

L'eros in cammino. Su alcune modalità della passeggiata d'amore nella poesia latina

di Donatella Puliga

Anche l'amore cammina. E a Roma cammina in spazi precisi. La finalità erotico-amorosa della passeggiata in Roma antica è un aspetto particolarmente interessante per uno studio sull'andare a piedi.¹ Chi era in cerca di occasioni di intrattenimento galante, chi voleva 'rimorchiare' – si direbbe oggi – sapeva bene che alcuni ambiti spaziali specifici della città, per lo più le zone di passeggio sotto ai portici, se non erano esclusivamente deputati, ben si prestavano a favorire una ben precisa tipologia di incontri. Era risaputo che, specialmente in prossimità dei portici, appunto, si potevano trovare prostitute di ogni età e ragazzini che vendevano per pochi spiccioli il proprio corpo. Il carme IV di Catullo, ad esempio, contiene una descrizione piuttosto esaustiva del percorso di questo genere di 'passeggiate': il poeta va in cerca dell'*amicus* Camerio, che immagina si stia intrattenendo con le donne di malaffare (*pessimae puellae*, v. 10) che in genere gremivano quei luoghi:

*Oramus, si forte non molestumst,
demonstres ubi sint tuae tenebrae.
te in campo quaesivimus minore,
te in circo, te in omnibus libellis
te in templo summi Iovis sacro
in Magni simul ambulatione
femellas omnes, amice, prendi;
quas vultu video tamen serenas.
'aufertis' sic usque flagitabam
'Camerium mihi, pessimae puellae?'*

*'en,' inquit quaedam, sinum reducens,
'en hic in roseis latet papillis!
sed te iam ferre Herculi labos est:
tanto te in fastu negas, amice.
dic nobis ubi sis futurus, ede hoc
audacter, committe, crede luci,
num te lacteolae tenent puellae.
si linguam clauso tenes in ore,
fructus proicies amoris omnis:
verbosa gaudet Venus loquela.
vel, si vis, licet obseres palatum,
dum nostri sis particeps amoris.*

Per pietà, se non disturba troppo, mostra a noi dove siano le tue tenebre. Te cerchiamo nel minore Campo, te nel Circo, te in mezzo a tutti i libri², te nel tempio sacro al Sommo Giove. E nel portico, intanto, di Pompeo, tutte ho prese, amico, le pulzelle quelle almeno viste in volto liete, e cercando te, così chiedevo: «Fuori a me il mio Camerio, squaldrinelle». Al che, una: «A me denuda il petto: ecco, latita qui, fra i rosei seni!» Ma acchiapparti, ormai, è fatica erculeale. Tanto grande boria a noi ti nega? Dicci dove verrai a spuntare, svelalo. Con audacia, rischia, vieni in luce. Son ragazze di latte che ti tengono? Se la lingua freni in chiusa bocca, vai a gettare d'amore tutti i frutti:

di un parlare sciolto gode Venere.
 O il palato rinsera, se vuoi...a patto
 Ch'io del vostro amore sia partecipe!³

In cerca del suo amico Camerio, Catullo fa una lunga passeggiata perlustrando i luoghi-simbolo delle *ambulationes* di Roma, gli spazi dell'amore furtivo (cfr. *tenebrae* al v. 2 e *amoris* ai vv. 19 e 22), in cui immagina si trovi l'amico trattenuto da «ragazze di latte». E così, dal *Campus minor* o *Martialis*, il Campo Marzio sul Celio, dove il pullulare di impianti termali e palestre facilitava gli incontri amorosi, il poeta raggiunge il *Circus Maximus*, passa per il *Vicus Tuscus* e infine arriva ai *libelli*,⁴ nella strada detta *Argiletum*, per poi dirigersi al Campidoglio, alla celebre «passeggiata di Pompeo» (*Magni ambulatio*)⁵, e al Portico che ne prende il nome⁶, corrispondente all'odierna via Paganica⁷.

Questi luoghi dell'*urbanitas* romana erano anche riconosciuti come particolarmente adatti alla messa in campo di precise strategie seduttive: era lì, infatti, che ci si poteva mostrare, sperando di essere notati a propria volta. Vedere per farsi vedere, dunque: il gioco del *display* si manifesta proprio attraverso l'incedere negli spazi preposti all'amore. Non c'è dubbio, allora, che il carne di Catullo possa contribuire a fornirci almeno un tassello del percorso per antonomasia della passeggiata erotica.

Ma è forse con Properzio che l'*ambulatio* assurge a momento topico dell'innamoramento elegiaco e a scenario della seduzione.

*non eget hic medicis, non lectis mollibus aeger,
 huic nullum caeli tempus et aura nocet;
 ambulat – et subito mirantur funus amici!
 sic est incautum, quidquid habetur amor.*

Non medici né morbidi letti servono a questo malato [l'innamorato elegiaco],
 non gli fanno male il clima, né le folate di vento. È lì che passeggia e già gli amici vedono la sua fine!
 Tanto è imprevedibile, qualsiasi cosa sia, quello che chiamiamo amore⁸.

