CAPITOLO

13

Ovidio: il gioco dell'amore e della retorica

Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum, / quem legis, ut noris, accipe, posteritas. «Chi sono stato io, il poeta che giocava con i teneri amori, ascoltalo, posterità, perché tu lo sappia, tu che mi leggi.» (Ovidio, *Tristia* IV,10,1–2)

OBIETTIVI

1. Collocare Ovidio nella Roma augustea della pace, del lusso e delle scuole di retorica, e riconoscere che cosa lo distingue dalla generazione di Virgilio e di Orazio.
2. Conoscere la vita di Ovidio dalle sue stesse testimonianze (*Tristia* IV,10) e le opere d'amore: *Amores*, *Heroides*, *Medicamina*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, con la loro trasmissione.
3. Riconoscere il gioco di Ovidio con i codici dell'elegia e della poesia didascalica, il mito raccontato dalla parte delle donne e i modelli greci e latini.
4. Leggere in lingua passi degli *Amores*, dell'*Ars amatoria* e delle *Heroides*, e in traduzione il ratto delle Sabine e i *Remedia*.
5. Analizzare il distico di Ovidio (senso chiuso, chiusa bisillabica del pentametro) e le figure della retorica in versi, e leggere la lettera di Didone come una suasoria.

INDICE DEL CAPITOLO

13.1 Il contesto 2
13.2 L'autore e le opere 4
13.3 Temi, forme e modelli 9
13.4 Antologia 12
13.5 Lingua e stile: il distico di Ovidio e la retorica in versi 24

Latino 4 · Parte IV · Ovidio e Livio · versione 1.0
Capitolo 13: Ovidio: il gioco dell'amore e della retorica · pagine 503–538 del volume completo · estratto per lo studio

Un giovane poeta si siede per scrivere un poema di guerra: armi, battaglie, il verso solenne dell'epica. Arriva Cupido, ride, e gli porta via un piede: il secondo verso esce più corto del primo, e il poema di guerra diventa una raccolta d'amore. Con questo scherzo di metrica, che leggerai in lingua (T1), comincia l'opera di Publio Ovidio Nasone. Il giovane della scena è lui, e il gioco non è soltanto una battuta: dice che per Ovidio la poesia è prima di tutto una questione di forma, di misura, di abilità nel fare e disfare le regole.

Ovidio è l'ultimo dei grandi poeti augustei e il più giovane: nacque nel 43 a.C., l'anno della guerra di Modena, e aveva dodici anni al tempo di Azio. Non conobbe da adulto le guerre civili che avevano segnato Virgilio e Orazio; crebbe in una Roma in pace, ricca, piena di teatri e di portici, e frequentò le scuole di retorica, dove i giovani imparavano a sostenere qualunque tesi. Da questa esperienza nascono le sue opere d'amore: gli *Amores*, che riprendono e insieme parodiano l'elegia di Tibullo e Properzio (cap. 12); le *Heroides*, lettere di eroine del mito ai loro uomini lontani; l'*Ars amatoria*, un poema didascalico che insegna a conquistare. Questo capitolo le legge tutte; il prossimo è dedicato alle *Metamorfosi*, ai *Fasti* e alla poesia dell'esilio.

Perché leggere Ovidio oggi? Perché pochi autori antichi sono stati letti così a lungo e da così tanti: nel Medioevo i suoi versi d'amore si imparavano a scuola, Dante lo mette fra i grandi poeti del Limbo, e le sue eroine abbandonate hanno parlato a secoli di lettori. Ma anche perché la sua città somiglia per molti aspetti alla nostra: una metropoli in cui ci si mostra, si guarda e si è guardati, in cui l'eleganza è un valore e la parola brillante una forma di potere. Ovidio la racconta con ironia, senza prediche, e con una lingua di una chiarezza che sembra facile e non lo è.

13.1 Il contesto

13.1.1 La Roma della pace

Quando Ovidio comincia a recitare i suoi primi versi, intorno ai vent'anni, il principato si è ormai stabilito (cap. 6): dopo il 27 a.C. la guerra è lontana, ai confini dell'impero, e Roma vive un lungo periodo di pace interna. Augusto rinnova la città, che si riempie di templi e di portici rivestiti di marmo; accanto al teatro di Pompeo, l'unico in pietra fino allora, negli anni Dieci a.C. si inaugurano quelli di Balbo e di Marcello. Le ricchezze delle province conquistate affluiscono nella capitale, e con loro i gusti raffinati del mondo greco: profumi, stoffe, gioielli, ville e banchetti.

Ovidio appartiene alla prima generazione per cui questa Roma è la normalità, e lo dice con orgoglio in un passo del libro III dell'*Ars amatoria*: «una volta c'era una rozza semplicità; ora Roma è d'oro» (*simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est*, III,113). E poco dopo: «il passato

piaccia agli altri: io sono contento di essere nato ora, questa età si adatta ai miei costumi» (*prisca iuvent alios: ego me nunc denique natum / gratulor: haec aetas moribus apta meis*, III,121–122). Non è l'oro, aggiunge, né il marmo a renderla tale, ma il fatto che «c'è il **cultus**, e la rozzezza dei nonni non è sopravvissuta fino ai nostri anni» (*sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos / rusticitas, priscis illa superstes avis*, III,127–128). *Cultus* è una parola chiave di Ovidio: è la cura di sé e del proprio aspetto, l'eleganza, la buona educazione, il vivere da cittadini; il suo contrario è la *rusticitas*, il modo di fare del contadino (*Latino 3*, cap. 10).

È una dichiarazione che va contro una parte importante della cultura del principato. Augusto voleva restaurare il costume degli antenati, la severità e la famiglia: le leggi giulie sul matrimonio e sull'adulterio, intorno al 18 a.C. (cap. 12), punivano chi corteggiava una donna sposata. Ovidio non le attacca mai apertamente; anzi, all'inizio dell'*Ars* dichiara di cantare soltanto amori permessi e di tenere lontane le matrone (*nos venerem tutam concessaque furta canemus*, I,33). Ma il suo elogio del presente, della città e del piacere suona, accanto alla nostalgia per la Roma contadina delle *Georgiche* e delle odi romane di Orazio, come un'altra idea di che cosa voglia dire vivere bene.

13.1.2 Le scuole di retorica: suasorie e controversie

Il giovane romano di buona famiglia completava gli studi presso un retore, che lo allenava a parlare in pubblico con le *declamationes* (cap. 3). Nell'età augustea la declamazione diventa anche uno spettacolo: i retori più famosi tengono sedute aperte a un pubblico di adulti, che va ad ascoltarli come a teatro. Gli esercizi sono di due tipi. La **suasoria** appartiene al genere deliberativo: lo studente consiglia a un personaggio della storia o del mito che cosa fare in un momento decisivo, per esempio «Agamennone delibera se sacrificare Ifigenia» o «Cicerone delibera se chiedere la grazia ad Antonio». La **controversia** appartiene al genere giudiziario: è un processo immaginario, con leggi inventate e casi spesso romanzeschi (figli diseredati, pirati, tiranni, giuramenti d'amore), in cui lo studente sostiene l'accusa o la difesa.

Sappiamo come si svolgevano queste sedute grazie a **Seneca il Vecchio** (c. 55 a.C. – c. 40 d.C.), il padre del filosofo, che da anziano raccolse a memoria i passi più brillanti dei declamatori che aveva ascoltato da giovane: dieci libri di *Controversiae*, giunti in parte completi e in parte in un riassunto più tardo, e un libro di *Suasoriae*. Fra i declamatori ricordati c'è anche Ovidio. Seneca racconta di averlo sentito declamare presso il retore Arellio Fusco, di cui era allievo, e aggiunge che ammirava Porcio Latrone, il declamatore più famoso del tempo, benché seguisse uno stile diverso dal suo; e ricorda che declamava di rado le controversie, preferendo le suasorie (II,2,12). Il giudizio è celebre: già allora la sua prosa «non poteva sembrare altro che una poesia sciolta dal metro» (*solutum carmen*, *Controversiae* II,2,8). Ovidio, aggiunge Seneca, trasferiva nei suoi versi le frasi a effetto di Latrone: un pensiero che Latrone aveva detto in prosa, sulla fiaccola che si spegne se resta ferma e riprende fuoco se viene agitata, ritorna in un distico degli *Amores* (*vidi ego iactatas mota face crescere flammas / et rursus nullo concutiente mori*, I,2,11–12).

Questa testimonianza va letta con prudenza, perché Seneca scrive molti decenni dopo e si affida ai ricordi (*memini*, «ricordo»). Ma il quadro è coerente con le opere: la scuola di retorica insegnava a mettersi nei panni di un personaggio, a trovare argomenti per una tesi, a chiuderli in una frase che resti in mente. Le *Heroides*, come vedremo nella sezione 5, sono in buona parte suasorie in versi.

APPROFONDIMENTO

Approfondimento · Una seduta di declamazione

Il titolo dell'opera di Seneca il Vecchio descrive le tre cose che si ascoltavano in una seduta: *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*. Le *sententiae* erano le frasi brevi e brillanti con cui il declamatore chiudeva un pensiero (*Latino 3*, cap. 15). La *divisio* era l'ordine delle questioni: per esempio, in una suasoria, se l'azione proposta sia giusta, se sia utile, se sia possibile. I *colores*, letteralmente «colori», erano le interpretazioni dei fatti più favorevoli alla propria parte: il modo di presentare un comportamento in una luce che lo scusi o lo condanni.

I temi delle *Suasoriae* conservate mostrano l'immaginazione delle scuole: Alessandro Magno delibera se navigare sull'Oceano (*Suasoriae* 1) e se entrare a Babilonia nonostante un presagio (4), Agamennone se sacrificare Ifigenia (3), Cicerone se chiedere la grazia ad Antonio (6) e se bruciare i propri scritti in cambio della vita (7; cap. 16). In queste sedute si formò il pubblico per cui Ovidio scrisse: lettori abituati a riconoscere un argomento ben trovato e ad applaudire una frase ben costruita.

13.2 L'autore e le opere

13.2.1 Una vita raccontata da lui stesso

Di nessun poeta latino sappiamo tanto dalla sua stessa voce. In un'elegia scritta in esilio, la decima del libro IV dei *Tristia*, Ovidio racconta la propria vita «ai posteri», e da lì vengono quasi tutte le notizie che seguono. Nacque a Sulmona, nella terra dei Peligni, «a novanta miglia da Roma», il 20 marzo del 43 a.C., l'anno in cui «i due consoli caddero per un destino uguale» (Irzio e Pansa, morti nella guerra di Modena: *Tristia* IV,10,3–6). La famiglia era di antico rango equestre, e il padre lo mandò a Roma a studiare con i maestri migliori insieme al fratello, nato esattamente un anno prima e morto a vent'anni (IV,10,7–16 e 31–32).

Il fratello era portato per l'eloquenza; Ovidio, invece, era attratto dalla poesia fin da bambino, contro il parere del padre, che gli ricordava che nemmeno Omero si era arricchito: quello che provava a scrivere in prosa, racconta, gli veniva in versi (IV,10,17–26; lo tradurrai negli esercizi). Completò la sua formazione con un viaggio di studio ad Atene (*Tristia* I,2,77). Avviato alla carriera politica, ricoprì alcune cariche minori: fu uno dei **tresviri**, un collegio di tre magistrati minori, probabilmente quello che sorvegliava le carceri e le esecuzioni (IV,10,34), e fece

da giudice in cause civili (*Tristia* II,93–96). Poi rinunciò al senato: «né il corpo né la mente erano adatti a quella fatica», e le Muse gli consigliavano «un ozio sicuro» (*tuta … otia*, IV,10,37–40).

Entrò nel circolo di Messalla Corvino, che ricorderà come colui «che incoraggiò i miei studi» (cap. 6), e conobbe i poeti del suo tempo: ascoltò Properzio e Orazio, «vide soltanto» Virgilio, non fece in tempo a diventare amico di Tibullo, morto giovane (IV,10,41–52). Recitò in pubblico le sue prime poesie quando si era tagliato la barba «una o due volte», cioè intorno ai vent'anni, e lo rese famoso una donna cantata «con un nome non vero», **Corinna** (*nomine non vero dicta Corinna mihi*, IV,10,57–60). Si sposò tre volte, e la terza moglie gli rimase vicina negli anni dell'esilio; una figlia, sposata due volte, lo fece due volte nonno (IV,10,69–76).

Nell'8 d.C., quando era il poeta più celebre di Roma, Augusto lo allontanò con un editto a Tomi, sul Mar Nero, dove morì nel 17 o nel 18 d.C. Ovidio stesso attribuisce la condanna a due colpe, «una poesia e un errore» (*carmen et error*, *Tristia* II,207): la poesia è l'*Ars amatoria*, l'errore è rimasto sconosciuto. Della relegazione e delle sue cause parleremo nel capitolo 14. La Figura 13.1 colloca la vita e le opere sullo sfondo della storia di Roma.

