rusticitas, non pudor ille fui*»).

A questa galassia ornamentale sono destinate le tenere fanciulle (*Med. Fac.* 17 *teneras [...] puellas*) ai cui corpi conviene la ricercatezza nel vestiario, l'originalità nell'acconciatura, la preziosità nei gioielli e nelle pietre.

Così come le tecniche di coltivazione (vv. 3, 5 *cultus*) hanno rimediato con le dovute correzioni alle asprezze del terreno, dissodandolo per poterlo arricchire con i prodotti di Cerere, e hanno agito sulle piante, praticandovi l'innesto per dotarle dell'essenza di altre, e così come un sapiente impegno ha mirato a produrre trasformazioni e rielaborazioni di quanto era in origine più semplice (v. 7 *culta*), l'intervento della donna sul suo aspetto, attraverso la *cura* (v. 1 *cura* e v. 23 *cura placendi*), si configura come una realizzazione che, come mostra anche la scelta operata da Ovidio nel lessico, non ambisce a sostituire la naturalezza; essa si trova infatti a essere:

- in linea, e non in contrasto, con l'esempio di morigeratezza offerto, all'epoca del primevo regno di Tito Tazio, dalle antiche matrone sabine verso il patrimonio della famiglia (v. 12 *rura paterna coli*);

- in difesa di una scala di valori, nel presentare l'invito a guardare alle doti dell'intelletto e alla amabilità dell'indole (v. 43 *morium tutela*), anziché ad anteporre l'aspetto.

Tale posizione rivela la congenita incoerenza che nel presente contesto - lungi dal dipendere da una parvenza di moralismo e senza l'intenzione di ammonire sugli eccessi (come avviene in Sallustio e Properzio e avverrà in Seneca) - è dovuta a due inconciliabili antitesi: «mentre il carattere gentile induce a un durevole piacere per le sembianze, il trascorrere del tempo devasterà la bellezza (v. 45 *formam*), e un qualunque viso, per quanto attraente sia stato, sarà solcato dalle rughe». E questo pensiero riaffiora, espresso in maniera lapidaria, nell'*Ars amatoria*: «*forma bonum fragile est*» (II 1, 13).

La sovrapposizione del *cultus* per le superfici dei campi su quello per la pelle del volto ritorna con il fine di mostrare l'intervento deturpante di quel vomere che avanza governato dagli anni (*Med. Fac.* v. 46 *aratus erit*), seppure, ancora in *Ars amatoria* III 119-120, l'aratura del Palatino rappresenti l'azione dissodante il terreno per una spregiudicata realizzazione di interventi proposti all'insegna delle pulsioni del lusso.

Il costume antico che viene a differenziarsi dalla contemporaneità non lascia tuttavia intravedere l'immissione di un comportamento sconveniente o illegittimo (*Med. Fac.* 23 *nec tamen indignum*). La preservazione della bellezza (v. 2 *forma tuenda*) è doverosa nel femminile (v. 32 *virginibus cordi grataque forma sua est*), e mette in mostra un atteggiamento pari a quello esibito dal pavone il quale nell'intimo inorgoglisce per la sua figura (v. 34 *forma muta superbit avis*).

Lo specchio

Tuttavia «verrà il giorno in cui risulterà penoso guardarsi allo specchio (*speculum*), e il raccapriccio causerà ulteriori rughe» (*Med. Fac.* vv. 47-48). Ed ecco allora l'intervento delle cure cosmetiche applicate al volto, a motivo delle quali esso risulterà «risplendente perché più liscio dello stesso specchio (*speculo*)» (v. 68).

Il pensiero di Ovidio è pervenuto al bivio nel momento in cui coglie la possibilità di sconvolgere l'episteme data dalla dottrina più tradizionale e in sua vece accetta il principio della trasformazione per causa della natura. Questa, anziché essere aristotelicamente concepita nella fissità della sostanza per garantire la struttura ontologica al cosmo, è da Ovidio accettata nella dimensione animata da organismi viventi.