L'innamoramento è qui inscritto nella cornice della passeggiata: mentre passeggia (*ambulat*), infatti, l'innamorato elegiaco incrocia l'oggetto del suo desiderio amoroso (o lo incontra per la prima volta), ed ecco che questi accoglie nel petto la mortale ferita d'amore. La rappresentazione dell'*amor* come fenomeno improv-

viso (vd. *subito*) e imprevisto (*incautum*) si serve del modello analogico del *funus*, cui gli amici assistono con meraviglia (*mirantur funus amici*). Nel carne, quindi, la dimensione spettacolare della passeggiata (che coincide con la finalità dell'ammirare e dell'essere ammirati) non interessa solo i due personaggi interagenti, cioè l'io elegiaco e la *domina*, che si mostrano l'un l'altro nello specifico corteggiamento dell'*ambulatio*, ma coinvolge anche un terzo polo attoriale, che in questo caso è un soggetto collettivo: questo terzo attore è costituito dall'occhio esterno dei compagni dell'innamorato. Potenza di uno sguardo e della meraviglia che esso contiene.

La passeggiata crea quindi le condizioni idonee allo sprigionarsi del sentimento d'amore⁹, un amore che – nella Roma antica – si dispiegava per lo più al di fuori del matrimonio: solo in casi molto rari, infatti, il *coniugium* comportava una dimensione affettiva legata all'eros¹⁰.

Le esperienze più coinvolgenti in senso erotico potevano trovare terreno fertile proprio nella passeggiata, che si realizza in uno spazio *esterno* rispetto a quello della casa, e costituisce un utile espediente per garantire nuove occasioni d'incontro tra amanti.

In un'altra elegia properziana, ad esempio, (2.23), un uomo *ingenuus*, cioè libero per nascita, tenta di corrompere lo schiavo della donna per la quale spasima, in modo da poter conoscere in anticipo i luoghi in cui lei andrà a passeggiare e poterla raggiungere:

*ingenuus quisquam alterius dat munera servo,
 ut commissa suae verba ferat dominae?
 et quaerit totiens «quaenam nunc porticus illam
 integit?» et «campo quo movet illa pedes?»
 deinde, ubi pertuleris, quos dicit fama labores
 Herculis, ut scribat «muneris ecquid habes?».*

Un uomo libero ricopre di doni lo schiavo di un altro perché gli riferisca le promesse fatte alla sua padrona? e gli chiede tante volte: «sotto quale portico lei ora trova riparo?» e ancora: «in quale luogo del Campo sta passeggiando?», perché poi, quando tu hai portato in fondo le famose fatiche di Ercole, lei ti chieda: «che cosa mi regali in cambio?»

Al di là della *pointe* finale basata sul motivo elegiaco (e satirico) dell'*avaritia* delle donne¹¹, dai versi che abbiamo letto emerge chiaramente come il portico e il *campus* siano i luoghi di riferimento della passeggia-

ta galante, nei quali uomini e donne, e soprattutto gli amanti, possono incontrarsi furtivamente, scambiarsi messaggi tramite i servi o anche solo spiarsi da lontano. Del resto, in una società gerarchicamente rigida – soprattutto sul piano dei ruoli di genere – come quella romana, queste di cui l'elegia ci offre uno spaccato costituivano occasioni che – per quanto non eccezionali – erano comunque da gestire con astuzia. Ma c'è di più: nella riscrittura elegiaca, e in particolare in quella di Properzio, la passeggiata sotto ai portici e nei campi costituisce anche un pericolo per l'amante in preda al desiderio. Perché la passeggiata stessa può offrire alla *domina* occasione di nuovi incontri, e, pertanto, può costituire terreno propizio al tradimento.

In 2.32, ad esempio, Properzio accusa Cinzia di mentire sui luoghi effettivi delle sue frequentazioni e, nello specifico, delle sue passeggiate. All'orecchio del poeta sono giunti i nomi delle mete reali cui lei si dirige allontanandosi da lui, luoghi che spiegano le sue lunghe assenze, ma che rivelano soprattutto i suoi obiettivi:

*qui videt, is peccat: qui te non viderit ergo
non cupiet: facti lumina crimen habent.
nam quid Praenesti dubias, o Cynthia, sortes,
quid petis Aeaei moenia Telegoni?
cur ita te Herculeum deportant esseda Tibur?
Appia cur totiens te Via Lanuvium?
hoc utinam spatiere loco, quodcumque vacabis,
Cynthia! sed tibi me credere turba vetat,
cum videt accensis devotam currere taedis
in nemus et Triviae lumina ferre deae.
scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis
porticus, aulaeis nobilis Attalidis,
et platanis creber pariter surgentibus ordo,
flumina sopito quaeque Marone cadunt,
et leviter nymphis toto crepitantibus orbe,
cum subito Triton ore refundit aquam.
falleris, ista tui furtum via monstrat amoris:
non urbem, demens, lumina nostra fugis!
nil agis, insidias in me componis inanis,
tendis iners docto retia nota mihi.
sed de me minus est: famae iactura pudicae
tanta tibi miserae, quanta meretur, erit.
nuper enim de te nostras maledixit ad aures
rumor, et in tota non bonus urbe fuit.*¹²

Chi ti vede, commette peccato: è chi non ti vede che non proverà desiderio:

la colpa sta negli occhi che ti guardano.

Allora, o Cinzia, perché vai a cercare gli ambigui responsi

a Preneste¹³?

perché ti dirigi alle mura dell'eò Telegono¹⁴,

perché il tuo cocchio ti porta all'erculeo¹⁵ Tivoli?

Perché tante volte percorri la vecchia via Appia?

Magari tu, Cinzia, potessi andare a passeggiare in questi luoghi per tutto il tempo libero che avrai.

Quello che mi impedisce di crederti è la folla quando ti vede correre devota con le fiaccole accese e portare nel bosco torce alla dea Trivia.