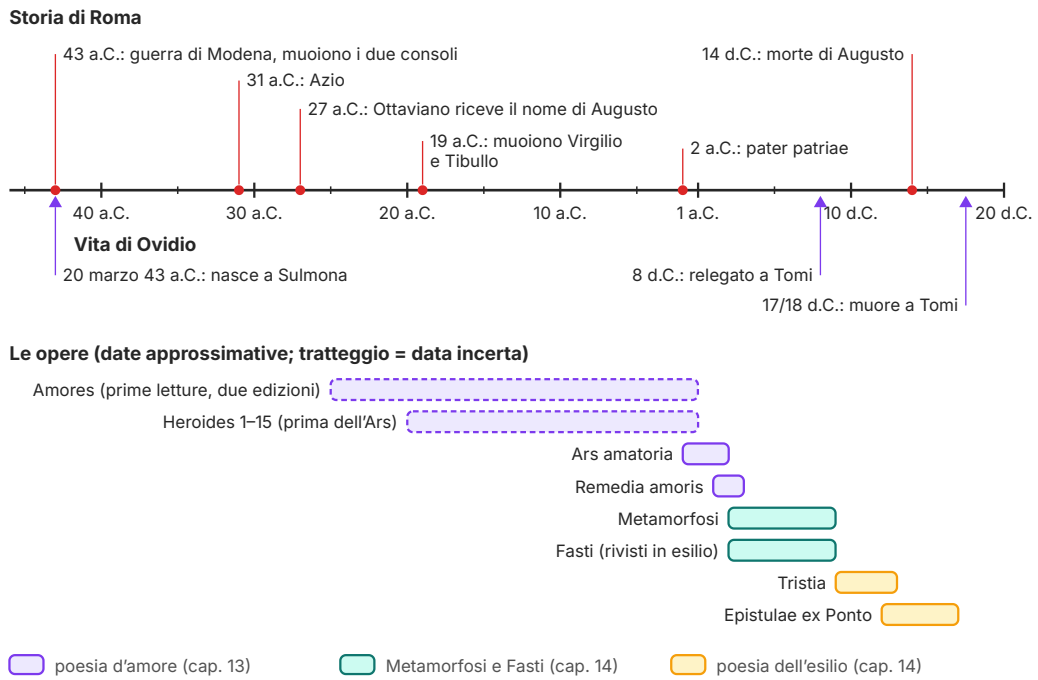


Figura 13.1 La vita e le opere di Ovidio su un asse proporzionale dal 46 a.C. al 20 d.C.; gli avvenimenti sono quelli delle Tabelle A.1 e A.2. Le date di composizione delle opere sono approssimative: per gli *Amores* e per le *Heroides* 1–15 sappiamo soltanto che precedono l'*Ars amatoria* (tratteggio). Fra l'1 a.C. e l'1 d.C. non c'è un anno zero.

ERRORE FREQUENTE

L'*Ars amatoria* non fece esiliare Ovidio appena uscita

Si legge spesso che Augusto relegò Ovidio «per l'*Ars amatoria*». È vero solo in parte. Il poema fu pubblicato intorno all'1 a.C. e circolò liberamente per circa nove anni, mentre Ovidio scriveva i *Remedia*, le *Metamorfosi* e i *Fasti*; la relegazione arrivò nell'8 d.C., insieme a un «errore» che il poeta non volle mai spiegare. Fu Ovidio stesso, scrivendo dall'esilio, a indicare l'*Ars* come una delle due cause (*carmen et error*, *Tristia* II,207; II,345–346). Ogni ricostruzione dell'«errore» è un'ipotesi, e come tale va presentata.

13.2.2 Gli *Amores*

Gli ***Amores*** sono una raccolta di elegie in distici, in tre libri: una cinquantina di componimenti (49 nella numerazione più diffusa: 15, 19 e 15). Ne esistette prima un'edizione in cinque libri, che Ovidio stesso ridusse a tre, come annuncia l'epigramma che apre la raccolta, scritto per scherzo dai libri stessi:

> Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
> tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.
> ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
> at levior demptis poena duobus erit.
>
> (Ovidio, *Amores*, epigramma iniziale · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'ed. Ehwald (PerseusDL))

> «Noi, che poco fa eravamo cinque libretti di Nasone, ora siamo tre: l'autore ha preferito quest'opera a quella. Anche se non provassi nessun piacere a leggerci, la pena sarà almeno più leggera, ora che ne sono stati tolti due.»
>
> (traduzione della redazione)

Non sappiamo quando uscì la prima edizione: le prime letture pubbliche risalgono agli anni Venti a.C., e la seconda edizione era già pubblicata quando Ovidio scrisse il libro III dell'*Ars*, che nomina «i tre libri che portano il titolo di *Amores*» (III,343). Al centro della raccolta c'è Corinna, ma la donna amata è molto meno presente della Lesbia di Catullo o della Cinzia di Properzio: compare e scompare, cambia carattere, diventa spesso un pretesto. Ovidio non racconta una storia d'amore; mette in scena, una dopo l'altra, le situazioni tipiche dell'elegia (cap. 12) e le guarda con un sorriso.

13.2.3 Le *Heroides*

Le ***Heroides*** (il titolo antico era forse *Epistulae*) sono lettere in distici elegiaci scritte da donne del mito agli uomini che le hanno lasciate o che sono lontani: Penelope a Ulisse, Didone a Enea,

Arianna a Teseo, Medea a Giasone. Le prime quindici sono lettere singole; le ultime sei sono **lettere doppie**, tre coppie in cui un uomo scrive e la donna risponde (Figura 13.2). Ovidio era consapevole della novità: nel libro III dell'*Ars* fa dire a un lettore futuro che egli «inventò un genere sconosciuto agli altri» (*ignotum hoc aliis ille novavit opus*, III,346).

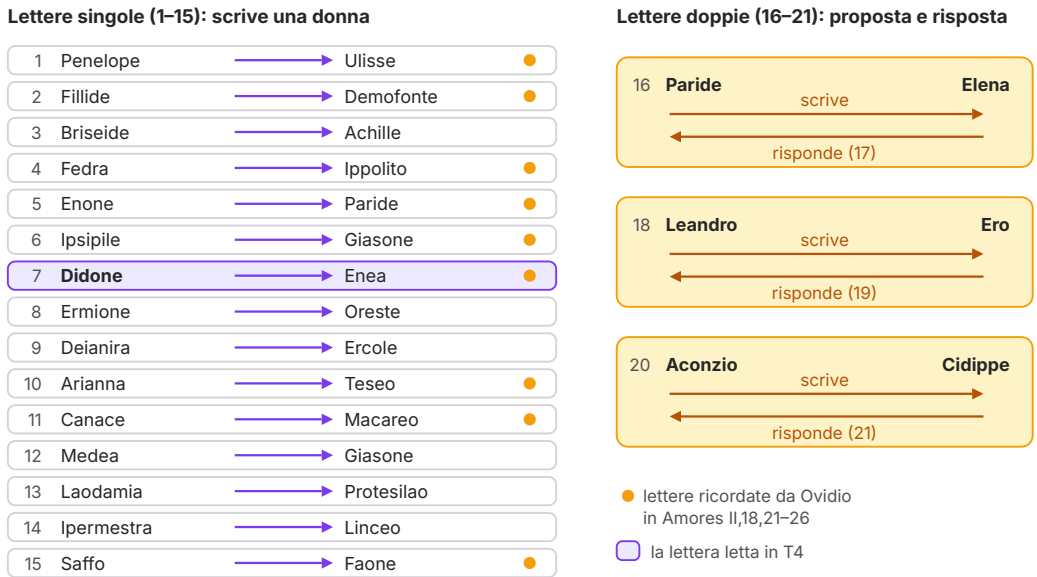


Figura 13.2 Le 21 lettere delle *Heroides*: chi scrive e a chi. Il pallino indica le lettere che Ovidio ricorda negli *Amores* (II,18,21–26); Giasone, nominato lì, può alludere alla lettera di Ipsipile o a quella di Medea. L'autenticità è discussa soprattutto per la lettera di Saffo (15) e per le lettere doppie (16–21).

L'autenticità di alcune lettere è discussa. La lettera di Saffo (15) non si trova nei manoscritti più antichi della raccolta e ci è arrivata per un'altra via, eppure Ovidio stesso, negli *Amores*, ricorda di aver scritto una lettera di Saffo; le lettere doppie sono diverse per tono e per lunghezza, e alcuni studiosi le datano più tardi o le attribuiscono ad altri. Per la maggior parte delle lettere singole, invece, la paternità ovidiana è generalmente accettata.

13.2.4 Le opere didascaliche: *Medicamina*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*

Il primo esperimento di poesia didascalica sono i ***Medicamina faciei femineae*** («I cosmetici per il viso delle donne»), di cui restano cento versi: dopo un elogio del *cultus* contro la semplicità antica, il poeta dà ricette di creme e maschere con dosi e ingredienti. Ovidio li ricorda nell'*Ars* (III,205–206) come un libretto piccolo ma accurato.

L'***Ars amatoria*** («L'arte di amare») è un poema didascalico in tre libri: i primi due insegnano agli uomini come trovare una donna, come conquistarla e come conservarne l'amore; il terzo, aggiunto in seguito, dà gli stessi consigli alle donne (Figura 13.3). I ***Remedia amoris*** («I rimedi contro l'amore») insegnano invece a guarire da un amore infelice: il maestro che aveva insegna-

to ad amare ora insegna a smettere, perché «una sola mano vi porterà la ferita e la cura» (*una manus vobis vulnus opemque feret*, *Remedia* 44).

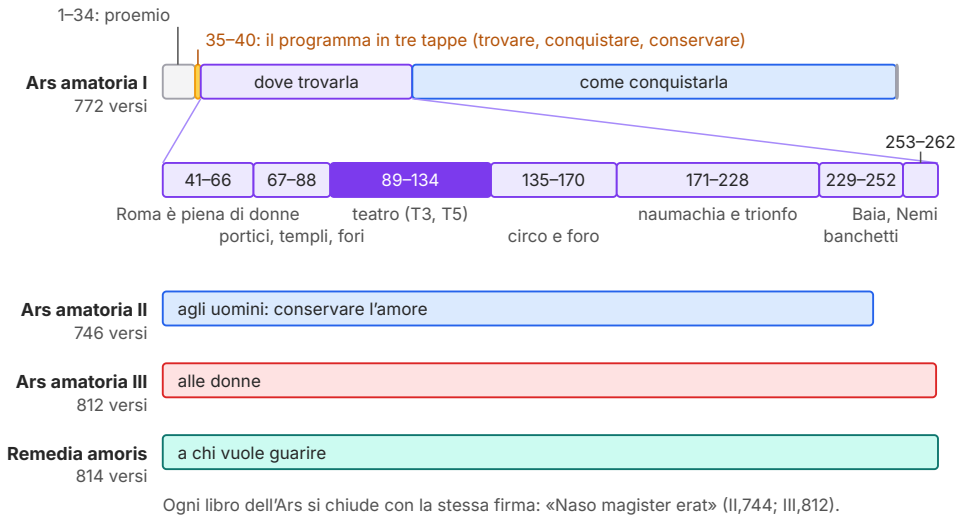


Figura 13.3 La struttura dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*: i libri sono disegnati in proporzione al numero dei versi (edizione Ehwald). Del libro I sono indicate le parti e, ingrandita, la rassegna dei luoghi in cui cercare una donna, con il teatro da cui vengono T3 e T5.

APPROFONDIMENTO

Approfondimento · Come si data l'*Ars amatoria*

Nessuna fonte esterna dice quando l'*Ars* fu pubblicata: la data si ricava dal testo stesso. Nel libro I, fra i luoghi dove si incontrano molte persone, Ovidio ricorda la battaglia navale che Augusto fece rappresentare in un bacino artificiale (*belli navalis imagine Caesar / Persidas induxit Cecropiasque rates*, I,171–172): lo spettacolo si tenne nel 2 a.C., per l'inaugurazione del tempio di Marte Ultore. Subito dopo annuncia la spedizione in Oriente del giovane Gaio Cesare, nipote del principe (*nunc, oriens ultime, noster eris*, I,178), partito nell'1 a.C. Il libro I, dunque, fu scritto intorno all'1 a.C.

I *Remedia* vengono poco dopo: parlano dell'*Ars* come di un'opera già criticata (*nuper enim nostros quidam carpsere libellos*, «da poco qualcuno ha attaccato i miei libri», 361) e alludono ancora alla guerra contro i Parti (155–158). Si collocano perciò intorno all'1–2 d.C. È un buon esempio di come si data un testo antico: con le allusioni a fatti noti, che fissano il momento prima del quale un'opera non può essere stata scritta.

Fra queste opere Ovidio scrisse anche una tragedia, la *Medea*, che ebbe grande fama ed è perduta. Quintiliano, il maestro di retorica del I secolo d.C., la giudicava la prova di quanto Ovidio

avrebbe potuto fare «se avesse preferito dominare il proprio ingegno piuttosto che assecondarlo» (*Institutio oratoria* X,1,98).

Come ci sono arrivate

Le opere d'amore di Ovidio ci sono giunte in molti manoscritti medievali, segno di una lettura continua. Il testimone più antico del libro I dell'*Ars* fa parte di un codice conservato a Oxford, detto «il libro di scuola di san Dunstano»: la parte con Ovidio fu copiata nel IX secolo in Galles e porta glosse in antico gallese, scritte da chi usava Ovidio per imparare il latino. Ma il successo ebbe un prezzo. Proprio perché furono copiate tanto, queste opere circolarono in molte versioni diverse, e gli editori moderni devono scegliere fra varianti numerose; alcune lettere delle *Heroides* si sono conservate solo in parte dei manoscritti, e il testo che leggiamo dipende spesso dall'edizione. Lo vedrai nella lettera di Didone (T4), che le edizioni numerano in modo diverso.