In tal modo, il Poeta si appresta a divenire il cantore della mitopica universale delle relazioni fra il dinamismo del molteplice e la apparente fissità nell'unità; egli si prepara a indagare gli estremi del caos e del cosmo intercorrenti nel processo delle *Metamorfosi*, per esprimere più autenticamente la propria filosofia, epitomandola nel personaggio di Pitagora, il teorico della metempsicosi, per il quale «omnia mutantur, nihil interit» (XV 165), e per il quale «cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago» (XV 178).

Per Ovidio, che già si è rivelato un *magister amoris*, la seduzione, cui l'*Ars amatoria* è dedicata, risulta di per sé una modificazione dello stato psico-emotivo, e pertanto viene a essere giustapposta con la trasformazione nell'aspetto fisico, a partire dal volto, in cui l'animo si rispecchia. Se con la tecnica si ottiene un colorito migliore di quello naturale (A.A. III 164 «[femina] et melior vero quaeritur arte color»), si infrange l'antico tabù della bellezza acquisita, e la bellezza ha necessità di essere coniugata con il gusto raffinato cui vengono in soccorso i *medicamina*, i preparati utili all'esteticismo generato da questa sensibilità.

Nel nuovo panorama, la percezione della corporeità dell'individuo, che avviene per modalità formali alternative, può ipotizzare la realizzazione della fusione identificativa quando l'amore si rapporta con se stesso nel porsi avanti all'eguale, in maniera speculare o come risonanza sonora.

Ovidio rappresenta questa situazione nella figura di Narciso la cui enigmaticità è colta attraverso la soluzione della corporeità nella elevata produttività di immagini nozionalmente divergenti e dinamicamente successive, prive di qualsiasi accenno alla ritualità - che è invece l'iterazione di ciò che resta incompreso.

Ovidio interpreta pertanto la specularità come negazione, fino a immaginarsi l'estremo sotteso da Narciso, quello dell'androgenia, come rifiuto della sessualità. In altri, come avverrà in Hegel, la specularità è utilizzata per permettere di superare le contraddizioni fra soggetto e oggetto e fra libertà e natura.

La nascita di Narciso è accompagnata dalla profezia di Tiresia che gli determinerà il destino. Egli, infatti, potrà continuare a vivere fino a quando non subirà la tentazione di rispecchiarsi (v. 348 «si se non noverit») e finirà per isolarsi nella vasta dimensione del bello percepito attraverso la superficie riverberante da dove si rifrangerà la sessua-

lità nelle sue diverse modalità. Tuttavia Narciso apprende a rimirarsi per conoscersi, in quello specchio d'acqua che diventa il luogo dominante da cui trae godimento nel piacere a se stesso, per una gratuita, 'narcisistica', soddisfazione.

Il dramma si compie nell'incontro di Narciso con l'alterità rappresentata dalla bella ninfa Eco: fra i due s'intesse una relazione comunicativa basata su richiami giocati attorno alla fonte che, riflettente per l'uno, si manifesta come sonora per l'altra.

Se per la vista di Narciso essa riproduce l'immagine, per la ninfa, la quale è *vocalis, resonabilis, garrula* (Met. III 357, 358, 360), essa genera il riverbero acustico incorporando quella modificazione determinata dal fato comminatole da Giunone. Eco porta la condanna nella sua stessa lingua - «huius linguae potestas» (v. 366) -, al punto che la ninfa diventa uno specchio sonoro sul quale si rifrange la voce per divenire un segmento minimo finale, l'ultima sillaba del puro suono, l'eco di quello che fu un lungo discorso: «reddere de multis ut verba novissima posset» (v. 361). Nella intrigante conclusione si afferma la volontà di Narciso di respingere l'identificazione con la sua alterità: il maschile vuole restare uguale a sé e rifugge dal congiungersi - «coeamus!» (vv. 386 e 387) -, perché preferisce restare illuso da se stesso.

La riflessione simmetrica dell'immagine permessa dallo specchio è dominante nella nostra cultura in cui, evidenziando il ventaglio dei poteri caleidoscopici, si dirama con una elevata valenza simbolica, surrealistica e metaforica.

Il genere letterario degli *Specula* medioevali allude a quella limpidezza che si ritrova nella interrogazione degli specchi veritieri (*Biancaneve*). Ma nella favolistica, il fantasmagorico e il ribaltamento rendono lo specchio il luogo del transito - Alice di Lewis Carroll che ne entra e ne esce, attraversando universi paralleli.