Certamente ormai per te è da disprezzare il portico di Pompeo

dalle colonne che offrono ombra, da ammirare per i suoi tendaggi creati da Attalo,

è da disprezzare la fitta schiera di platani tutti della stessa altezza, e tutti i rivoli d'acqua che sgorgano dalla statua di Marone¹⁶ addormentato

e Tritone quando all'improvviso nasconde l'acqua nella bocca

mentre la corrente gorgoglia lievemente per tutta la città.

T'inganni: questo percorso tradisce un amore segreto: tu, senza più memoria, non scappi dalla città, ma dai miei occhi.

Ma non ce la fai, sono inutili gli inganni che trami contro di me.

Conosco le trappole che mi tendi: tu sei incapace, io sono esperto.

Ma a me di ciò poco importa: la perdita della reputazione di donna casta

sarà grave per te, disgraziata, tanto quanto meriti.

Proprio da poco mi è giunto alle orecchie un pettegolezzo su di te che mi addolora e ormai si è diffuso per tutta la città.

È preoccupato, Properzio, rispetto alle passeggiate di Cinzia: perché esse contengono la possibilità, per lei, di mostrarsi in pubblico, di essere vista e, di conseguenza, di suscitare in chi l'ammiri un desiderio amoroso: una colpa visiva, dunque, un *error* degli occhi, come chiarisce l'espressione al v. 2: *facti lumina crimen habent*. Se tutti i sensi possono macchiarsi di colpe, è il senso della vista che in quest'ambito la fa da padrone.¹⁷ Ma l'elenco dei luoghi degli antichi appuntamenti e delle consuete passeggiate di Cinzia, a piedi e in carrozza, e i frequenti viaggi in direzione di Tivoli, sembrano scuse per nascondere le nuove occupazioni dell'amata: la sua biasimevole partecipazione ai culti in onore della dea Diana *nemorensis*¹⁸, dalla fama quantomeno ambigua.

Il poeta si augurerebbe che la *domina* trascorresse piuttosto il suo tempo in quel genere di passeggiate (*hoc utinam spatiere loco*) e non nella presumibile pro-

miscuità di questi rituali. Cinzia ormai trascura il portico di Pompeo, dove lo stesso Properzio poteva incontrarla di nascosto, e benché la donna giustifichi la propria assenza con il desiderio di sottrarsi alla vita cittadina, il poeta sa bene che sono i suoi occhi, quelli cioè dell'amante tradito, la realtà da cui lei in effetti fugge, cercando di eludere la sua sorveglianza. Qui, pertanto, la simulazione di passeggiate cittadine e fuori porta (come quelle col carro verso Tivoli) forniscono un alibi all'amata, servono per favorire i tradimenti di lei, i suoi *furta amoris*.

Ma il timore del poeta non è a senso unico. Anche Cinzia teme che l'ombra del portico di Pompeo, luogo di elezione per gli appuntamenti e gli incontri amorosi, possa costituire per Properzio una forte tentazione. Così, in 4.8, è lei a imporre al poeta alcune regole relazionali da seguire, tra cui spicca il veto riguardo al famigerato portico di Pompeo:

tu neque Pompeia spatiabere cultus in umbra

non te ne andrai a passeggio tutto elegante
all'ombra del portico di Pompeo¹⁹

È inaccettabile per Cinzia che Properzio passeggi sotto i portici ombrosi dopo essersi pettinato e vestito di tutto punto, «tutto in tiro» - si direbbe oggi: ciò segnalerebbe, infatti, il desiderio dell'amante di mostrarsi ad altre donne, di aprirsi a nuove conquiste mettendo in gioco tutte le proprie capacità di seduzione. La passeggiata sotto al portico è dunque assimilata a una pratica di adescamento amoroso, tanto femminile quanto maschile. Passeggiata e tradimento sono quindi almeno in parte sovrapponibili, hanno un elemento che li accomuna: forse anche perché entrambi si configurano come momenti in cui si rinuncia allo *stare*, al rimanere in una situazione di fissità (lo stare seduti o almeno fermi fisicamente, da un lato; il mantenersi fedeli ad una situazione amorosa, dall'altro).

Ma Properzio non è il solo a eleggere il portico pompeiano a luogo preferenziale di ogni tipo di conquista o avventura erotica. Leggiamo questi versi di Ovidio:

*Seu te forte iuvat sera et sapientior aetas,
Hoc quoque, crede mihi, plenius agmen erit.
Tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra,
Cum sol Herculei terga leonis adit:
Aut ubi muneribus nati sua munera mater
Addidit, externo marmore dives opus.
Nec tibi vitetur quae, priscis sparsa tabellis,*

*Porticus auctoris Livia nomen habet:
Quaque parere necem miseris patruelibus ausae
Belides et stricto stat ferus ense pater.*

Se poi ti piacciono donne di una certa età, più esperte, credimi, di queste potrai averne uno stuolo. Vai a passeggiare lentamente all'ombra del portico di Pompeo, quando il sole tocca il dorso del Leone erculeo, oppure nel luogo in cui la madre ai doni per il figlio aggiunse il proprio dono di un edificio ricco di marmi esotici.

Non evitare poi il portico dalle pitture antiche che, voluto da Livia, da lei prese il nome, e dove sono le Danaidi che osarono dare la morte agli infelici cugini e con loro il crudele padre sguaina la spada.²⁰

Anche il più difficile da accontentare tra i Romani troverà la donna che saprà stuzzicarne l'eros, se andrà a passeggio rispettivamente all'ombra del portico di Pompeo²¹, sotto quello di Ottavia, adiacente al teatro di Marcello, o sotto al portico di Livia, nei pressi dell'Esquilino.