13.3 Temi, forme e modelli

13.3.1 L'ultimo degli elegiaci

Nell'elegia autobiografica dei *Tristia* Ovidio si colloca alla fine di una serie: Gallo, Tibullo, Properzio, e «quarto, nell'ordine del tempo, io stesso» (*successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi; / quartus ab his serie temporis ipse fui*, IV,10,53–54). È il canone dell'elegia d'amore (cap. 12), e Ovidio lo chiude. Arriva quando il genere ha già fissato i suoi codici: il poeta innamorato e infelice, la donna crudele e padrona, la porta chiusa davanti a cui si passa la notte, la scelta dell'amore contro la carriera e la guerra. Ovidio li usa tutti, ma con una differenza decisiva: non ci crede fino in fondo, e lascia capire al lettore che non ci crede.

Quintiliano, che nel libro X dell'*Institutio oratoria* dà un breve giudizio su ciascun poeta, trovava Tibullo «elegante e raffinato», ricordava chi preferiva Properzio, e giudicava Ovidio «più frivolo di entrambi» (*Ovidius utroque lascivior*, X,1,93). L'aggettivo *lascivus* non indica soltanto la licenza dei temi: indica la leggerezza del gioco, il piacere di scherzare con la forma. Negli *Amores* la passione non è mai così totale da impedire al poeta di guardarsi dall'esterno. In T1 il poeta si lamenta di non poter più scrivere epica, ma il lamento è un pretesto per una recusatio comica (cap. 6); in altre elegie difende l'infedeltà con argomenti da avvocato o dichiara di amare tutte le donne, le bionde e le brune, le colte e le ingenue. Il lettore sorride perché riconosce le regole del genere e vede come vengono piegate.

13.3.2 *Militat omnis amans*: la guerra d'amore

Uno dei codici dell'elegia è la «milizia d'amore» (cap. 12): il poeta rifiuta la carriera militare e dichiara di combattere soltanto le battaglie di Venere. Ovidio ne fa il tema di un'intera elegia, la nona del libro I, che si apre con un verso diventato proverbiale: *militat omnis amans*, «ogni innamorato fa il soldato» (T2). Il paragone è sviluppato punto per punto, come in un esercizio di

scuola: soldato e innamorato hanno la stessa età, fanno la guardia di notte, marciano, sopportano il freddo, spiano il nemico, assediano una città o una porta. Il poeta ne trae una conclusione sorprendente: l'amore non è pigrizia, come dicevano i moralisti, ma un'attività che chiede energia, e chi non vuole diventare pigro deve innamorarsi (*qui nolet fieri desidiosus, amet!*, I,9,46). L'argomento rovescia una delle accuse più antiche contro gli elegiaci, e lo fa con gli strumenti della retorica: il paragone, l'accumulo di prove, la frase finale che resta in mente.

13.3.3 Il *praeceptor amoris* e la parodia della poesia didascalica

Con l'*Ars amatoria* Ovidio passa dall'elegia, che racconta in prima persona, al poema didascalico, che insegna (*Latino 3*, cap. 11; cap. 7). Il poeta non è più l'innamorato infelice, ma il maestro esperto: «io sono il maestro d'Amore» (*ego sum praeceptor Amoris*, I,17). La figura del **praeceptor amoris** è la grande invenzione dell'opera. Il primo distico la presenta come un manuale: «Se c'è qualcuno, in questo popolo, che non conosce l'arte di amare, legga questo poema» (*siquis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet*, I,1–2).

Il gioco consiste nell'applicare a un argomento leggero tutte le forme della poesia didattica seria. Esiodo, all'inizio della *Teogonia*, raccontava di aver ricevuto il canto dalle Muse sull'Elicona; Ovidio dichiara di non aver visto né Apollo né le Muse «mentre pascolavo le greggi nelle tue valli, Ascra»: a muovere la sua opera è l'esperienza (*usus opus movet hoc: vati parete perito*, «è la pratica a muovere quest'opera: obbedite a un poeta esperto», I,25–29). Come nelle *Georgiche*, l'opera ha un programma, annunciato in tre tappe (I,35–40), passa ordinatamente da un argomento all'altro, e spiega con similitudini prese dalla natura: le donne che corrono a teatro sono come formiche in fila o come api che volano sul timo (T3), e le api, nel lettore romano, ricordavano subito il libro IV delle *Georgiche*. Il maestro dà istruzioni precise, con esempi tratti dal mito, e alla fine di ogni libro si firma come un generale sul bottino: *Naso magister erat*, «il maestro era Nasone» (II,744; III,812).

Sotto il gioco c'è un'idea seria della poesia e della vita. Per Ovidio l'amore, come la navigazione o la guida dei carri, si governa con l'arte (*arte regendus amor*, I,4): non è una forza divina a cui ci si arrende, come per Catullo o Properzio, ma un'attività umana, fatta di regole, di intelligenza e di misura. È un'idea profondamente urbana, che si adatta alla Roma del *cultus*.

13.3.4 Il mito dalla parte delle donne: le *Heroides*

Nelle *Heroides* i personaggi del mito sono colti in un momento preciso della loro storia, quello in cui sono soli e aspettano. Penelope scrive mentre Ulisse non torna; Arianna sulla spiaggia di Nasso, appena abbandonata; Didone mentre Enea prepara le navi. La forma della lettera trasforma il racconto epico o tragico in un monologo: parla soltanto la donna, e il lettore ascolta la sua versione dei fatti. Le eroine discutono, accusano, ricordano, supplicano; a volte si contraddicono, come chi scrive in preda alla passione.

Il lettore, però, sa come andrà a finire, e la lettrice no: questa è la fonte dell'ironia tragica delle *Heroides*. Didone spera ancora di trattenere Enea, ma chi ha letto il libro IV dell'*Eneide*

(cap. 8) sa che la sua lettera precede di poco la morte. Ovidio dialoga così con i grandi testi della tradizione: riscrive Omero dal punto di vista di Penelope e di Briseide, Virgilio dal punto di vista di Didone, Catullo (il carme 64) dal punto di vista di Arianna. Non corregge i modelli; li fa parlare con un'altra voce.

13.3.5 Ingegno e retorica

L'**ingenium**, il talento naturale, è la qualità che gli antichi riconoscevano subito a Ovidio, e che gli rimproveravano. Quintiliano lo chiama «troppo innamorato del proprio ingegno» (*nimium amator ingenii sui*, X,1,88), ma «da lodare in alcune parti». Il rimprovero riguarda la tendenza a non lasciare mai cadere un'idea senza averla ripresa, variata e chiusa con una frase a effetto, come facevano i declamatori. Ma proprio questa abilità rende i suoi versi così facili da ricordare. Molti suoi versi e mezzi versi sono diventati proverbi: *militat omnis amans*, *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* (T3), *res age, tutus eris* (T6). Nella sezione 5 vedremo come sono costruiti.

13.3.6 Modelli greci e latini

I modelli di Ovidio sono molti, e lui li usa con la libertà di chi li conosce tutti. Per le *Heroides* il modello più importante è la tragedia attica, e in particolare Euripide (*Greco 4*, cap. 7): la lettera di Medea a Giasone (12) e quella di Fedra a Ippolito (4) riprendono personaggi e situazioni della *Medea* (431 a.C.) e dell'*Ippolito* (428 a.C.), cioè donne che parlano della propria passione e la giudicano, e riprendono dalla tragedia anche la forma del lungo discorso in cui un personaggio cerca di persuadere un altro. Ovidio conosceva bene questi testi: Medea fu anche la protagonista della sua tragedia perduta.

Dalla poesia ellenistica Ovidio prende l'ideale callimacheo dell'opera breve, dotta e rifinita (*Latino 3*, cap. 9) e molti motivi dell'epigramma d'amore greco, come l'innamorato davanti alla porta chiusa o il dio Amore arciere. Il modello della lettera in versi scritta da una donna c'era già a Roma: Properzio, nell'elegia 3 del libro IV, fa scrivere ad Aretusa una lettera al marito lontano in guerra. Ma nessuno prima di Ovidio aveva costruito una raccolta di lettere di eroine del mito. Per l'*Ars*, infine, i modelli sono i poemi didascalici, da Esiodo e Arato fino a Lucrezio e alle *Georgiche*; per gli *Amores*, i tre elegiaci latini che lo precedono (cap. 12). Il rapporto con tutti è quello che i Romani chiamavano *aemulatio* (cap. 7): imitare per gareggiare e, se possibile, superare.

COLLEGAMENTI

Permanenze · Le eroine, il maestro d'amore, Dante

Le *Heroides* hanno avuto una lunga discendenza. Nel 1717 Alexander Pope scrisse *Eloisa to Abelard*, una lettera in versi di Eloisa ad Abelardo costruita sul modello ovidiano. Il romanzo epistolare del Settecento, da *Pamela* di Samuel Richardson (1740) alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo (1802), non deriva direttamente da Ovidio, ma ne condivide l'idea centrale: raccontare una passione dall'interno, attraverso le lettere di chi la vive.

Nel Medioevo l'*Ars amatoria* e i *Remedia* furono letti nelle scuole, commentati e imitati; lo storico della filologia Ludwig Traube chiamò il XII e il XIII secolo ***aetas Ovidiana***, «età di Ovidio». Alla fine del XII secolo Andrea Cappellano scrisse in latino il *De amore*, un trattato in tre libri: i primi due insegnano come conquistare e conservare l'amore, il terzo lo condanna. È lo stesso percorso che va dall'*Ars* ai *Remedia*.

Dante, nel Limbo, incontra i grandi poeti dell'antichità, e Virgilio glieli presenta così: «quelli è Omero poeta sovrano; / l'altro è Orazio satiro che vene; / Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano» (*Inferno* IV,88–90). Per Dante Ovidio è soprattutto il poeta delle *Metamorfosi* (cap. 14); ma il suo posto fra Omero e Lucano dice quanto il Medioevo lo considerasse un classico.

13.4 Antologia

I testi latini degli *Amores* e dell'*Ars amatoria* sono quelli di The Latin Library, confrontati parola per parola con l'edizione di R. Ehwald (Teubner, 1907) pubblicata da PerseusDL; le due edizioni coincidono nei passi scelti. Per la lettera di Didone (T4) seguiamo invece il testo e la numerazione di Ehwald, per le ragioni spiegate nell'introduzione al testo. Grafia normalizzata (*u/v*), punteggiatura e maiuscole adattate all'uso italiano. Nei distici il pentametro è rientrato.

13.4.1 T1 · Cupido ruba un piede (*Amores* I,1,1–4 e 21–30)

Lettura in lingua con traduzione. È l'elegia che apre la raccolta. Il poeta si preparava a scrivere un poema epico, in esametri; Cupido gli ha rubato un piede, e il secondo verso è diventato un pentametro. Nei versi omessi (5–20) il poeta protesta: ogni dio ha il suo campo, e lui non ha nemmeno una donna da cantare. Nei vv. 21–30 Cupido risponde a modo suo.

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus—risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
[...]
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,
«quod»que «canas, vates, accipe» dixit «opus!»
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in vacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum vestris bella valete modis!
cingere litorea flaventia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!

(Ovidio, *Amores* I,1,1–4 e 21–30 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Ehwald (PerseusDL))

- *arma ... parabam / edere* «mi preparavo a cantare armi»: *paro* con l'infinito «mi accingo a»; *edere* «pubblicare, mettere in versi». *Arma* in prima sede richiama il primo verso dell'*Eneide* (*Arma virumque cano*).
- *gravi numero* «con un ritmo solenne», ablativo di modo: è l'esametro; *materia conveniente modis* ablativo assoluto, «poiché l'argomento si adattava al metro» (*modi* «ritmi, metri»).
- *par erat inferior versus* «il verso di sotto (il secondo) era uguale (al primo)»; *risisse ... dicitur* «si dice che abbia riso»: costruzione personale di *dicitur*; *surripuisse* da *surripio* (*sub* + *rapio*) «sottrarre di nascosto».
- *questus eram* piuccheperfetto del deponente *queror*; *pharetra ... soluta* ablativo assoluto «aperta la faretra»; *legit* «scelse»; *in exitium ... meum* «per la mia rovina».
- *lunavit* «piegò a forma di luna», verbo raro, coniato da *luna*; *genu* ablativo, «sul ginocchio»; *sinuosum* «ricurvo».
- *quod ... canas ... accipe ... opus* = *accipe opus quod canas* «prendi un argomento da cantare»: relativa al congiuntivo con valore finale; *-que* si appoggia a *quod*, dentro le parole di Cupido.
- *me miserum* accusativo esclamativo; *certas* «infallibili»; *uror* «brucio»; *vacuo* «libero, finora senza amore».
- *surgat ... residat* congiuntivi esortativi: «si alzi in sei ritmi, ricada in cinque»; *ferrea ... bella* vocativo; *cum vestris ... modis* «insieme ai vostri metri».
- *cingere* imperativo passivo con valore mediale «cingiti», con l'accusativo *tempora* «le tempie» (costrutto mediale, cap. 8); *litorea ... myrto* «di mirto delle spiagge», la pianta di Venere; *fla-*

ventia «bionde»; *per undenos … pedes* «in undici piedi» (6 + 5); *emodulanda* gerundivo, «tu che devi essere cantata a ritmo».