Nel discorso religioso, lo specchio riflette l'imperfezione terrena rispetto al raffronto con Dio - così in S. Paolo «videmus nunc per speculum in aenigmate tunc autem facie ad faciem» (I *Corinzi* 13, 12) -, ma altrove rivela la profondità della verità (*Sapienza* 7, 26).

Dopo la gabbia di specchi in cui Max Stirner restringe l'individuo, nel *Capitale*, nel ricercare la nuova dimensione alla soggettività, Marx svuota di valore l'arcano del rispecchiamento alienante fra forma e merce. Nietzsche, Freud, Lacan fissano attorno al corpo riflet-

tente alcune delle loro concettualizzazioni. Esso è lo strumento attraverso cui emergono i lati celati della interiorità e della realtà, rivelando la duplicità (aspetti psicanalitici affermatasi anche in letteratura, come in Pirandello), la duplicazione invertita e quindi la doppiezza, ma anche estendendo la prospettiva verso il passato e il futuro.

Il giovane Tiziano ritrae la sublimazione di una donna che si rispecchia; altrove, nella introspezione favorita dalla immagine, emerge la fugacità del trascorso umano (*Venere e Cupido* di Diego Velázquez), così come l'autoidentificazione può affermarsi come culto dell'ego, e quindi si manifesta come inganno, vanità, superbia e, appunto, narcisismo.

Con Narciso si ritorna alla illusione insita nel desiderio infinito che nella descrizione di Ovidio racchiude l'ontologia del nulla, rispondente alla maschera-specchio del volto dell'anguicrinia Medusa, insieme alla totalità, contenuta nell'immagine sapienziale corrispondente al riflesso di Dioniso-bambino mentre si guarda nello specchio donatogli dai Titani poco prima di martirizzarlo (secondo la versione tramandata dagli *Orphicorum fragmenta*).

E si ritorna a Zarathustra come maschera. Nel frammento poetico composto da Nietzsche a Sils-Maria, nel 1884 durante il soggiorno nella "terra promessa" alto-engadinese, mentre in contemporanea sta lavorando a *Così parlò Zarathustra*, lo specchio-lago si conforma già in incantesimo («wer diesen Spiegel-See als Zauber sieht») che viene ad apparire introitato in Zarathustra stesso: "è il lago dentro di me, un lago solitario, bastevole a se stesso" ("Il fanciullo con lo specchio" in *Così parlò Zarathustra*: «wohl ist ein See in mir, ein einsiedlerischer, selbstgenugsamer»). Si tratta sempre di quel lago che Zarathustra aveva lasciato nel paese natale, abbandonandolo per salire sulla montagna "allorquando ebbe trent'anni" ("Prefazione").