Più avanti, nel suo elenco dei luoghi idonei all'amore, Ovidio inserisce anche i fori:

*Et fora conveniunt (quis credere possit?) amori:
Flammaque in arguto saepe reperta foro:*

Anche i fori (chi mai lo crederebbe) sono propizi all'amore:
non di rado nel vociare del foro nasce la fiamma²².

Nella formulazione didascalica di Ovidio, lo scenario dello *spatiari* influenza profondamente il successo della prassi di seduzione, fungendo da viatico dell'*amor*. Perfino i luoghi che ospitano attività strutturalmente lontane dalla dimensione erotica, come quelle che si svolgono nei fori, si rivelano propizi all'amore (*conveniunt amori*), e fanno scoccare la scintilla²³.

In *Amores* 2.2, il poeta rappresenta un caso paradigmatico di innamoramento nello scenario del portico:

*hesterna vidi spatiantem luce puellam
illa, quae Danae porticus agmen habet.
protinus, ut placuit, misi scriptoque rogavi.
rescripsit trepida 'non licet!' illa manu.*

Nel portico che contiene lo stuolo intero delle Danaidi [il portico del tempio di Apollo, sul Palatino], quella donna io vidi ieri che si aggirava. Mi piacque,

e una proposta subito le inviai con un biglietto, su cui con mano incerta lei riscrisse «non si può»²⁴.

Anche qui il tema elegiaco è quello dell'incontro imprevisto con una *spatians puella*, «una giovane donna che passeggia». Questa immagine colpisce il poeta, che ne è subito attratto (*placuit*) e, spinto dunque a dichiararsi, invia un messaggio alla ragazza. Se qui, tuttavia, la *puella* risponde, benché esitante, con un tiepido diniego, l'incontro sotto i portici ha un esito erotico più felice (almeno inizialmente) per Aconzio e Cidippe, i personaggi mitici delle *Heroides* XX-XXI, il cui amore sboccia in un momento di sospensione dai sacri rituali²⁵. Così, mentre Cidippe passeggia all'ombra dei portici di un santuario, ammirandone le statue, al contempo è ammirata a sua volta dal giovane Aconzio:

*et modo porticibus spatior modo munera regum
miror et in cunctis stantia signa locis;
miror et innumeris structam de cornibus aram,
et de qua pariens arbore nixa dea est,
et quae praeterea – neque enim meminive libetve
quidquid ibi vidi dicere – Delos habet.
Forsitan haec spectans a te spectabar, Aconti,
visaue simplicitas est mea posse capi.
in templum redeo gradibus sublime Dianae –
tutior hoc ecquis debuit esse locus?*

E ora passeggio sotto i portici, ora ammiro i doni dei re e le statue innalzate dovunque. Ammiro anche un altare costruito con innumerevoli corna e l'albero cui si appoggiò la dea durante il parto, e oltre a ciò tutto quello- perché non ricordo né ho voglia di raccontare quanto vi ho visto- che Delo possiede. Forse, mentre guardavo queste cose, ero guardata da te Aconzio, e la mia semplicità ti parve una facile preda. Ritorno al tempio di Diana, che si leva alto su gradini – quale luogo doveva esserci più sicuro di questo²⁶?

Nella dimensione diegetica dell'epistola²⁷, l'io narrante di Cidippe rievoca il primo incontro con Aconzio. Mentre lei passeggia noncurante sotto al portico del tempio, e ne contempla gli ornamenti statuari, il giovane ammira a sua volta la ragazza nel suo incedere. Si instaura un meccanismo che vede contrapporsi stabilità e movimento: mentre Cidippe ammira la fissità delle statue, Aconzio contempla il movimento aggraziato di lei che cammina. La ben calibrata costruzione retorica con poliptoto *haec spectans a te spectabar*

comunica al lettore la doppia identità della giovane donna, soggetto contemplante da un lato (*spectans*) in rapporto al paesaggio artistico del santuario, e oggetto contemplato e da Aconzio dall'altro (*a te spectabar, Aconti*), in cui il pronome personale di seconda persona (seguito al verso successivo dall'aggettivo possessivo di prima persona, *mea*) e il nome proprio del giovane, in forte oggetto, fanno emergere sul piano retorico e pragmatico l'insinuarsi del sentimento d'amore. Anche qui la donna è rappresentata quasi al pari di un'apparizione (si noti l'uso di *visa* in posizione di rilievo). All'insidia del portico, e del suo ammiratore, Cidippe, però, tenta dapprincipio di fuggire: ritorna al tempio, un luogo più sicuro (*tutior*), anche in forza della divinità cui è dedicato, quella Diana dea vergine e protettrice delle vergini per eccellenza. Un luogo, quindi, in implicita opposizione al "pericolo" cui il portico espone la giovane donna.

Ma ci sono – e non sono pochi – amori non contraccambiati, o amori finiti: come fare per non farsi tormentare, in questo caso, dal pungolo della memoria? Il rimedio per guarire dalle brucianti ferite suggerito da Ovidio è quello di evitare di passeggiare dove è solita recarsi anche l'amata:

*Nec quae ferre solet spatiantem porticus illam,
Te ferat, officium neve colatur idem.
Quid iuvat admonitu tepidam recalescere mentem?*

Non frequentare il portico che per solito la vede passeggiare, e non coltivare le sue stesse relazioni. A che giova riscaldare col ricordo il cuore ormai tiepido²⁸?