> «Mi preparavo a cantare armi e guerre violente con un ritmo solenne, con un argomento adatto al metro. Il secondo verso era uguale al primo: ma Cupido, si dice, si mise a ridere e gli portò via un piede. […]
>
> Avevo appena finito di lamentarmi, quando lui subito aprì la faretra e scelse le frecce fatte per la mia rovina; piegò con forza sul ginocchio l'arco ricurvo come la luna, e disse: «Prendi, poeta, un argomento da cantare!». Povero me! Quel fanciullo aveva frecce infallibili. Brucio, e nel mio cuore, prima libero, regna Amore. La mia opera si alzi in sei piedi e ricada in cinque: addio, guerre di ferro, e addio ai vostri metri! Cingiti le tempie bionde di mirto marino, Musa, tu che devi essere cantata in undici piedi.»
>
> (Ovidio, *Amores* I,1,1–4 e 21–30 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. Il passo ha due tempi. Nei vv. 1–4 il progetto epico è annunciato e subito interrotto: il furto di Cupido è raccontato in un solo distico, con un tono da aneddoto (*dicitur*). Nei vv. 21–30 viene la risposta del dio, in tre azioni rapide (apre la faretra, sceglie, tende l'arco) e una battuta; poi la resa del poeta (*uror*), il congedo dall'epica e l'invocazione a una nuova Musa, quella dell'elegia.

Temi. È una *recusatio* (cap. 6) rovesciata. Il poeta non rifiuta l'epica per modestia, come Virgilio nell'egloga 6 o Orazio nelle *Odi*: è il dio a impedirgliela, con un furto. E l'ordine delle cause è comico. Nei versi omessi il poeta obietta di non avere un argomento adatto all'elegia, «né un ragazzo né una ragazza dai lunghi capelli» (v. 20): prima viene il metro, poi l'amore. Nell'elegia di Properzio la passione per Cinzia costringeva il poeta a scrivere versi d'amore (cap. 12); qui la forma precede la vita, e la ferita di Cupido serve a fornire la materia a un verso già scelto. Il primo verso, che comincia con *arma* come l'*Eneide*, annuncia per un momento un'emulazione di Virgilio; il secondo la smonta.

Stile e metro. Il gioco è tutto nella metrica (Figura 13.4). Il v. 1 è un esametro con cinque dattili, rapido e sonoro, con la cesura pentemimera dopo *numero*; il v. 2 è un pentametro, formato da due metà di due piedi e mezzo, che i grammatici antichi contavano come cinque piedi:

- v. 1 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×
- v. 2 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×

Il «piede rubato» è quello che manca al secondo verso per essere un esametro, e il v. 27 lo dice in chiaro: *sex … numeris, in quinque*, sei piedi e poi cinque. Notevole l'enjambement fra il v. 1 e il v. 2 (*parabam / edere*): il verbo che doveva «pubblicare» l'epica scivola nel pentametro, cioè proprio nel verso che la rende impossibile. Il tono del v. 25, *Me miserum!*, è quello del lamento elegiaco, ma la battuta di Cupido, che chiama il poeta *vates* come un poeta ispirato, è ironica.

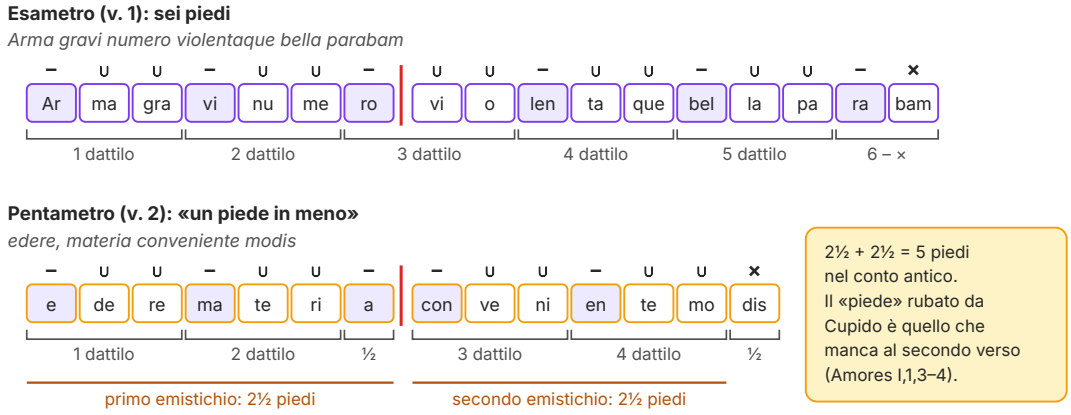


Figura 13.4 Il primo distico degli *Amores* (I,1,1–2) scandito sillaba per sillaba. L'esametro ha cinque dattili e la cesura pentemimera; il pentametro è formato da due emistichi di due piedi e mezzo, con la cesura fissa a metà. Il secondo verso ha «un piede in meno»: è il piede che, nello scherzo di Ovidio, Cupido ha rubato.

13.4.2 T2 · *Militat omnis amans* (*Amores* I,9,1–20)

Lettura in lingua, guidata. L'elegia è dedicata a un amico, Attico, ed è costruita come una dimostrazione: il primo verso enuncia la tesi, i seguenti la provano con una serie di confronti fra il soldato e l'innamorato. Leggi il passo con le note e le domande guida, poi traducilo nell'esercizio della sezione Tradurre.

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.
quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas.
turpe senex miles, turpe senilis amor.
quos petiere duces animos in milite forti,
hos petit in socio bella puella viro.
pervigilant ambo; terra requiescit uterque—
ille fores dominae servat, at ille ducis.
militis officium longa est via; mitte puellam,
strenuus exempto fine sequetur amans.
ibit in adversos montes duplicataque nimbo
flumina, congestas exteret ille nives,
nec freta pressurus tumidos causabitur Euros
aptaque verrendis sidera quaeret aquis.
quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis
et denso mixtas perferet imbre nives?
mittitur infestos alter speculator in hostes;
in rivale oculos alter, ut hoste, tenet.
ille graves urbes, hic durae limen amicae
obsidet; hic portas frangit, at ille fores.

(Ovidio, *Amores* I,9,1–20 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Ehwald (PerseusDL))

- *militat* «fa il soldato, presta servizio militare»; *castra* «accampamento», plurale tantum.
- *quae bello est habilis … aetas*: l'antecedente *aetas* è alla fine; *bello* dativo, «adatta alla guerra»; *Veneri* dativo, «all'amore».
- *turpe* predicato nominale neutro, sottinteso *est*: «è cosa brutta»; *senilis* «da vecchio».
- *quos … animos … hos*: relativa prolettica, «il coraggio che… lo cerca»; *petiere* = *petiverunt*, perfetto; *in socio … viro* «nell'uomo che le sta accanto».
- *pervigilant* «vegliano tutta la notte»; *terra* ablativo di luogo senza preposizione, «per terra»; *ille … ille* «l'uno… l'altro»; *fores* «la porta di casa» (plurale); *ducis* sottinteso *fores*, «la tenda del comandante».
- *militis officium longa est via* «il dovere del soldato è una lunga marcia»; *mitte puellam* «manda lontano la ragazza» (imperativo con valore ipotetico); *strenuus* «instancabile»; *exempto fine* ablativo assoluto, «tolto ogni limite».
- *duplicata … nimbo / flumina* «i fiumi gonfiati dalla pioggia»; *congestas … nives* «la neve ammucchiata»; *exteret* da *extero* «calpestare».
- *freta pressurus* participio futuro, «quando starà per solcare i mari»; *causabitur* da *causor* «addurre come pretesto»; *Euros* «i venti dell'Euro (da sud-est)»; *verrendis … aquis* gerundivo al

dativo, «adatte a percorrere le acque» (alla lettera «a spazzare»).

- *quis nisi* «chi, se non»; *perferet* «sopporterà fino in fondo»; *mixtas … imbre nives* «la neve mista alla pioggia».
- *speculator* «esploratore»; *in rivale … tenet* «tiene gli occhi sul rivale»; *ut hoste* «come su un nemico». *Alter … alter* «l'uno… l'altro».
- *graves urbes* «città potenti»; *durae limen amicae* «la soglia di un'amica crudele»; nel v. 20 *hic* e *ille* si scambiano: *portas* sono le porte della città, *fores* quelle di casa.

Domande guida

- Quale parte del v. 1 si ripete nel v. 2, e in quale posizione? Che effetto ha questa ripresa all'inizio di un'elegia che vuole dimostrare una tesi?
- Elenca in due colonne le azioni del soldato e quelle dell'innamorato nei vv. 7–20. In quali versi il paragone è svolto in un solo verso, in quali occupa un intero distico?
- Nei vv. 19–20 chi è indicato con *ille* e chi con *hic*? Che figura forma lo scambio dei pronomi fra i due versi?
- Il v. 4 è costruito con due membri uguali: individua l'anafora e il parallelismo. Che cosa aggiunge la variazione *senex* / *senilis*?

Analisi

Struttura. Il passo procede come una *synkrisis*, il confronto puntuale fra due figure che le scuole di retorica insegnavano a costruire (*Latino 3*, cap. 15). La tesi è nel primo distico; seguono le prove: l'età (vv. 3–4), le qualità richieste (5–6), la veglia (7–8), le marce e i viaggi (9–14), il freddo (15–16), lo spionaggio (17–18), l'assedio (19–20). Ogni prova è chiusa in un distico, e quasi sempre il pentametro completa o rovescia ciò che l'esametro ha detto.

Temi. La *militia amoris* era un luogo comune dell'elegia (cap. 12), ma di solito serviva a contrapporre l'amore alla guerra: il poeta sceglieva l'amore e rifiutava le armi. Ovidio fa il contrario: dimostra che le due vite si assomigliano in tutto, e così toglie all'amore l'accusa di pigrizia. Il ragionamento è brillante proprio perché è serio nella forma e paradossale nella sostanza. Il nome del destinatario, Attico, appartiene a un amico del poeta; non è il corrispondente di Cicerone (cap. 5), morto quando Ovidio era un ragazzo.

Stile e metro. Il primo distico è costruito ad anello: il pentametro termina con le stesse parole con cui comincia l'esametro, *militat omnis amans*, come un ritornello che fissa la tesi nella memoria. Nel v. 4 l'anafora di *turpe* divide il pentametro in due metà uguali, una per il soldato e una per l'innamorato. Il v. 20 chiude la serie con un chiasmo di pronomi (*ille … hic / hic … ille*) e con una coppia di sinonimi distinti con precisione: *portae* sono le porte di una città, *fores* i battenti della porta di una casa. È il tipo di precisione lessicale su cui Ovidio costruisce le sue battute.

13.4.3 T3 · Il teatro, terreno di caccia (*Ars amatoria* I,89–100)

Lettura in lingua con traduzione. Dopo aver annunciato il programma (I,35–40), il maestro passa in rassegna i luoghi di Roma dove si incontrano molte donne: i portici, i templi, i fori. Il teatro è il luogo migliore di tutti.

> Sed tu praecipue curvis venare theatris:
> haec loca sunt voto fertiliora tuo.
> Illic invenies quod ames, quod ludere possis,
> quodque semel tangas, quodque tenere velis.
> Ut redit itque frequens longum formica per agmen,
> granifero 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.
>
> (Ovidio, *Ars amatoria* I,89–100 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato parola per parola con l'ed. Ehwald (PerseusDL))

- *venare* imperativo del deponente *venor* «va' a caccia»; *curvis … theatris* ablativo di luogo senza preposizione (cap. 8), «nei teatri dalla cavea curva».
- *voto … tuo* ablativo di paragone: «più fecondi del tuo desiderio», cioè «più di quanto tu possa sperare».
- *quod ames, quod ludere possis …*: relative al congiuntivo con valore consecutivo, «qualcosa da amare, con cui scherzare…»; il neutro *quod* generalizza; *semel* «una volta sola».
- *redit itque* «torna e va», con l'ordine invertito; *frequens* predicativo, «in gran numero»; *formica* singolare collettivo; *per agmen* «in colonna»: *agmen* è la parola dell'esercito in marcia.
- *granifero … ore* «con la bocca che porta il grano», aggettivo composto (*Latino 3*, cap. 10); *solitum … cibum* «il cibo abituale».
- *saltus* «i pascoli dei boschi»; *olentia* «profumati»; *nactae* participio perfetto di *nanciscor* «avendo raggiunto»; *thyma summa* «le cime del timo».
- *ruit* «si precipita»; *celebres … ludos* «gli spettacoli affollati»; *cultissima femina* «le donne più eleganti», singolare collettivo.
- *copia* «l'abbondanza»; *morata … est* da *moror* «ha fatto indugiare»; *iudicium … meum* «la mia scelta».
- *spectatum* supino in *-um* con un verbo di movimento, «a guardare»; *spectentur ut ipsae* = *ut ipsae spectentur*, finale; *casti … pudoris* genitivo oggettivo, «danni per il pudore».

> «Ma tu va' a caccia soprattutto nei teatri dalle gradinate curve: questi luoghi sono più ricchi di quanto tu possa desiderare. Là troverai una donna da amare, una con cui scherzare, una da toccare una volta sola e una da tenerti stretta. Come le formiche vanno e vengono in gran numero lungo una fila interminabile, quando portano nella bocca carica di grano il loro solito cibo, o come le api, quando hanno raggiunto i loro boschi e i pascoli profumati, volano fra i fiori e sulle cime del timo, così le donne più eleganti si precipitano agli spettacoli affollati: spesso sono così tante che non sapevo quale scegliere. Vengono per guardare, vengono per essere guardate: quel luogo è un pericolo per il pudore.»
>
> (Ovidio, *Ars amatoria* I,89–100 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. Il passo ha la forma di una lezione: il precetto (vv. 89–90), la promessa (91–92), una doppia similitudine (93–97) e una conclusione in forma di sentenza (99–100). Il v. 98, in cui il maestro confessa di essersi trovato lui stesso in imbarazzo davanti a tanta scelta, è una piccola incursione autobiografica che rende credibile l'esperto.