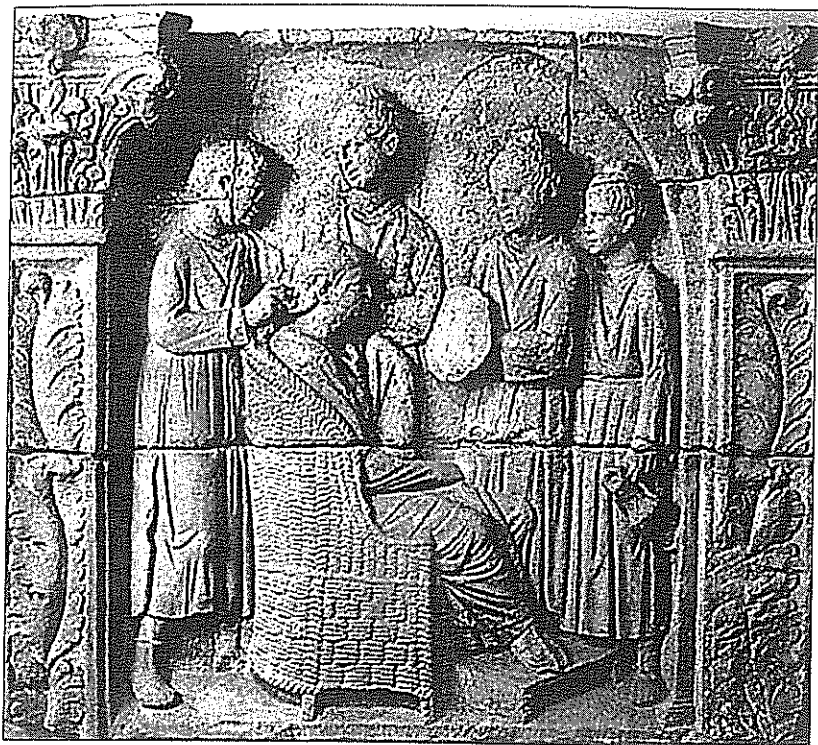
L'atto del guardare (*specēre, spectare, species*) passa, dall'azione concreta del rispecchiarsi (in *speculum inspicere, speculi inspectio*), alla osservazione attenta (*spectatio, speculatio, speculari*) e specializzata anche negli auspici (*spectio*) e nella enunciazione di un giudizio (Cicerone, *Tusc. V* 10 «non igitur ex singulis vocibus philosophi spectandi sunt»), per allegorizzarsi, dall'immagine reale, riflessa e fantastica (*spectrum, species*), nell'indagine speculativa. Già in Cicerone *species* è 'idea, modello', e in Seneca *speculatio* traduce 'teoria' del greco e finisce per restringersi all'ontologia lessicale che gli ruota intorno; fra i tardi tecnicismi filo-

sofici si ha *speculativus/-a/-um* (Boezio, Cassiodoro) rispetto allo *speculativus/-a/-um* di Quintiliano. A differenza del lessico greco, dove il pensiero rinvia all'azione del vedere, il latino apre allo scenario della reciprocità permessa dal rispecchiarsi.

In questa analogia fra i processi determinati dai piani catottrici e le funzioni mentali, lo specchio designa l'universo segnico che, iniziatosi nella fluidità dello *speculum mundi*, delinea un panorama di valori di valenze armoniche, attivi nel Medio Evo, tendenti al pessimismo, del Moderno. Ma il meccanismo del ribaltamento permane quale strumento della adeguata relazionalità fra rispecchiante e rispecchiato in cui l'attività cognitiva viene a riversarsi, e quale speculazione riflessiva, dal momento che permette di ripiegarsi sul proprio pensiero (auto-ripiegarsi) e di esaminare l'interiorità.

A questo rifluire della visione mentale, uno dei fondatori del pensiero moderno, John Locke (*An essay concerning human understanding*, del 1690, che provocò, fra le tante reazioni, quella di Leibniz), attribuirà il compito di restituire la visione legittima delle idee per mezzo della *reflection* sulle operazioni elaborate mentalmente (II, I 4). Posto accanto, dunque, al principio della sensazione derivata dal procedimento empirico della cognizione diretta delle cose, tale procedimento speculare, come riflessione dell'essere su se stesso, assume in Kant la funzione di evidenziare gli a-priori dell'esperienza e, per conseguenza, di stabilire i limiti fenomenici della conoscenza. La conoscenza (filosofica) intesa come scissione dualistica interna al sé e in opposizione all'esterno è ciò che, negli scritti del primo Schelling, appare come speculazione.

In Nietzsche la danza del mondo è un dispiegarsi e insieme un ritornare a sé, interpretata dalla dottrina rivelata da Zarathustra la cui immagine si riflette deforme e demoniaca nello specchio recato da un giovanetto ("Il fanciullo con lo specchio" in *Così parlò Zarathustra*), il quale, come il funambolo sulla fune sospesa verso l'oltranza ("Prefazione" 4), è in bilico fra la fondazione dionisica del mondo e la orrenda mostruosità della Gorgone, per indicare, quale un eracliteo 'giovannetto giocante' (*país paizôn*, fr. 52), attraverso questa contraddizione, la possibilità di scorgere la via da percorrere, per accettare la vita e per rifondare la storia e l'uomo.