La passeggiata, quindi, svela la sua funzione di luogo della memoria: essa suscita il ricordo di un passato, talvolta di un passato perduto, rifondandolo e rendendolo un *monumentum*, che in questo caso, però, non ha una valenza positiva: non giova infatti al recupero della serenità dopo il trauma della esclusione e della perdita.

Che non sempre la passeggiata abbia una funzione terapeutica o benefica è quindi esperienza diffusa. L'occasione di incontro cui essa dà luogo rischia di risultare nociva per l'innamorato respinto, come sa bene anche Properzio, che, pur evitando ormai di recarsi nei luoghi frequentati da Cinzia – qui, i campi, fra i quali quello Marzio, ricco di impianti termali e palestre, che lo rendevano perfetto per gli appuntamenti galanti,

e il teatro, su cui torneremo – non guarisce dalla ferita d'amore che lei gli ha inferto.

*tot iam abiere dies, cum me nec cura theatri
nec tetigit Campi, nec mea mensa iuvat.*

Già da tanti giorni non mi interessa del teatro,
non mi sfiora la voglia del Campo, non mi va di stare
a tavola²⁹.

Ma per avere successo nell'impresa amorosa, all'in-
dividuazione del luogo più adeguato l'*amator* dovrà far
seguire l'esercizio della sua specifica *ars* seduttiva, che
consiste per Ovidio nella capacità di sfruttare a proprio
vantaggio le occasioni di incontro che la passeggiata
fornisce, e in una serie di strategie di avvicinamento:

*Interea, sive illa toro resupina feretur,
Lecticam dominae dissimulanter adi,
Neve aliquis verbis odiosas offerat auris,
Qua potes ambiguus callidus abde notis.
Seu pedibus vacuis illi spatiosa teretur
Porticus, hic socias tu quoque iunge moras:
Et modo praecedas facito, modo terga sequaris,
Et modo festines, et modo lentus eas:
Nec tibi de mediis aliquot transire columnas
Sit pudor, aut lateri continuasse latus;
Nec sine te curvo sedeat speciosa theatro:
Quod spectes, umeris adferet illa suis.
Illam respicias, illam mirere licebit:
Multa supercilio, multa loquere notis.*

Nel frattempo, se la porteranno in giro sdraiata sui
cuscini
avvicinati alla sua lettiga facendo finta di niente,
e in modo che nessuno presti ascolto alle tue pa-
role con orecchie odiose : piuttosto, se ce la fai,
nasconditi - fatti furbo- dietro segnali ambigui.
E se poi cammina a piedi per l'ampio portico, in
modo indolente,
unisciti a lei nel suo passo svagato
e ora cerca di precederla , ora cerca di starle dietro,
ora affrettati, e ora cammina a passo lento.
E non farti problema a spostarti di tante colonne dal
corridoio centrale per metterti al suo fianco.
Bella com'è, non deve stare seduta senza di te nel
concavo teatro: lo spettacolo sarà lei a offrirtelo,
con le sue spalle.
Potrai più volte guardarla, anche contemplarla a lungo,
dirle molte cose anche con un cenno degli occhi,
che parlano³⁰.

Nella precettistica contemplata dalla sua *ars ama-
toria*³¹, Ovidio dà – come vediamo – ampio spazio ad
alcune prescrizioni sul modo di avvicinare la donna og-
getto del desiderio amoroso mentre passeggia a piedi o
trasportata in lettiga. Il brano ci offre con vividezza una
rappresentazione mimetica delle forme della seduzione
galante e delle sue manifestazioni. Se la passeggiata
all'aria aperta non era certo da considerare come mo-
mento di intimità per gli amanti, la protezione artificiale
che la *lectica* poteva fornire ai due rappresentava una
buona occasione, per l'uomo, di sussurrare frasi d'a-
more all'amata, con atteggiamento 'dissimulante' (*dis-
simulanter*), cioè senza essere udito (magari dal marito
o dal tutore di lei). Il riferimento esplicito alla posizione
che la donna assumeva sulla lettiga, quasi fosse distesa
sul proprio letto (*toro resupina*), sembra sottintendere
maliziosamente quella tipica dei rapporti sessuali, che
costituiscono dunque un allusivo modello analogico.
Avvicinare la donna in quella posizione consentiva per-
tanto ai due amanti (o almeno al corteggiatore) di rita-
gliarsi un breve momento di para-intimità, in cui avviare
una comunicazione galante non solo verbale ma anche
cinesico-gestuale (cfr. *ambiguus ... notis*). Nondimeno,
anche la pratica deambulatoria consentirà al preten-
dente di accostarsi alla donna, rappresentata qui come
impegnata in una passeggiata indolente, di allusiva mol-
lezza, cui l'uomo potrà unirsi, osando perfino cambia-
re corsia pur di raggiungerla e starle al passo (magari,
precedendola un po' o seguendola per non dare adito
a pettegolezzi).

La parte finale del passo ovidiano inserisce, nel no-
vero degli spazi deputati all'amore, un nuovo luogo di
incontro: il teatro.