Temi. La metafora della caccia, annunciata da *venare*, attraversa tutto il libro I: poco prima il maestro ha paragonato l'innamorato al cacciatore che sa dove tendere le reti, all'uccellatore, al pescatore (I,45–48). Le donne, però, non sono soltanto prede: anche loro vanno a teatro per farsi vedere, e il v. 99 lo dice con una simmetria perfetta. Il teatro dell'età augustea, con i suoi spettatori eleganti, diventa così un secondo spettacolo, in cui il pubblico recita la parte di sé stesso.

Stile. Le due similitudini vengono dalla poesia epica e didascalica: le formiche in fila ricordano quelle a cui Virgilio paragona i Troiani che preparano la partenza (*it nigrum campis agmen*, *Eneide* IV,402–404), le api richiamano il libro IV delle *Georgiche* (cap. 7). Applicate a una folla di signore che corre a teatro, producono un effetto di parodia affettuosa. Il v. 99 è un chiasmo con poliptoto: *spectatum veniunt, veniunt spectentur*, attivo e passivo dello stesso verbo intorno al verbo ripetuto. Nei vv. 91–92 la quadruplice anafora del relativo passa in rassegna le possibili avventure, dall'amore al gioco, dall'incontro di una volta al legame che si vuole conservare.

13.4.4 T4 · Didone scrive a Enea (*Heroides* VII,1–20)

Lettura in lingua, guidata. Enea ha deciso di partire, e Didone gli scrive mentre le navi sono pronte. La situazione è quella del libro IV dell'*Eneide* (cap. 8, T4), ma ora parla soltanto lei. Una parte dei manoscritti premette alla lettera un distico di saluto (*Accipe, Dardanide, morituraе carmen Elissae…*), che molti editori ritengono un'aggiunta posteriore; Ehwald lo stampa fra parentesi come spurio, senza numerarlo, e comincia a contare da qui, mentre The Latin Library lo stampa come vv. 1–2. Per questo seguiamo il testo e la numerazione di Ehwald.

Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis
ad vada Maeandri concinit albus olor.
Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
adloquor — adverso movimus ista deo;
sed merita et famam corpusque animumque pudicum
cum male perdiderim, perdere verba leve est.
Certus es ire tamen miseramque relinquere Dido,
atque idem venti vela fidemque ferent?
Certus es, Aenea, cum foedere solvere naves,
quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?
Nec nova Carthago, nec te crescentia tangunt
moenia nec sceptro tradita summa tuo?
Facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem
altera, quaesita est altera terra tibi.
Ut terram invenias, quis eam tibi tradet habendam?
Quis sua non notis arva tenenda dabit?
Scilicet alter amor tibi restat et altera Dido;
quamque iterum fallas altera danda fides.
Quando erit, ut condas instar Carthaginis urbem
et videas populos altus ab arce tuos?

(Ovidio, *Heroides* VII,1–20 · testo d'autore, senza adattamenti; ed. Ehwald (PerseusDL), confrontato con The Latin Library, che legge *alloquor* (v. 4), *meriti famam* (v. 5), *Didon* (v. 7), *Karthago* (vv. 11 e 19), *alter habendus amor* (v. 17))

- *sic ubi …*: la similitudine apre la lettera; *udis … in herbis* «sull'erba bagnata»; *abiectus* «steso, abbandonato»; *vada Maeandri* «le acque del Meandro», fiume dell'Asia Minore famoso per i cigni; *concinit* «canta». Secondo una credenza antica il cigno canta prima di morire.
- *nec quia … sperem* «non perché io speri»: causale con il congiuntivo, che presenta una causa respinta (L2: *non quod … sed quia*); *te … posse moveri* infinitiva retta da *sperem*.
- *adloquor* «ti rivolgo la parola»; *adverso … deo* ablativo assoluto, «con un dio contrario»; *movimus* plurale poetico, «ho intrapreso».
- *merita et famam* «i meriti e il buon nome»; *cum … perdiderim* cum causale; *male* «malamente»; *leve est* «è poca cosa».
- *certus es* con l'infinito, «sei deciso a»; *Dido* accusativo (forma greca); *vela fidemque*: lo stesso verbo regge un oggetto concreto e uno astratto (zeugma).
- *cum foedere solvere naves* «sciogliere le navi insieme al patto»: *solvere naves* è «salpare», *solvere foedus* «rompere un patto»; *quaeque ubi sint nescis* relativa che contiene un'interrogativa indiretta: «che non sai dove siano»; *Itala regna* è il suo antecedente.

- *tangunt* «commuovono»; *sceptro … tuo* dativo; *summa* neutro plurale sostantivato, «il potere supremo».
- *facta … facienda* participio perfetto e gerundivo sostantivati: «ciò che è fatto, ciò che è da fare»; *quaerenda* sottinteso *est*, gerundivo: «un'altra terra deve essere cercata».
- *ut … invenias* «ammesso che tu la trovi», *ut* concessivo; *habendam*, *tenenda* gerundivi predicativi: «da possedere», «da tenere»; *non notis* «a degli sconosciuti», litote.
- *scilicet* «certo», ironico; *quam … fallas* relativa con valore finale, «per ingannarla»; *danda* sottinteso *est*.
- *quando erit, ut condas* «quando avverrà che tu fondi»; *instar* con il genitivo, «pari a»; *altus* predicativo, «dall'alto».

Domande guida

- Che rapporto c'è fra il cigno dei vv. 1–2 e la donna che scrive? Perché la lettera comincia con una similitudine e non con un saluto?
- Individua le ripetizioni dei vv. 7–18 (*certus es*, *altera*, *facta / facienda*, *quaerenda / quaesita*) e dai un nome alle figure.
- Con quali argomenti Didone cerca di trattenere Enea? Distingui quelli che riguardano l'utile (che cosa gli conviene) da quelli che riguardano l'onesto (la parola data).
- Confronta il passo con il discorso di Didone nell'*Eneide* (IV,305–330, cap. 8): che cosa c'è qui che in Virgilio manca, e che cosa manca?

Analisi

Struttura. I vv. 1–6 sono un esordio. Didone si paragona al cigno che canta prima di morire, dichiara di scrivere senza speranza e giustifica la lettera con un ragionamento amaro: chi ha perso l'onore può ben perdere qualche parola. Dal v. 7 comincia l'argomentazione, in forma di domande incalzanti, con la doppia anafora *certus es … certus es*. È una mossa precisa: nell'*Eneide* era Didone a essere «decisa a morire» (*certa mori*, IV,564); qui la stessa parola passa a Enea.

Temi. Gli argomenti sono quelli dell'utile e dell'onesto. Enea lascia una città che cresce e un regno già offerto per inseguire una terra che non sa dove sia (vv. 9–16): *facta fugis, facienda petis*, «fuggi ciò che è fatto, cerchi ciò che è da fare». E tradisce la parola data: i venti porteranno via insieme le vele e la fede (*vela fidemque*, v. 8), e per fondare la nuova città dovrà trovare «un'altra Didone» e fare un'altra promessa da tradire (vv. 17–18). Il tono è quello di una donna offesa che ragiona; ma il lettore conosce la fine, e il calcolo lucido di Didone suona per questo ancora più doloroso.

Stile. Ovidio concentra in pochi versi molte figure: lo zeugma di *vela fidemque … ferent* e di *cum foedere solvere naves*, l'antitesi con poliptoto di *facta / facienda*, la ripetizione di *alter* per cinque volte in cinque versi (vv. 14–18) (*altera … altera … alter … altera … altera*), che fa sentire la serie infinita di inganni che Didone immagina. Ogni distico chiude il suo pensiero, e i pentame-

tri finiscono tutti con una parola di due sillabe: è il distico di Ovidio, di cui parleremo nella sezione 5.

13.4.5 T5 · Il ratto delle Sabine (*Ars amatoria* I,101–134)

Lettura in traduzione. Subito dopo T3, il maestro spiega perché il teatro sia da sempre un luogo di conquiste: tutto risale a Romolo e al ratto delle Sabine, il mito con cui i Romani raccontavano l'origine dei primi matrimoni della città. Ovidio colloca l'episodio in un teatro primitivo, durante uno spettacolo.

> «Tu per primo, Romolo, rendesti agitati gli spettacoli, quando il ratto delle Sabine diede gioia ai tuoi uomini senza moglie. Allora non pendevano tende da un teatro di marmo, e il palcoscenico non era arrossato di zafferano liquido; c'erano soltanto le fronde portate dal Palatino coperto di boschi, disposte alla buona: la scena era senz'arte. Il popolo sedeva su gradini fatti di zolle erbose, e una fronda qualsiasi copriva le chiome irsute. Si guardano intorno; con gli occhi ciascuno sceglie per sé la ragazza che vuole, e in silenzio medita molti pensieri. E mentre il danzatore, al ritmo rozzo del flauto etrusco, batte tre volte con il piede la terra spianata, in mezzo all'applauso (allora gli applausi erano senz'arte) il re diede al popolo il segnale atteso per la preda.
>
> Subito balzano in piedi, rivelando con le grida la loro intenzione, e mettono sulle ragazze le mani avide. Come le colombe, lo stormo più timido, fuggono le aquile, come l'agnella appena nata fugge i lupi, così quelle ebbero paura degli uomini che si lanciavano su di loro senza alcuna regola (*sine more*); a nessuna rimase il colore di prima. Una sola era la paura, ma non uno solo il volto della paura: una si strappa i capelli, una siede fuori di sé; una tace atterrita, un'altra chiama invano la madre; questa si lamenta, quella resta impietrita; questa rimane, quella fugge. Le ragazze rapite vengono portate via, preda per il letto nuziale (*genialis praeda*), e a molte la paura stessa riuscì a dare grazia. Se una resisteva troppo e rifiutava di seguire chi l'aveva scelta, l'uomo la sollevava e la portava via stretta al petto, dicendo: «Perché rovini con le lacrime i tuoi occhi delicati? Quello che tuo padre è per tua madre, lo sarò io per te».
>
> Romolo, tu solo hai saputo dare ai soldati i premi giusti: se darai a me premi come questi, mi farò soldato anch'io. Da quella usanza, evidentemente, i teatri delle feste ancora oggi restano un'insidia per le belle.»
>
> (Ovidio, *Ars amatoria* I,101–134 · traduzione della redazione)

Analisi

Struttura. Il racconto è un piccolo **aition**, una storia delle origini che spiega un'usanza del presente: perché il teatro sia «insidioso» (vv. 133–134). Ha tre parti: la descrizione del teatro primi-

tivo (vv. 103–108), l'azione (109–130), il commento del maestro (131–134). La descrizione insiste su ciò che mancava: niente marmo, niente tende, niente arte (*sine arte*, v. 106; *arte carebant*, v. 113), in contrasto con i teatri di pietra della Roma augustea in cui siede il lettore.

Il racconto e la storia. Il ratto delle Sabine apparteneva alla storia ufficiale di Roma. Livio lo racconta come un atto di necessità politica: i vicini avevano rifiutato i matrimoni con i Romani, e Romolo organizzò i giochi in onore di Nettuno, i *Consualia*, per rapire le ragazze (Livio I,9; cap. 15). Ovidio conserva il fatto ma ne cambia il tono: lo trasferisce in un teatro, lo racconta come una scena di commedia, e lo chiude con una battuta, «mi farò soldato anch'io». È lo stile della parodia didascalica: il mito più solenne diventa l'origine di un costume galante.

Che cosa ci dice. Il testo descrive una violenza, e lo fa con precisione: la paura delle ragazze occupa sei versi (119–124), con una tecnica da declamazione che elenca tutte le reazioni possibili. Ma la paura non suscita pietà: diventa uno spettacolo, perfino un ornamento (*potuit multas ipse decere timor*, v. 126). Il lettore romano poteva sorridere, perché il ratto era il mito fondatore del matrimonio cittadino, a cui gli antichi collegavano alcuni riti nuziali, e la donna rapita vi appare come *praeda*, un bottino da distribuire. Leggere il passo oggi non significa né condannare Ovidio con i nostri criteri né ridere con lui: significa riconoscere che cosa fa il testo. Usa un genere, la parodia, che vive dello scarto fra la serietà della forma e la leggerezza del contenuto; e rivela, proprio scherzando, quanto la società romana desse per scontato che il corpo e la volontà delle donne appartenessero agli uomini.

13.4.6 T6 · *Otia si tollas*: fuggire l'ozio (*Remedia amoris* 135–150)

Lettura in traduzione. Nei *Remedia* il maestro d'amore si fa medico. Il primo consiglio a chi vuole guarire è il più semplice: tenersi occupato.