Un bassorilievo sepolcrale di inizio trecento d.C. conservato a Treviri contiene una scena di toeletta. La sua provenienza, da Neumagen, rimanda a quell'area renana profondamente segnata dalla romanizzazione, come anche rammentano i toponimi latini e gallo-latini di numerosi *castella* e *oppida*, fra i quali, *Augusta Treverorum* (Trier/Treviri), *Noviomagus* (Neumagen), *Confluentes/Confluentia* (Koblenz), *Colonia Agrippina* (Köln e dialettale Kölle), *Bonna* (Bonn), *Rigomagum* (Remagen), *Mosae traiectum* (Maastricht).

All'interno di una incorniciatura delimitata da due lesene decorate con motivi vegetali, è rappresentata una matrona che, comodamente seduta su una poltroncina di vimini, affida la capigliatura da acconciare a una *ornatrix* - un termine di scarsa documentazione, ma attestato due volte in Ovidio. Davanti a lei, un'altra ancilla posiziona uno specchio, una terza sorregge l'ampolla dei profumi (cfr. *Med.*

Fac. v. 19 «odoratos [...] capillos»), se non del belletto o delle tinture (la ragazza potrebbe quindi essere una *fucatrix*), l'ultima sostiene un'anfora.

Questa scena, narrativa di un momento ispirato dalla quotidianità della vita di una giovane signora, rientra nel rituale delle molteplici attività di pulizia della persona facenti parte di inveterate abitudini romane, come anche è confermato da una attestazione plautina.

Affermano infatti nel *Poenulus* Adelfasio e Anterastile di mai cessare, dall'alba sino a tarda mattinata, con l'assistenza delle ancelle, di lavarsi, frizionarsi, pulirsi, agghindarsi, lisciarsi, pitturarsi e truccarsi («nam nos usque ab aurora ad hoc quod diei est, / [postquam aurora inluxit, numquam concessamus / ex industria ambae numquam concessamus / lavari aut fricari aut tergeri aut ornari, / poliri expoliri, pingi fingi; et una / binae singulis quae datae nobis ancillae, / eae nos lavando eluendo operam dederunt, / aggerundaque aqua sunt viri duo defessi» (*Poen. I II, 217-224*)).

La serenità della rappresentazione renana non deve tuttavia far dimenticare che essa è raffigurata per essere apposta sulla sede della eterna dimora della donna, a monito dell'immanenza e della contiguità di questa con quella. Ciò che permette di ravvisare un collegamento con i *Medicamina faciei*, dove Ovidio ha architettato la struttura narrativa in modo da relazionare il *certus amor morum* alla ricercatezza della *forma*: «[...] formam populabitur aetas / [...] / tempus erit, quo vos speculum vidisse pigebit» (vv. 45 e 47).

Il motivo della rovina prodottasi sulla chioma diventa in Ovidio tipico ed è documentato dalla fredda e crudele visione impressa nello specchio: «Quid speculum maesta ponis, inepta, manu? / non bene consuetis a te spectaris ocellis; / ut placeas, debes inmemor esse tui» (*Am. I 14, 36-38*). E tale considerazione sembra richiamare la scena della *Mostellaria* in cui la serva Scafa si rivolge a Filemazio allorché questa le sollecita lo specchio e i gioielli con cui adornarsi per l'arrivo di Filolachete: «lo specchio serve alle donne che di se stesse e della loro età non si fidano. Ma tu che bisogno ne hai? Sei tu lo specchio più bello di te medesima» (I III).

Il mondo

La Roma cui fa riferimento Ovidio e l'età moderna con il suo complesso cerimoniale imperniato attorno alla galanteria aiutano a farci comprendere la comunanza di principi sottesi alla narrazione ovidiana come ai comportamenti della 'gente di mondo'.

Lo spaccato di società rappresentato da Ovidio può essere posto a confronto con l'età moderna allorché questa, aprendosi alla valorizzazione dell'apparente, rende sistemiche le componenti delle cerimonie relazionali e le impernia attorno alle consuetudini della toeletta. Come avrà modo di riflettere retrospettivamente Charles Baudelaire, il trucco non ha oramai più ragione di nascondersi e manifesta se stesso 'candidamente' («Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur»), per diventare, se è lecito integrare questa osservazione, la finzione attraverso cui filtrare il monitoraggio degli eventi. Svincolatosi dall'ambito femminile, esso viene a includere il genere umano partecipe della società, così come, in un processo di espansione animistica, dinamizza i referenti appartenenti al contesto.