In effetti, occasione di adescamento e mostra di sé
paragonabile a quella offerta dai portici ombrosi era
fornita da due dei luoghi di intrattenimento più amati
e frequentati dai Romani: il teatro, per l'appunto, e il
circo, dove donne e uomini andavano a 'guardare' ma
anche a 'mostrarsi':

*Sed tu praecipue curvis venare theatris:
Haec loca sunt voto fertiliora tuo.
Illic invenies quod ames, quod ludere possis,
Quodque semel tango, quodque tenere velis.
Ut redit itque frequens longum formica per agmen,
Granihero solitum cum vehit ore cibum,
Aut ut apes saltusque suos et olentia nactae
Pascua per flores et thyma summa volant,
Sic ruit ad celebres cultissima femina ludos:*

*Copia iudicium saepe morata meum est.
Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae:
Ille locus casti damna pudoris habet.*

È soprattutto nelle *cavee* dei teatri che devi andare a caccia: sono luoghi più produttivi di quello che ti aspetti. Potrai trovarvi un amore oppure un passatempo, qualcosa che va bene da godersi per una volta sola, o qualcos'altro che magari hai voglia di tenerti caro. Come fanno le formiche, che vanno avanti e indietro più volte in lunga fila recando nella bocca abituata a portare il grano il cibo consueto, come fanno le api che trovano le valli e i pascoli profumati e volano di fiore in fiore e sulle corolle del timo, così le donne corrono, tutte eleganti, ai giochi del circo affollatissimi. Sono talmente tante che molte volte non mi procurano che l'imbarazzo della scelta. Senz'altro vanno per vedere, ma anche per essere viste a loro volta: un posto come quello mette a rischio la castità e il pudore³².

Il teatro, nella rappresentazione didascalica ovidiana, si configura come luogo ottimale della 'caccia amorosa' (vd al v. 89: *sed tu praecipue curvis venaere theatris*). Ma quello venatorio non è il solo modello analogico usato per rappresentare questo luogo ludico come ottimo avamposto dell'uomo in cerca di conquiste: Ovidio si serve anche del modello agricolo: i teatri sono *loca ... voto fertiliora tuo*, luoghi abbondanti di potenziali prede, traboccanti di donne, più di quanto un uomo possa sperare. Questa ricchezza permette di offrire all'aspirante amatore un'ampia scelta: troverà qualcuna da amare, se lo desidera, o anche soltanto una donna con cui giocare, con cui praticare un puro passatempo erotico. Del resto, come il poeta non manca di sottolineare, era risaputo che ai *ludi* le donne andassero sì a vedere lo spettacolo, ma anche a far mostra di sé, a offrirsi allo sguardo maschile: *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*. Il loro ingresso in teatro o al circo è infatti descritto come un andirivieni che ha alcuni tratti in comune con quella che appare a tutti gli effetti come una passeggiata nervosa, una sfilata frenetica in cui fare sfoggio di sé e della propria bellezza. L'elegantissima donna (*cultissima femina*) che si precipita a vedere i giochi è infatti paragonata alla formica che va e viene dal campo e all'ape che vola di fiore in fiore: si tratta in entrambi i casi di animali caratterizzati da intensa operosità, la medesima che le donne romane cui si riferisce Ovidio nei

versi che abbiamo letto impiegavano nell'offrirsi esse stesse come spettacolo nello spettacolo. Il *cultus*, del resto, cui il superlativo *cultissima* fa riferimento, riguarda la cura di sé e del proprio aspetto, e comprende l'insieme delle pratiche con cui le donne si curavano per apparire impeccabili ed eleganti (dall'igiene personale, alle acconciature, fino al modo di vestire). A buon diritto, dunque, il teatro e il circo, luoghi di un malizioso "vedere ed essere visti", erano considerati in grado di mettere in pericolo la pudicizia e la purezza femminile (*ille locus casti damna pudoris habet*).

La licenziosità dei teatri è tale che Ovidio sceglie significativamente di ambientarvi - nei versi successivi - la sua riscrittura del ratto delle Sabine, rielaborando così uno dei miti fondatori della storia di Roma e di una delle sue istituzioni più importanti: il matrimonio, nato da un episodio di violenza collettiva. Al termine del racconto, Ovidio commenta così: *scilicet ex illo sollemni more theatra / Nunc quoque formosis insidiosa manent*, «sì, da allora, è vero, i teatri per rituale usanza restano ancora oggi luoghi insidiosi per le belle donne» (Ov. Ars 1, 133-34).

La rigida morale augustea sembrava non poter nulla contro il dilagare della licenziosità che teatri e portici fomentavano. Al riguardo, Ovidio, accusato di aver scritto un poema nocivo per la pudicizia femminile, lamenta di aver subito una troppo severa *relegatio* a Tomi in confronto alla tolleranza che il *princeps* è solito riservare a questi luoghi di ambigua frequentazione:

*cum quaedam spatientur in hoc, ut amator eodem
conveniat, quare porticus ulla patet?*

Ma, dal momento che alcune passeggiano lì [sotto ai portici] solo per incontrarsi con l'amante, perché i portici restano aperti?³³

Un concetto simile era già espresso in Ars 3, 633-40:

*Quid faciat custos, cum sint tot in urbe theatra,
Cum spectet iunctos illa libenter equos,
Cum sedeat Phariae sistris operata iuvencae,
Quoque sui comites ire vetantur, eat,
Cum fuget a templis oculos Bona Diva virorum,
Praeterquam siquos illa venire iubet?
Cum, custode foris tunicas servante puellae,
Celent furtivos balnea multa iocos*

Cosa può fare il custode se in città ci sono tanti tea-

tri dove lei assista con piacere a corse di carri, dove assista ai riti sacri al suono dei sistri di Iside, e vada in luoghi vietati ai suoi sorveglianti, dove la Bona Dea tiene lontani dai templi gli sguardi dei maschi, tranne di quelli maschi cui ordina di entrare? Dove, mentre il custode là fuori fa la guardia alle vesti della ragazza, i bagni nascondono piaceri rubati.