> «Dunque, quando ti sembrerà di poter essere curato con la mia arte, segui i miei consigli e fuggi, prima di tutto, l'ozio. È l'ozio che ti fa innamorare, è l'ozio che conserva ciò che ha fatto; è l'ozio la causa e il nutrimento di quel male piacevole. Se togli l'ozio, l'arco di Cupido è spezzato (*otia si tollas, periere Cupidinis arcus*), e le sue fiaccole giacciono disprezzate e senza luce. Quanto il platano gode del vino, quanto il pioppo dell'acqua e la canna di palude della terra fangosa, tanto Venere ama l'ozio. Tu che cerchi la fine dell'amore, sappi che l'amore cede alle occupazioni: datti da fare, e sarai salvo (*res age, tutus eris*). La pigrizia, il sonno senza misura che nessuno interrompe, i dadi, la testa stordita dal molto vino tolgono all'animo ogni forza senza ferirlo: in chi non sta in guardia si insinua Amore, pieno di insidie. Quel fanciullo segue di solito l'inerzia, odia chi è attivo: dai alla mente vuota un impegno che la tenga occupata.»
>
> (Ovidio, *Remedia amoris* 135–150 · traduzione della redazione)

Analisi

Temi. Per gli elegiaci l'*otium*, il tempo libero dagli affari pubblici, era la condizione stessa della vita d'amore (*Latino 3*, cap. 8; cap. 12). Il medico dei *Remedia* lo rovescia in malattia: per guarire bisogna tornare al *negotium*, e nei versi seguenti Ovidio elenca le occupazioni del buon cittadino, i tribunali, le leggi, gli amici da difendere (*sunt fora, sunt leges, sunt, quos tuearis, amici*, 151), poi la guerra, l'agricoltura, la caccia. Il maestro che aveva insegnato ad amare in città consiglia ora la vita del Romano tradizionale; ma è un consiglio dato con il sorriso, e il lettore ricorda che negli *Amores* l'amore stesso era presentato come il rimedio contro la pigrizia (T2).

Stile. Il passo è un buon campionario della retorica ovidiana: la triplice anafora di *haec* (vv. 137–138), il periodo ipotetico che diventa proverbio (*otia si tollas* …), il paragone triplice tratto dalla natura (vv. 141–143), la sentenza finale con gioco di parole fra *rebus* e *res age* (v. 144), costruita in modo da poter essere ricordata da sola.

13.5 Lingua e stile: il distico di Ovidio e la retorica in versi

Ovidio scrisse in distici elegiaci quasi tutta la sua opera, dagli *Amores* all'ultima lettera dal Mar Nero; solo le *Metamorfosi* sono in esametri. Nessun poeta latino ha usato questo verso così a lungo e con tanta regolarità, e il distico «alla maniera di Ovidio» divenne il modello di chi scrisse elegie ed epigrammi dopo di lui, nell'antichità e nelle scuole del Medioevo. In questa sezione lo studiamo sui testi letti, e vediamo come la sua forma favorisca le figure della retorica e l'arte dell'argomentare.

DA RICORDARE

Che cosa sai già

Da *Latino 3*, cap. 9: il **distico elegiaco** unisce un esametro e un pentametro. Il pentametro ha lo schema – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | × (Tabella A.4): nel primo emistichio i dattili possono essere sostituiti da spondei, nel secondo no; la cesura a metà è fissa. Dal capitolo 2 di questo volume e da *Latino 3*, capp. 9–10, conosci le figure dell'ordine e della ripetizione: anafora, chiasmo, parallelismo, isocolo, antitesi, poliptoto, iperbato. Dal capitolo 3 conosci i tre generi di causa (giudiziario, deliberativo, epidittico) e le parti dell'orazione: *exordium*, *narratio*, *partitio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio* (Tabella A.6).

13.5.1 Il distico come unità di senso

Rileggi i testi in lingua dell'Antologia (T1–T4) e guarda la punteggiatura alla fine di ogni pentametro. Su 33 distici, 29 terminano con una pausa forte (punto, punto e virgola, due punti, punto interrogativo o esclamativo): il pensiero si chiude con la coppia di versi. I soli quattro distici in cui la frase continua nel successivo sono Am. I,1,21–22, I,9,11–12 e i due della doppia similitudi-

ne dell'*Ars* (I,93–96), che per sua natura ha bisogno di spazio. È una tendenza che l'elegia latina aveva già, e che Ovidio porta alla regolarità quasi assoluta: il distico diventa una **unità di senso**, una piccola strofa di due versi.

Questo non vuol dire che i due versi siano separati. Al contrario, l'esametro spesso non basta a contenere la frase e la consegna al pentametro, che la completa: è l'enjambement interno al distico, come in *parabam / edere* (Am. I,1,1–2) o in *quaerenda per orbem / altera* (Her. VII,13–14). Il risultato è un movimento regolare, in due tempi: l'esametro apre e lancia, il pentametro raccoglie e chiude. Su questo ritmo si costruiscono quasi tutte le figure che vedremo.

13.5.2 La parola finale del pentametro

Una seconda regolarità riguarda la fine del pentametro. Nei 33 pentametri di T1–T4 l'ultima parola ha **sempre** due sillabe: *modis, pedem, meum, Amor, amans, viro, ducis, nives, tuo, velis, olor, deo, fides*... In due casi il pentametro finisce con *est*, che si appoggia alla parola precedente per prodelisione (*morata meum est*, Ars I,98; *perdere verba leve est*, Her. VII,6): anche lì il verso si chiude su un gruppo di due sillabe. I pentametri del brano dei *Remedia* (T6), che hai letto in traduzione, confermano la regola: otto su otto (*meis, mali, faces, humo, eris, mero, Amor, opus*). Questa **chiusa bisillabica** del pentametro è la norma di Ovidio.

Non era la norma dei suoi predecessori. Catullo chiude un pentametro del carme 72 con una parola di tre sillabe, *multo mi tamen es vilior et levior* (v. 6; *Latino 3*, cap. 9), e Properzio ammette anche parole più lunghe (cap. 12). Ovidio sceglie una chiusa breve, netta e sempre uguale, che il lettore impara ad aspettare. La regola ha conseguenze sull'ordine delle parole: alla fine del pentametro vanno spesso un nome breve (*Amor, opus, fides*), un possessivo (*meum, tuo, meis*) o un verbo breve (*habet, tenet, dabit*), mentre il nome a cui il possessivo si riferisce viene anticipato e separato da esso, come in *voto fertiliora tuo* (Ars I,90) o in *sceptro tradita summa tuo* (Her. VII,12). Molti iperbati di Ovidio nascono da qui.

ERRORE FREQUENTE

Il pentametro non è un esametro con un piede in meno

Ovidio scherza sul «piede rubato», e i grammatici antichi contavano davvero cinque piedi nel pentametro. Ma non lo si scandisce come una fila di cinque piedi uguali. Il pentametro è formato da due metà identiche di due piedi e mezzo (– ∪∪ | – ∪∪ | –), separate da una cesura che non manca mai; nella seconda metà i dattili non si possono sostituire con spondei. Chi prova a scandire *edere, materia conveniente modis* come cinque piedi in fila trova una sillaba lunga «di troppo» a metà verso (*materi-a*): è la fine del primo emistichio, che va letta con una pausa (Figura 13.4).

13.5.3 Le figure della simmetria

Il distico, con le sue due parti e con il pentametro diviso a sua volta in due metà uguali, invita a costruire il pensiero per coppie. Le figure che ne nascono sono quelle della simmetria e della ripetizione, le stesse che Ovidio aveva imparato nelle scuole di retorica.

- **Parallelismo e isocolo.** Due membri di uguale costruzione e lunghezza, spesso uno per ciascuna metà del pentametro: *turpe senex miles,* | *turpe senilis amor* (Am. I,9,4).
- **Antitesi.** Due concetti opposti nella stessa struttura: *facta fugis, facienda petis* (Her. VII,13); *Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes* (Rem. 149).
- **Chiasmo.** L'ordine incrociato, che chiude il pensiero su sé stesso: *spectatum veniunt, veniunt spectentur* (Ars I,99); *ille … hic / hic … ille* (Am. I,9,19–20).
- **Poliptoto.** La stessa parola in forme diverse: *spectatum / spectentur*; *quaerenda / quaesita* (Her. VII,13–14); *senex / senilis* (Am. I,9,4), con il cambio di categoria (nome / aggettivo); *altera … altera … alter … altera … altera* (Her. VII,14–18).
- **Anafora.** La ripetizione all'inizio dei membri: *haec … haec … haec* (Rem. 137–138); *certus es … certus es* (Her. VII,7 e 9).
- **Ripresa ad anello.** Il pentametro si chiude con le parole che aprono l'esametro: *Militat omnis amans … militat omnis amans* (Am. I,9,1–2).
- **Zeugma e giochi di parole.** Un verbo con due oggetti di natura diversa (*vela fidemque ferent*, Her. VII,8); lo stesso termine in due sensi (*cedit amor rebus: res age*, Rem. 144).

Molte di queste coppie si chiudono in una **sententia**, la frase breve e generale che si può staccare dal contesto e ricordare da sola (*Latino 3*, cap. 15): *qui nolet fieri desidiosus, amet!* (Am. I,9,46), *res age, tutus eris* (Rem. 144). Era l'ornamento più applaudito delle declamazioni, e Ovidio ne fa un tratto distintivo del suo stile. Il rischio, che già Quintiliano vedeva, è la monotonia: un distico dopo l'altro chiuso da una frase a effetto. Ovidio lo evita variando la posizione delle figure e alternando sentenze, domande, esclamazioni e narrazione.

13.5.4 Dalla suasoria alla lettera

Le *Heroides* mostrano più di ogni altra opera il legame fra Ovidio e la scuola di retorica. Una lettera come quella di Didone è, nella sostanza, una *suasoria*: un discorso deliberativo che cerca di convincere qualcuno a fare o a non fare qualcosa. Nella forma delle *Suasoriae* di Seneca il tema sarebbe stato formulato più o meno così: «Enea delibera se lasciare Didone». Ovidio dà la parola alla persona più interessata e ne fa la voce che consiglia.

Se leggiamo l'intera lettera (196 versi nell'edizione di Ehwald) con gli strumenti del capitolo 3, ne riconosciamo la struttura (Figura 13.5). L'esordio (vv. 1–6) cerca l'attenzione del destinatario, ma in modo paradossale: Didone dichiara di non avere speranza. Seguono gli argomenti, ordinati secondo i criteri del genere deliberativo, che la *Rhetorica ad Herennium* riassume nell'utilità, divisa in «sicura» e «onesta» (*utilitas in duas partes … dividitur: tutam, honestam*,

III,3): partire non conviene (vv. 7–22), partire d'inverno è pericoloso (35–64), tradire la parola data è disonorevole e gli dèi lo puniranno (65–86). In mezzo e intorno agli argomenti stanno le parti affettive, che la retorica chiamava *pathos*: l'amore (23–34), le sventure di Didone (111–138). La *narratio* arriva tardi, come ricordo: l'accoglienza, la grotta, il primo marito Sicheo (87–110).

Poi viene la *confutatio*: Didone cita l'argomento dell'avversario, «*Sed iubet ire deus*», «ma è un dio che mi ordina di partire», e lo smonta (v. 139). Infine la richiesta, che è molto meno di quanto ci si aspetta: non «resta», ma «chiedo un po' di tempo» (*tempora parva peto*, v. 178), finché il mare e l'amore si calmino. L'epilogo (181–196) torna al *pathos*: la spada di Enea sulle ginocchia di chi scrive, l'epitaffio. La differenza con una vera suasoria è decisiva. Il declamatore voleva vincere; Didone sa fin dal v. 3 che non vincerà. In Ovidio la retorica non serve più a persuadere: serve a dare forma a una passione.

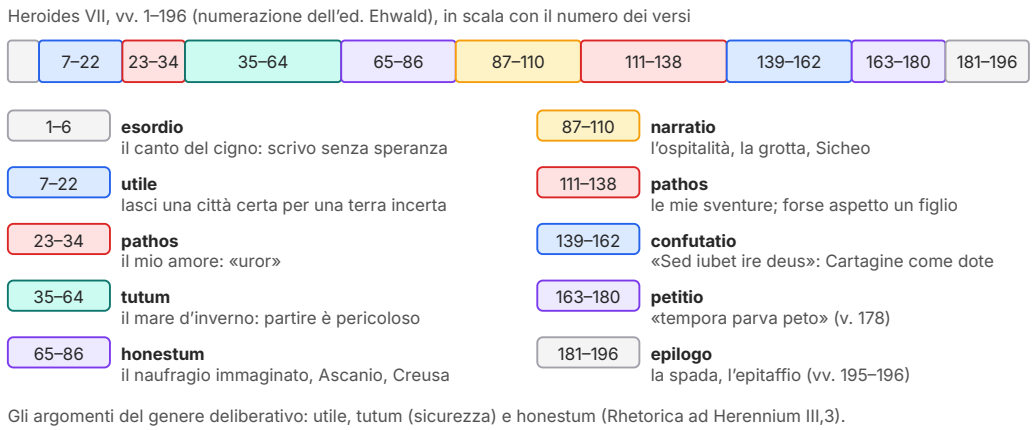


Figura 13.5 La lettera di Didone a Enea (*Heroides* VII) letta come una suasoria. Le parti sono disegnate in scala con il numero dei versi, secondo la numerazione dell'edizione di Ehwald; la divisione è una proposta di lettura, non una partizione dell'autore. Blu e verde: gli argomenti dell'utile e della sicurezza; viola: l'onesto e la richiesta; rosso: le parti affettive.

ESEMPIO SVOLTO

Esempio svolto · Il metodo su due distici: *Amores* I,9,1–4

1. Contesto. Inizio di un'elegia degli *Amores*, dedicata all'amico Attico: il poeta enuncia una tesi da dimostrare (T2).