La cultura linguistica occidentale permette di rintracciare questi percorsi per mezzo del lessico.

Il significato di *mundus* come 'mondo, umanità', e da qui *mondialis/-e* 'mondano, profano' interferisce con quello di *mundus/-a/-um* 'elegante, raffinato' e da qui *munditia/mundities* 'lusso, forbitezza' e *mundus/mundum* 'ornamenti' - e cfr. anche *munditia* 'pulizia' e il più tardo *mundare*. Il denominatore comune è quello di 'ordine, purificazione, purezza' - cfr. anche *mundicors* 'di cuore puro' (in S. Agostino). Tuttavia nel linguaggio ecclesiastico, la distanza fra questo mondo terreno rispetto all'aspettativa celeste porta a sottintendere la svalutazione della sede in cui la vita secolare ha il suo trascorso e, come conseguenza, viene a essere creato un parallelo campo semantico caratterizzato da evidenti connotazioni negative, come *mondano*, (*donna*) *mondana* (già in Fazio degli Uberti, nel 1367), *mondanità* (nell'Aretino, nel 1534, e in Leonardo Salviati, nel 1584).

Tuttavia, la progressiva esaltazione in epoca umanistico-rinascimentale delle cose del mondo induce al ribaltamento del giudizio sul-

l'esistenza terrena che avrà, appunto, il suo apice nel clima rinnovato dall'Illuminismo francese che si radicherà nelle attività svolte nei salotti. La società, civile e regolamentata, ovvero *le monde*, viene a conoscere un profondo processo di trasformazioni collegato all'attivazione di specifici rituali mirati a rendere tangibile l'armonia meccanica che la ordina.

Les femmes e les hommes du monde = les gens du monde, ovvero 'le donne' e 'gli uomini di mondo', si offrono in pubblico per trascorrervi, con ritmi intervallati, momenti dedicati alla frivolezza e alla sensualità accanto a occasioni di discussione e di dibattito sui temi proposti dagli *Idéologues*. Le espressioni idiomatiche del francese fissano con precisione il frasario imperniato sulla centralità di questo concetto: *tout le monde, l'être du monde, l'usage du monde, la politesse du monde, l'esprit du monde, aller dans le monde = fréquenter la société/aller dans les salons, savoir son monde = savoir vivre, manquer de monde = ne pas connaître les usages de la société distinguée*.

La centralità della persona viene resa possibile dall'osservanza di quel canone già definito nel trinomio ovidiano di *forma, cura, cultus* che comporta la dipendenza dall'arte dell'imbellettamento. Sicché, riprendendo il greco *kósmos*, 'mondo, armonia', la lingua francese conierà, nel 1555, *cosmétique*, dapprima come aggettivo, per fargli acquisire, soltanto dal 1676, anche la funzione sostantivale.

In questa inedita preponderanza del simulacro del voluttuoso, attorno alla posizione imperante della specchiera all'interno di un *bouddoir* divenuto una *Wunderkammer*, la società dà l'inizio alle scansioni cerimoniali della giornata celebrando la prima toeletta della dama, intima e segreta, mirata a rendere appetibile la figura che, vista altrimenti al naturale, avrebbe potuto produrre quelle situazioni già immaginate e descritte da Lucrezio (*De rerum natura* IV 1171-1191). A questa fa seguito la seconda, frequentata dalla corte degli ammiratori galanti, che ravvivano la loro presenza attualizzando un protocollo composto di sorprese, invenzioni, complimenti, provocazioni, allusioni, dispute, pettegolezzi, dove l'apparire sopravanza l'essere, il fasto è preferito alla grazia, la sofisticazione è anteposta alla virtù.