Ovidio afferma che a teatro si va anche per assistere ai riti in onore di Iside (a Roma spesso identificata con lo, la fanciulla egizia trasformata da Zeus in giovenca,) e alle cerimonie in onore della Bona Dea³⁴ che, benché vietate agli uomini, finivano per rivelarsi come occasioni che consentivano un alto grado di promiscuità.

Si è già più volte accennato al fatto che la passeggiata all'aperto, o nel breve tratto che la donna percorreva da casa al teatro o al circo, fosse uno dei principali momenti femminili di "mostra di sé". Ma in che modo si esercitava, da parte delle donne, questa forma di "esposizione"? In primo luogo con la stessa *deambulatio*: il modo in cui le donne camminavano, infatti, rientra anche più specificamente nell'ambito delle tecniche di seduzione femminili, al punto che Ovidio, nel terzo libro dell'*Ars amatoria*, ne delinea le caratteristiche in forma didascalica:

*Omnibus his, quoniam prosunt, inpendite curam:
 Discite femineo corpora ferre gradu.
 Est et in incessu pars non temnenda decoris:
 Allicit ignotos ille fugatque viros.
 Haec movet arte latus, tunicisque fluentibus auras
 Accipit, expensos fertque superba pedes:
 Illa velut coniunx Umbri rubicunda mariti
 Ambulat, ingentes varica fertque gradus.
 Sed sit, ut in multis, modus hic quoque: rusticus alter
 Motus, concesso mollior alter erit.*

Dedicatevi a tutte queste cose, in effetti fanno bene, e imparate a muovervi con passo femminile.

Una parte non trascurabile dell'eleganza è nell'andatura

che attira o fa scappare gli uomini che ancora non vi conoscono.

Una muove il fianco ad arte e l'aria passa per i velli della tunica al moto calibrato dei piedi, un'altra avanza a grandi passi, come la moglie tonda e rubizza di un pastore umbro.

Ma anche in questo, come in molte cose, dev'essere un giusto mezzo: una delle due andature è da cafona, l'altra più studiata del giusto³⁵.

Alle donne Ovidio suggerisce di imparare «a muovere il corpo con passo femminile» (*femineo corpora ferre gradu*). Anche l'andatura, infatti, ha un ruolo chiave nell'arte della seduzione, e si configura come componente di rilievo del *decor* femminile (*pars non temnenda decoris*), che, come in ogni altra attività umana, deve essere esercitato con *modus* per sortire un effetto armonioso e far apparire gradevole. Le conseguenze di una simile arma seduttiva sono espresse ad esempio nell'elegia 2, 2, 6-7, in cui Propertio afferma di essersi innamorato di una donna bellissima, che cammina come una dea: *et incedit vel love digna soror, / aut ceu Munychias Pallas spatiat ad aras*, «avanza quasi degna sorella di Giove o simile a Pallade quando si aggira fra le are Munichie».

Per contro, ancora tra i consigli per disinnamorarsi di una donna, nei *Remedia amoris* Ovidio suggerisce a – chi ne fruirà – di concentrarsi sui difetti di lei, spingendola anzi a renderli più manifesti: *profuit assidue vitii insistere amicae, / idque mihi fatum saepe salubre fuit* (vv. 315-16), «mi giovò soffermarmi sui vizi dell'amica assiduamente / e facendolo spesso, ciò mi fu salutare». E nel novero di queste mancanze, spicca il «passo rigido»: *durius incedit? fac inambulet*, «È troppo rigido il suo passo? fa' in modo che passeggi» (v. 337).

La passeggiata si rivela, ancora una volta, insomma, come un'attività in cui natura e cultura intrattengono un dialogo fitto e ininterrotto.

Note

¹ La bibliografia generale su questo tema, non solo per quanto riguarda il mondo latino, è naturalmente sterminata. Segnalo comunque, tra i saggi più significativi, F. Hessel, *L'arte di andare a passeggio*, Milano, Serra e Riva 1991; D. Le Breton, *Il*

mondo a piedi: elogio della marcia, Milano, Feltrinelli 2001; P. Sansot, *Passeggiate*, Milano, Pratiche 2001; C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori 2005; F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi 2006. Sul movimento nello spazio urbano, con riferimento a Roma antica, si veda poi I. Östenberg, S. Malmberg, J. Bjørnebye