2. Costruzione e traduzione. Due periodi per distico. v. 1: due coordinate, *militat omnis amans* e *habet sua castra Cupido*; v. 2: un inciso, *Attice, crede mihi*, e la ripresa della tesi. v. 3: la relativa *quae bello est habilis* anticipa il suo antecedente *aetas*, che sta alla fine; v. 4: due proposizioni nominali con *est* sottinteso. «Ogni innamorato è un soldato, e Cupido ha il suo accampamento; credimi, Attico, ogni innamorato è un soldato. L'età adatta alla guerra è adatta anche all'amore: è brutto un soldato vecchio, è brutto un amore senile.»

3. Scansione.

- v. 1 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: cinque dattili; cesura pentemimera dopo *amans*; in *omnis amans* e *et habet* la consonante finale passa alla sillaba seguente (l'*h* non conta).
- v. 2 – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×: pentametro con quattro dattili; *mihi* ha la seconda sillaba lunga davanti alla cesura.
- v. 3 – – | – ∪∪ | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: *bello est* si fonde per prodelisione (*bell(o) (e)st* → *bello-st*); cesura dopo *habilis*.
- v. 4 – ∪∪ | – – | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×: spondeo nel secondo piede (*-nex mi-*), *-nex* e *-les* lunghe per posizione davanti a consonante (*senex miles*, *miles turpe*); *mi-* è lunga per natura (*mīles*).

4. Struttura del distico. Primo distico: la tesi detta due volte, con ripresa ad anello; il pentametro chiude con le stesse parole e sulla chiusa bisillabica *amans*. Secondo distico: l'esametro enuncia un principio generale (l'età), il pentametro lo applica ai due termini del confronto, uno per emistichio.

5. Figure. Ripresa ad anello (vv. 1–2); iperbato *quae … aetas* (v. 3); anafora di *turpe*, parallelismo e isocolo, poliptoto *senex / senilis* (v. 4).

6. Commento. In quattro versi Ovidio ha posto la tesi e la prima prova, con il ritmo di una dimostrazione. La forma del distico coincide con la forma del ragionamento: tesi e conferma, principio e applicazione.

13.5.5 Lessico

Le parole che seguono descrivono il mondo dell'*Ars amatoria*: una città di spettacoli e di incontri, in cui l'eleganza è una virtù e la rozzezza un difetto. Alcune le conosci già in un senso diverso: *ars* non è solo «l'arte» ma la tecnica che si insegna; *cultus* è insieme la cura del corpo e la civiltà; *rusticus*, che in Catullo indicava la mancanza di spirito (*Latino 3*, cap. 10), qui è chi non sa comportarsi in città.

DA RICORDARE

Lessico · La seduzione e la città

- *ars, artis* f. «abilità, tecnica, arte; trattato» → arte, artefice, artificio
- *praeceptor, -oris* m. «maestro, chi dà precetti» → precettore; *praeceptum* → precetto
- *cultus, -us* m. «cura, eleganza, raffinatezza; civiltà» (da *colo*) → culto; *cultus, -a, -um* → colto
- *elegans, -antis* «raffinato, di buon gusto» → elegante, eleganza
- *munditia, -ae* f. «pulizia, eleganza semplice»; il contrario *immunditia* → immondizia
- *rusticus, -a, -um* (ampliamento) «di campagna; rozzo, goffo» → rustico, rusticità
- *urbanus, -a, -um* «di città; spiritoso, cortese» → urbano, urbanità
- *puella, -ae* f. «ragazza; la donna amata» (diminutivo legato a *puer* → puerile)
- *formosus, -a, -um* «bello» (da *forma*) → formoso; spagnolo *hermoso*
- *spectaculum, -i* n. «spettacolo» (da *specto* «guardare») → spettacolo, spettatore
- *theatrum, -i* n. «teatro» (dal greco) → teatro, teatrale
- *forum, -i* n. «piazza; tribunale» → foro, forense
- *ludus, -i* m. «gioco; spettacolo; scuola»; *ludo* «giocare, scherzare» → ludico, ludibrio
- *ingenium, -ii* n. «talento, indole» → ingegno, ingegnoso, ingegnere
- *lascivus, -a, -um* «giocoso, sfrenato» → lascivo
- *insidiae, -arum* f. pl. «agguato, inganno»; *insidiosus* → insidia, insidioso
- *desidia, -ae* f. «pigrizia, inerzia»; *desidiosus* → desidioso
- *amator, -oris* m. «amante; appassionato di» → amatore, amatoriale

IN SINTESI

Il distico di Ovidio e la retorica in versi

- **Unità di senso**: il pensiero si chiude nel distico (29 distici su 33 nei testi T1–T4); dentro il distico l'esametro apre, il pentametro raccoglie e chiude.
- **Chiusa bisillabica**: il pentametro termina con una parola di due sillabe (tutti i 41 pentametri di T1–T4 e T6), anche con *est* in prodelisione; ne derivano iperbati frequenti.
- **Pentametro**: due emistichi di due piedi e mezzo, – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×; nella seconda metà solo dattili.
- **Figure**: parallelismo, isocolo, antitesi, chiasmo, poliptoto, anafora, ripresa ad anello, zeugma; spesso il distico si chiude con una *sententia*.
- **Retorica**: le *Heroides* sono suasorie in forma di lettera (esordio, argomenti dell'utile, del sicuro e dell'onesto, *pathos*, confutazione, richiesta, epilogo), ma senza speranza di persuadere.

SINTESI

- Ovidio nacque a Sulmona il 20 marzo 43 a.C. da famiglia equestre e morì a Tomi, sul Mar Nero, nel 17 o 18 d.C.; la fonte principale sulla sua vita è la sua elegia autobiografica, *Tristia* IV,10.
- Studiò retorica a Roma con Arellio Fusco e ammirò Porcio Latrone; Seneca il Vecchio ricorda che la sua prosa era già «poesia sciolta dal metro» e che preferiva le suasorie alle controversie.
- Ricoprì cariche minori, rinunciò alla carriera senatoria, frequentò il circolo di Messalla e i poeti del tempo; nell'8 d.C. fu relegato a Tomi per «una poesia e un errore» (*Tristia* II,207).
- Ovidio è il poeta della Roma della pace e del *cultus*, che celebra il presente contro la nostalgia per la semplicità antica (*Ars* III,113–128).
- Gli *Amores* (tre libri, dopo una prima edizione in cinque) riprendono i codici dell'elegia con ironia: Corinna è un nome fittizio, la forma precede l'esperienza (I,1), la milizia d'amore diventa una dimostrazione paradossale (I,9).
- Le *Heroides* sono lettere di eroine del mito (1–15) e tre coppie di lettere (16–21); Ovidio le presenta come un genere nuovo. L'autenticità è discussa per la lettera di Saffo e per le lettere doppie.
- L'*Ars amatoria* (tre libri, intorno all'1 a.C.) e i *Remedia amoris* (1–2 d.C.) parodiano la poesia didascalica: il poeta è il *praeceptor amoris*, che insegna l'amore come un'arte.
- Modelli: la tragedia attica (Euripide, *Medea* e *Ippolito*), Callimaco e l'epigramma ellenistico, i poemi didascalici da Esiodo a Lucrezio e Virgilio, gli elegiaci latini; con tutti Ovidio pratica l'*aemulatio*.
- Quintiliano lo giudica «troppo innamorato del proprio ingegno» e «più frivolo» di Tibullo e Properzio; la sua tragedia *Medea* è perduta.
- Il distico di Ovidio chiude il senso nella coppia di versi e termina il pentametro con una parola di due sillabe; favorisce parallelismi, antitesi, chiasmi, poliptoti e sentenze.
- La lettera di Didone (*Her.* VII) è costruita come una suasoria, con argomenti dell'utile, del sicuro e dell'onesto, una confutazione e una richiesta: la retorica dà forma a una passione senza speranza.
- Le *Heroides* hanno ispirato le lettere in versi moderne (Pope) e prefigurano il romanzo epistolare; l'*Ars* e i *Remedia* furono letti nelle scuole medievali (Andrea Cappellano); Dante pone Ovidio fra i grandi poeti del Limbo.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Dove e quando nacque Ovidio?
   - **A.** A Venosa, l'8 dicembre 65 a.C.
   - **B.** A Sulmona, il 20 marzo 43 a.C.
   - **C.** Ad Andes, presso Mantova, il 15 ottobre 70 a.C.
   - **D.** A Padova, nel 59 a.C.

2. ● Secondo Seneca il Vecchio, il giovane Ovidio:
   - **A.** amava le controversie giudiziarie e le argomentazioni serrate
   - **B.** imitava lo stile di Porcio Latrone, di cui era allievo
   - **C.** non frequentò mai le scuole di retorica
   - **D.** era allievo di Arellio Fusco, e la sua prosa sembrava già «poesia sciolta dal metro»

3. ● L'epigramma che apre gli *Amores* dice che:
   - **A.** la raccolta, che prima aveva cinque libri, è stata ridotta a tre dall'autore
   - **B.** l'autore ha aggiunto due libri alla prima edizione
   - **C.** i libri sono stati pubblicati dopo la morte del poeta
   - **D.** Corinna ha chiesto di eliminare due libri

4. ● Le *Heroides* sono:
   - **A.** elegie in cui il poeta racconta in prima persona il suo amore per Corinna
   - **B.** un poema in esametri sulle eroine del mito
   - **C.** lettere in distici di eroine del mito agli uomini lontani, con tre coppie di lettere alla fine
   - **D.** monologhi tragici destinati alla scena

5. ● Quale elemento permette di datare il libro I dell'*Ars amatoria* intorno all'1 a.C.?
   - **A.** La morte di Virgilio, ricordata nel proemio
   - **B.** Le allusioni alla naumachia del 2 a.C. e alla spedizione di Gaio Cesare in Oriente
   - **C.** La relegazione di Ovidio a Tomi
   - **D.** La dedica a Mecenate

6. ● Quale giudizio dà Quintiliano su Ovidio?
   - **A.** Che è il più grande degli elegiaci latini
   - **B.** Che la sua *Medea* è la peggiore tragedia latina
   - **C.** Che non conosceva le regole della retorica
   - **D.** Che era «troppo innamorato del proprio ingegno» e «più frivolo» di Tibullo e Properzio

Analisi del testo

7. ●● T1. Dividi il passo in due parti e riassumi ciascuna in una frase. Che cosa fa Cupido nei vv. 21–24, e con quale parola chiama il poeta? Perché è comico che nell'elegia il metro venga prima dell'amore (rileggi l'introduzione al testo)? Quale parola del v. 1 richiama l'*Eneide*?

8. ●● T1. In quale verso Ovidio dice esplicitamente quanti piedi hanno i due versi del distico? Individua l'enjambement fra i vv. 1 e 2 e spiega perché è significativo proprio in questo punto.

9. ●● T2. Elenca le prove con cui Ovidio dimostra che l'innamorato è un soldato, con i versi corrispondenti. Che funzione ha la ripresa del v. 1 nel v. 2? Qual è la conclusione paradossale dell'elegia (v. 46)?

10. ●● T3. Individua le parti del passo (precetto, promessa, similitudini, sentenza). Da quali modelli vengono le due similitudini, e che effetto produce applicarle alle spettatrici? Quale metafora annuncia il verbo *venare*?

11. ●●● T4. Che cosa dice Didone, nei vv. 1–6, delle proprie speranze e del motivo per cui scrive? Individua nei vv. 7–20 gli argomenti che riguardano l'utile e quelli che riguardano l'onesto. Quale parola chiave dell'*Eneide* Ovidio riferisce qui a Enea, e con quale effetto?

12. ●● T5 e T6. In T5, con quali figure è descritta la paura delle Sabine (vv. 119–124)? Qual è la funzione del distico 131–132 e del distico finale (133–134)? In T6, che cosa raccomanda il maestro, e in che senso rovescia l'idea elegiaca dell'*otium*?

Lingua

13. ●● Gerundivi. Individua e classifica i gerundivi di questi passi, poi traducili: *emodulanda* (T1, v. 30); *verrendis* (T2, v. 14); *facienda*, *quaerenda*, *habendam*, *tenenda*, *danda* (T4, vv. 13–18). Distingui il gerundivo attributivo, il gerundivo predicativo, il gerundivo sostantivato e la perifrastica passiva.

14. ●● Supino e finale. In *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* (T3, v. 99) riconosci i due costrutti con valore finale e riscrivi il primo con *ut* e il congiuntivo. Poi traduci: a) *Multae feminae ad ludos veniunt, ut spectentur.* (adattato da Ovidio, *Ars* I,97–99) b) *Poeta bella canere parabat, cum Cupido unum pedem surripuit.* (adattato da Ovidio, *Am.* I,1,1–4) c) *Dido Aeneam oravit ne se relinqueret.* (testo della redazione) d) *Qui otia fugit, amorem facile vincit.* (adattato da Ovidio, *Remedia* 135–144) e) *Miles et amans noctes vigilant.* (adattato da Ovidio, *Am.* I,9,7)

15. ●●● Analisi del periodo. Analizza il periodo di T3, vv. 93–97: individua la principale, le due proposizioni comparative, la temporale e il participio congiunto; riscrivi il periodo nell'ordine della prosa e traducilo.

16. ●● Figure. Riconosci le figure retoriche (anche più di una per verso): a) *turpe senex miles, turpe senilis amor*; b) *facta fugis, facienda petis*; c) *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*; d) *atque idem venti vela fidemque ferent*; e) *haec, ut ames, faciunt; haec, quod fecere, tuentur*; f) *cedit amor rebus: res age, tutus eris*.