Il francese *toil-ette*, ovvero la 'piccola tela', è la *toile* distesa sul tavolino predisposto per disporre il campionario dei preparati per il trucco - *la table de toilette*, un termine attestato nel 1705. Il cosmetico prende in italiano il nome di *bell-etto* - cfr. anche le forme verbali *dare/dar-*

si il belletto, imbellettarsi - dopo essersi chiamato il *fattibello*, un composto avente come testa un imperativo - del tipo di *nontiscordardime*. La formazione di *bell-etto* rimanda a quella del francese *bel-ette*, che, pur essendo equivalente nella forma compositiva, la quale inoltre nel suffisso *-ette* riprende anche *toil-ette*, denota tuttavia la 'donnola', ovvero un animale fino al Seicento addomesticato e preferito, rispetto al gatto, per le evidenti componenti di grazie e di femminilità lasciate intendere dalla denominazione italiana e dalla raffigurazione pittorica di Leonardo nella celebre "La dama con la donnola". Va ancora aggiunto che *bello* dell'italiano aveva nel Duecento il particolare significato di 'radioso, luminoso, armonioso'. Rimandano a questa interpretazione San Francesco, nel cui *Cantico* «messor lo frate sole [...] è bellu e radiante cum grande splendore [...]», la «sora luna e le stelle» sono «clarite et pretiose et belle» e il «frate focu [...] è bello», e Dante. Nel *Convivio* (I V, 13): «Quella cosa dice l'uomo esse bella cui le parti debitamente si rispondono, per che de la loro armonia resulta piacimento». Infine in Boccaccio il significato di 'lucido' appare in: i «suoi stovigli con la rena e con l'acqua salsa lavava e facea belli» (*Decameron* II 4, 22). Va inserito in questo insieme anche *la bella scola* composta da Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, nella quale Dante viene cooptato, così che «fu sesto tra cotanto senno» (*Inferno* IV 102): è la scuola di quei *doctores* che forniranno a Dante gli *exempla* su cui fondare quella lingua che sarà 'illustre'. Questa particolare accezione di 'bello' fa capire meglio le espressioni italiane - che sono però, come avrebbe detto Leopardi, 'europeismi' - come *Belle Lettere*, *Belle Arti*, *Bel Canto*, *Belle Maniere*, *Bella Società*, *Bel Mondo*, e getta il ponte alla comprensione della relazione etimologica che il latino aveva fra *bonus* - derivato da **dwonos* - e *bellus* - derivato da **dwen(e)-los-*.

Si è pertanto innestata una circolarità di formazioni lessicali accettata nei reticoli diffusi e ripetuti con modalità transnazionali.

In questo 'bel mondo', il gioco svolge di nuovo la parte da padrone su 'esseri umani' - non 'bambini' - agenti come giocattoli guidati da regole di cui ambirebbero ad acquisire la conoscenza. Essi sono agenti come *dramatis personae* per le quali interpretare la vita equivale allo svolgimento della recitazione: se per Tommaso Moro gli uomini recitano la vita con diverse maschere in attesa che l'impresario li espel-

la dalla scena, per Shakespeare - il cui Globe Theatre riportava il motto «Totus mundus agit histrionem» - il mondo è "un palcoscenico dove ogni uomo deve recitare una parte". Da qui il significato di 'giocare' che viene in varie lingue riportato a denotare l'azione teatrale così come l'esecuzione di una partitura musicale (*jouer, to play, spielen*). È un 'gioco giocante' rispetto al quale l'uomo appare folleggiare: lo ricorda il napoletano *pazzia* per 'giocare' (e il giullare sorto nel Settecento noto come *o pazzariello*), lo rappresenta la Nora di Ibsen ("La nostra casa non è stata altro che una stanza da gioco. Qui io sono stata la tua moglie-bambola" in *Casa di bambola*). Finché, come interpreterà e risolverà Nietzsche, l'uomo coglie la piena maturità nel momento in cui riesca a ritrovare nel gioco una misura di serietà pari a quella da lui ripostavi da bambino.

La concezione del gioco ci riporta all'entusiasmo ermeneutico attribuitogli da Eraclito e di nuovo da Ovidio, quale *lusor amoris*, i cui sottili intrecci creano le immagini della 'illusione', come un *in-ludere*, un 'giocare dentro', osando porre gli interrogativi alla propria sfera emotivo-nozionale, e della 'allusione', come un *ad-ludere*, un 'giocare verso', mettendosi alla prova con il contesto del proprio mondo referenziale.