- (edds.), *The moving city: processions, passages and promenades in ancient Rome*, London, Bloomsbury Academic 2015.
- ² L'espressione *in omnibus libellis* può riferirsi, metonimicamente, alle botteghe di librai (venditori di rotoli manoscritti) la cui esistenza al tempo di Catullo è però oggetto di discussione. Su questo punto vd. il commento di Alessandro Fo, *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*, Einaudi, Torino 2018, p. 670.
- ³ La traduzione è di A. Fo: *Gaio Valerio Catullo, Le poesie*, cit., p. 111.
- ⁴ Vd. *supra*, nota 2.
- ⁵ Secondo Ann Kuttner, *Culture and history at Pompey's Museum*, «Transactions of the American Philological Association», 129, 1999, p. 350, il termine *ambulatio* si riferirebbe ai viali alberati del parco che abbellivano il complesso monumentale.
- ⁶ Che tale portico fosse frequentato per incontri d'amore è attestato anche in Ovidio, *Ars am.*, I 67; III 387 (per cui vd. *infra*).
- ⁷ Sull'identificazione di siti antichi con i quartieri della Roma odierna, vd. F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Roma-Bari, Laterza 2008 (nuova edizione riveduta e aggiornata, 1° ed. 1983).
- ⁸ Prop. 2, 4, 11-14. La traduzione dei passi properziani è mia.
- ⁹ Anche se, come è stato affermato, il poeta elegiaco vive una condizione disforica in cui la speranza di un amore corrisposto e paritetico si scontra con una disparità impossibile da ricomporre (M. Labate, *Sine nos cursu quo sumus ire pares: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*, «Dictynna», 9, 2012, p. 3).
- ¹⁰ Nella stessa poesia properziana è insistita la negazione della vita familiare: «l'amore illecito per una sola donna assorbe a tal punto il poeta da fargli esclamare che essa costituisce per lui la casa, i genitori, gli unici momenti di gioia (I, 11, 23-4)». Così P. Fedeli, *Poesia d'amore latina*, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard 1998, pp. XXXI-XXXII.
- ¹¹ Come sostiene E. Fantham, *The image of woman in Propertius' poetry*, in Günther H. C. (ed.) *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston 2006, la misoginia della società tradizionale affiora in modo costante, malgrado i tentativi di interpretare l'elegia come un genere che dà spazio alla figura femminile in chiave di 'emancipazione'. Sui temi generali dell'elegia, Gold. (ed.) *A companion to roman love elegy*, Oxford 2012.
- ¹² Prop. 2.32, 1-24.
- ¹³ Come osserva P. Fedeli, *Poesia d'amore latina*, cit., p. 709, Preneste (l'odierna Palestrina) era un luogo di culto della Fortuna Primigenia, nel cui tempio si davano responsi che venivano incisi su tavolette di legno.
- ¹⁴ Telegono, il figlio nato da Ulisse e Circe, la quale abitava sull'isola di Eea, era considerato dalla tradizione il fondatore di Tuscolo (l'attuale Frascati).
- ¹⁵ Tivoli era famosa, tra l'altro, per la presenza di un tempio dedicato a Ercole.
- ¹⁶ Marone era sacerdote di Apollo.
- ¹⁷ Sul motivo degli occhi, vd. S. Alfonso, *Rapito in estasi, in Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, a cura di S. Alfonso et al., Bari 1990, pp. 1-37.
- ¹⁸ Su questi rituali, si veda almeno F.H. Massa-Pairault, *Diana Nemorensis, déesse latine, déesse hellénisée*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire» 1969, Vol. 81 (2), pp. 425-471; C. M. C. Green, *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- ¹⁹ Prop. 4, 8, 75.
- ²⁰ Ov., *Ars am.*, I, 65-74. La traduzione è mia.
- ²¹ Una originale rilettura della presenza femminile anche nell'iconografia del portico di Pompeo è data da Jane De Rose Evans, *Prostitutes in the Portico of Pompey? A Reconsideration*. «Transactions of the American Philological Association» vol. 139, no. 1, 2009, pp. 123-145.
- ²² Ovidio, *Ars am.* I, 79-80. Per il commento ai versi, si veda Publius Ovidius Naso, *Ars amatoria* Book I edited with an introduction and commentary by A. S. Hollis Oxford, The Clarendon Press 1977.
- ²³ Su questo contrasto tra le attività pubbliche e quelle del tutto private, legate all'eros, si veda il commento ad loc. in Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla 1991.
- ²⁴ Ovidio, *Am.* 2, 2, 3-6, trad. G. Leto, in Ovidio, *Opere* (a cura di P. Fedeli), vol. I Torino, Einaudi 1999, p. 57.
- ²⁵ Per un inquadramento dei temi di questa coppia epistolare all'interno delle *Heroides*, rimando a G. Rosati, *Ovidio. Lettere di eroine* (a cura di G. Rosati), Milano, Rizzoli 2013 (1° ed. 1989), la cui introduzione è ripresa e sviluppata in Id., *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)* «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» No. 29 (1992), pp. 71-94; sul tema dello sbocciare del desiderio in questo singolare epistolario, S. H. Lindheim, *Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, Madison, University of Wisconsin Press 2003.
- ²⁶ Ovidio, *Her.* 21, 99-106, in: *Ovidio. Lettere di eroine*, cit. pp. 412-3.
- ²⁷ L. Fulkerson, *The ovidian heroine as author. Reading, writing and community in the Heroides*, New York-Cambridge 2005.
- ²⁸ Ov. *Rem.* 627-28, trad. C. Lazzarini.
- ²⁹ Prop. 2, 16, 34-35.
- ³⁰ Ov. *Ars am.* 1, 487-500. La traduzione è mia.
- ³¹ Si veda l'introduzione e il commento di Roy K. Gibson, *Ovidius Ars amatoria book 3*, Cambridge, Cambridge University Press 2003.
- ³² Ovidio, *Ars am.* 1, 89-100. La traduzione è mia.
- ³³ Ovidio, *Trist.* 2, 1, 285-86, trad. F. Lechi, Milano, Rizzoli 1993, p. 231.
- ³⁴ Sul culto e i riti legati a questa divinità, vd. Attilio Mastrocinque, *Bona Dea and the Cults of Roman Women. Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge, Bd 49*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2014.
- ³⁵ Ovidio, *Ars am.* 3, 297-306. La traduzione è mia.