Sempre in questo 'bel mondo' il ruolo primario esercitato dalle essenze odorose rappresenta il ricorso storico di un ritorno alle origini. Se la paleontologia ha di recente appurato che già presso i Neanderthal era d'uso il pigmento, nei documenti più antichi della scrittura europea, ovvero nelle tavolette del lineare miceneo, abbondano i riferimenti agli unguenti che, dopo essere stati inventariati dai funzionari palaziali, vengono depositati nei magazzini.

Negli stessi anni in cui gli Achei erano impegnati a combattere contro Troia, gli scribi registrano frasi ricorrenti del tipo: «[x] litri di OLIO per [??] aromatizzato al cipero, profumato alle rose» (*Pilo* fr. 1203); «[inviato a ?] olio profumato di salvia, per unzione (?): litri di OLIO per unguento ? [...] e profumato alle rose [...]» (fr. 1223). Né questi accurati ragionieri mancano di annotare gli ingredienti, con le rispettive quantità, rimessi a un certo Thuestās affinché, in qualità di distillatore, proceda con il «bollitore di unguenti» nell'ottenere fragranze fissandole da varietà di aromi vegetali: «coriandolo, AROMI litri 576 (?); cipero, AROMI litri 576 (?)» (Un 267). L'archeologia rileva poi che i Micenei si servivano delle medesime tecnologie estratti-

ve di oggi, e che quindi le parti volatili degli oli base si ottenevano per compressione, per macerazione e per impregnamento.

Le trame di questa manifestazione di un eterno ritorno sono state abilmente e sapientemente tessute da Ovidio. Come è stato inteso da Paul Valéry (*Ovide chez les Scythes*), «Ovide» è 'O.vuoto', in quanto egli è il Poeta dell'enigma, e dell'interrogazione sull'essenza della poesia, che è «memoria, voce, trasformazione, vuoto nell'incomunicabilità» da quando è stato relegato fra i barbari, che «sono là come bestie», e rendono la sua voce «meno di niente - Un tessuto di suoni ridicoli», perché finisce di riverberarsi su «tutta l'oscurità», dalla quale non può più ripercuotersi la eco del suo canto fattosi oramai ombra. Quell'eco e quell'ombra che hanno costituito il significato ricercato da Ovidio sui volti e nei rispettivi animi.

DIEGO POLI
Università di Macerata

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A.VV., *A concordance of Ovid*, 2 voll., Hildesheim, Olms 1968.

BALTRUŠAITIS J., *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*. Milano, Adelphi 2007 [orig. 1978].

BAUDELAIRE C., *Éloge du maquillage (= Le peintre de la vie moderne, XI)*, "Le Figaro" 3 dicembre 1863.

CIOCCOLONI F., *Per un'interpretazione dei Medicamina faciei femineae: l'ironica polemica di Ovidio rispetto al motivo propagandistico angusteo della restitutio dell'età dell'oro*, "Latomus" LXV/1 (2006), pp. 97-107.

DARDI A., *Dalla provincia all'Europa: l'influsso francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere 1992.

DUBY G., a c. di, *L'amore e la sensualità*, Bari, Dedalo 1994 [orig. 1991].

FINK E., *Il gioco come simbolo del mondo*, Roma, Lerici 1965 [orig. 1960].

POLI D., *La donna, la donnola e lo sciamano in Apuleio*, in *Semiotica della novella latina*, Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina", Perugia 11-13 aprile 1985, Roma, Herder 1986, pp. 247-265.

POLI D., *Unità e pluralità di lingue in Dante*, in *Lingue speciali e interferenza*, Atti del Convegno seminariale, Udine 16-17 maggio 1994, a c. di R. Bombi, Roma, il Calamo 1995, pp. 299-314.

POLI D., *La presenza di Ovidio*, in *Ovidio e la cultura europea*, Atti delle giornate di studio al Liceo classico "Ovidio", Sulmona 2006-2007, a c. di S. Cardone et al., Sulmona, Liceo classico "Ovidio" 2008, pp. 75-86.

SCHMITT E.-E., *La donna allo specchio*, Roma, E/O 2012 [orig. 2011].

TAGLIAPIETRA A., *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri 2008.