17. ●● Il distico di Ovidio. Ecco i vv. 139–144 dei *Remedia* (T6): *Otia si tollas, periere Cupidinis arcus, / contemptaeque iacent et sine luce faces. / Quam platanus vino gaudet, quam populus unda, / et quam limosa canna palustris humo, / tam Venus otia amat; qui finem quaeris amoris, / cedit amor rebus: res age, tutus eris.* Quanti distici chiudono il senso alla fine del pentametro? Con quante sillabe termina ciascun pentametro? Confronta il caso del distico aperto con la doppia similitudine di T3 (vv. 93–96).

18. ●●● La lettera come suasoria. Indica per ciascuna di queste parti della lettera di Didone (numerazione di Ehwald) la parte dell'orazione o il tipo di argomento: vv. 1–6; 7–22; 35–64; 139–162; 163–180. Spiega poi in che cosa la lettera differisce da una suasoria delle scuole.

Lessico e metrica

19. ●● Scandisci *Ars* I,99–100 (T3), indicando piedi, cesure e sillabe lunghe per posizione: *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae: / ille locus casti damna pudoris habet.*

20. ●● Scandisci *Remedia* 139–140: *Otia si tollas, periere Cupidinis arcus, / contemptaeque iacent et sine luce faces.* In quale piede dell'esametro c'è uno spondeo? In quale del pentametro?

21. ●● Scandisci il primo distico della lettera di Didone (T4, vv. 1–2). Quanti spondei trovi nell'esametro, e dove? Nel pentametro, perché *Maeandri* forma uno spondeo? Indica la parola finale e il numero delle sue sillabe.

22. ●● Lessico. a) Da quale verbo derivano *cultus*, *cultura* e *colonus*, e quali significati del verbo continuano? b) Che cosa vuol dire *cultissima femina* in T3? c) Forma tre parole latine e tre italiane della famiglia di *specto*. d) Qual è il contrario di *urbanus*, e in che senso lo usa Ovidio nell'*Ars* (III,127–128)?

Tradurre

23. ●● T2. Traduci *Amores* I,9,1–20 (il testo e le note sono nell'Antologia).

24. ●● T4. Traduci *Heroides* VII,1–20 (il testo e le note sono nell'Antologia).

25. ●●● Traduci il passo in cui Ovidio racconta come scoprì la poesia (testo d'autore, senza adattamenti; *Tristia* IV,10,19–26): *at mihi iam puero caelestia sacra placebant, / inque suum furtim Musa trahebat opus. / saepe pater dixit studium quid inutile temptas? / Maeonides nullas ipse reliquit opes. / motus eram dictis, totoque Helicone relicto / scribere temptabam verba soluta modis. / sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, / et quod temptabam scribere versus erat.* **Note**: *caelestia sacra* «i riti celesti», cioè la poesia, cara agli dèi; *in suum … opus* «al suo lavoro»; *furtim* «di nascosto»; *studium quid inutile temptas* «perché tenti uno studio inutile?»; *Maeonides* «il Meonio», cioè Omero; *motus eram* «ero stato colpito»; *toto Helicone relicto* ablativo assoluto: l'Elicona è il monte delle Muse; *verba soluta modis* «parole libere dal metro», cioè prosa; *sponte sua* «spontaneamente»; *numeros … ad aptos* «nei ritmi giusti».

Traduzione contrastiva

26. ●● Ecco due traduzioni di *Amores* I,9,1–2 (testi della redazione). A: «Ogni innamorato fa il soldato, e Cupido ha il suo accampamento; credimi, Attico, ogni innamorato fa il soldato». B: «Anche l'amore è una guerra, Attico, e Cupido ne è il generale: fidati di me, chi ama combatte». Quale delle due conserva la ripresa ad anello e perché è importante? Che cosa aggiunge B, e che cosa perde nel tradurre *militat* con «combatte»?

27. ●●● Ecco due traduzioni di *Ars* I,99 (testi della redazione). A: «Vengono a vedere, vengono a farsi vedere». B: «Vanno a teatro per assistere allo spettacolo, ma soprattutto per mettersi in mostra». Quale rende il poliptoto e la ripetizione di *veniunt*? Conserva anche il chiasmo? Quale parola di B è un'interpretazione che il testo latino non contiene? Proponi una tua traduzione del verso che resti una sentenza e, se puoi, conservi il chiasmo; motivala.

Interpretare e collegare

28. ●●● Didone in Virgilio e in Ovidio. Confronta T4 con il discorso di Didone nell'*Eneide* (IV,305–330, cap. 8). In un testo di 10–15 righe considera la situazione (discorso o lettera, presenza o assenza di Enea), gli argomenti, il tono, il destino che il lettore conosce, e spiega che cosa cambia quando a parlare è soltanto lei.

29. ●●● Il ratto delle Sabine fra storia e parodia. Rileggi T5 e ricorda come Livio racconta lo stesso episodio (I,9; cap. 15). In un testo di 10–15 righe spiega come Ovidio trasforma il mito delle origini, che cosa rivela il tono comico sul genere dell'*Ars*, e che cosa il testo ci dice, anche senza volerlo, sulla condizione delle donne a Roma.

30. ●●● Le eroine di Ovidio e la tragedia greca. Due lettere delle *Heroides* sono scritte da Medea (12) e da Fedra (4), protagoniste della *Medea* e dell'*Ippolito* di Euripide (*Greco 4*, cap. 7). In un testo di 10–15 righe spiega che cosa poteva prendere Ovidio dalla tragedia (personaggi, situazioni, discorsi di persuasione) e che cosa cambia la forma della lettera.

Verso la verifica

31. ●●● **Verso la verifica.** Leggi il passo (testo d'autore, con tagli segnalati [...]; Seneca il Vecchio, *Controversiae* II,2,9 e 12). Dopo aver ricordato di aver ascoltato Ovidio declamare presso Arellio Fusco, Seneca descrive le sue abitudini di declamatore e di poeta.
Tunc autem cum studeret habebatur bonus declamator. [...] Declamabat autem Naso raro controversias et non nisi ethicas; libentius dicebat suasorias. Molesta illi erat omnis argumentatio. Verbis minime licenter usus est nisi in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit. Manifestum potest esse, quod rogatus aliquando ab amicis suis, ut tolleret tres versus, invicem petiit, ut ipse tres exciperet, in quos nihil illis liceret. Aequa lex visa est; scripserant illi quos tolli vellent secreto, hic quos tutos esse vellet: in utrisque codicillis idem versus erant, ex quibus primum fuisse narrabat Albinovanus Pedo, qui inter arbitros fuit: «semibovemque virum semivirumque bovem»; secundum: «et gelidum Borean egelidumque Notum». Ex quo adparet summi ingenii viro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum sed animum. Aiebat interim decentiorem faciem esse, in qua aliquis naevos fuisset.
Note: *cum studeret* «quando era studente»; *Naso*: Ovidio; *ethicas* (*controversias*) «di argomento morale», incentrate sui caratteri; *libentius* «più volentieri»; *licenter* «con troppa libertà»; *manifestum potest esse, quod ...* «lo si può capire dal fatto che...»; *tolleret* «togliesse»; *invicem* «in cambio»; *exciperet* «escludesse, mettesse al riparo»; *in quos nihil illis liceret* «sui quali essi non avessero alcun diritto»; *codicillis* «tavolette per scrivere»; *Albinovanus Pedo*: poeta, amico di Ovidio; *arbitros* «giudici della prova»; *semibovemque virum ...*: il Minotauro (*Ars* II,24); *egelidum* «non gelido, tiepido»; *Notum*: il Noto, vento del sud (*Amores* II,11,10); *adparet* = *apparet*; *compescendam* gerundivo, «per frenare»; *animum* «la volontà»; *naevos* forma antica di *naevus* «neo».
a) Comprensione (prima di tradurre): 1. Che tipo di esercizi declamava Ovidio, e quale preferiva? 2. Che cosa gli chiesero gli amici, e che cosa chiese lui in cambio? 3. Qual è il giudizio finale di Seneca sul rapporto fra Ovidio e i propri difetti? b) Traduci il passo. c) Analisi: individua le antitesi che strutturano il giudizio di Seneca e spiega il gioco verbale dei due versi citati (che figura vi riconosci?). d) Contesto: collega il passo al giudizio di Quintiliano e allo stile degli *Amores* e delle *Heroides* studiato nella sezione 5. e) Motiva una scelta di traduzione: come rendi *non ignoravit vitia sua sed amavit*, e perché?

PER APPROFONDIRE

- [CON] G. B. Conte, *Letteratura latina*: i capitoli su Ovidio, per le opere erotiche, il rapporto con l'elegia e la parodia didascalica; Conte legge l'opera giovanile di Ovidio come un gioco consapevole con i codici dei generi.
- [CEC] L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina classica*: il distico elegiaco, la struttura del pentametro e le sue chiuse.
- [MOR] B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*: le figure della ripetizione e della simmetria (anafora, chiasmo, poliptoto, zeugma) e il genere deliberativo.
- [SYR] R. Syme, *The Roman Revolution*: la società elegante dell'età augustea, le leggi sul matrimonio e il contrasto fra la morale ufficiale e i costumi della capitale.

Glossario del capitolo

Aetas Ovidiana
«Età di Ovidio»: definizione dello studioso Ludwig Traube per il XII e il XIII secolo, in cui Ovidio fu l'autore latino più letto e imitato.

Aition
Racconto delle origini che spiega un costume, un nome o un rito del presente.

Amores
Raccolta di elegie di Ovidio in tre libri, seconda edizione di una raccolta in cinque; al centro c'è Corinna.

Ars amatoria
Poema didascalico di Ovidio in tre libri (c. 1 a.C.): i primi due insegnano agli uomini, il terzo alle donne.

Chiusa bisillabica
La norma ovidiana per cui il pentametro termina con una parola di due sillabe (anche con *est* in prodelisione).

Controversia
Esercizio di declamazione del genere giudiziario: un processo immaginario, con leggi e casi inventati, in cui si sostiene l'accusa o la difesa.

Corinna
La donna degli *Amores*, con un nome che Ovidio dichiara non vero (*Tristia* IV,10,60).

Cultus
La cura di sé, l'eleganza e la raffinatezza della vita cittadina; per Ovidio il segno della Roma del suo tempo, contrapposto alla *rusticitas* dei tempi antichi.

Heroides
Lettere in distici di eroine del mito agli uomini lontani (1–15) e tre coppie di lettere (16–21); Ovidio le presenta come un genere nuovo (*Ars* III,346).

Ingenium
Il talento naturale del poeta; per Quintiliano Ovidio ne fu «troppo innamorato» (X,1,88).

Lettere doppie
Le *Heroides* 16–21: tre coppie di lettere in cui un uomo scrive e una donna risponde.

Medicamina faciei femineae
«I cosmetici per il viso delle donne», poemetto didascalico di Ovidio di cui restano cento versi.

Praeceptor amoris
«Maestro d'amore»: la figura che Ovidio assume nell'*Ars* (I,17), parodiando il poeta didascalico.

Remedia amoris
Poemetto didascalico di Ovidio (c. 1–2 d.C.) che insegna a guarire da un amore infelice; rovescia i precetti dell'*Ars*.

Seneca il Vecchio
Retore di Cordova (c. 55 a.C. – c. 40 d.C.), padre del filosofo; raccolse i detti dei declamatori.

Suasoria
Esercizio di declamazione del genere deliberativo: si consiglia a un personaggio della storia o del mito che cosa fare in un momento decisivo.

Tresviri
Collegi di tre magistrati minori all'inizio della carriera; Ovidio ne fece parte (*Tristia* IV,10,34), probabilmente come *tresvir capitalis*.

Unità di senso (distico)
Il distico che chiude in sé un pensiero completo, con la pausa forte alla fine del pentametro; in Ovidio è la norma.

Soluzioni

1. B. Sulmona, 20 marzo 43 a.C. (*Tristia* IV,10,3–6: l'anno in cui morirono i due consoli a Modena). La A dà la data di Orazio, la C quella di Virgilio, la D quella di Livio (secondo Gerolamo).

2. D. Seneca, *Controversiae* II,2,8: allievo di Arellio Fusco, ammiratore (non allievo) di Latrone, pur seguendo uno stile diverso dal suo; la sua prosa era già un *solutum carmen*.

3. A. «Noi, che eravamo cinque libretti di Nasone, ora siamo tre»: è la seconda edizione, ridotta dall'autore.

4. C. Quindici lettere singole di eroine e tre coppie di lettere (16–21), in distici elegiaci.

5. B. La naumachia di Augusto (2 a.C., *Ars* I,171–172) e la partenza di Gaio Cesare per l'Oriente (1 a.C., I,177–178) fissano il momento prima del quale il libro non può essere stato scritto.

6. D. *Institutio oratoria* X,1,88 (*nimium amator ingenii sui*) e X,1,93 (*utroque lascivior*); della *Medea* (X,1,98) dice che mostrava quanto Ovidio avrebbe potuto fare dominando il proprio ingegno.

7. vv. 1–4: il progetto epico e il furto del piede; vv. 21–30: la freccia di Cupido, la resa del poeta, il congedo dall'epica. Cupido apre la faretra, sceglie le frecce, piega l'arco e dice «prendi un argomento da cantare», chiamando il poeta *vates* (v. 24), con ironia. È comico perché il poeta ha già il metro elegiaco ma non ha ancora una donna (vv. 19–20): la forma precede l'esperienza, al contrario di quanto l'elegia dichiarava. *Arma* (v. 1), la prima parola dell'*Eneide*.

8. Al v. 27 (*sex … numeris, in quinque*): sei piedi per l'esametro, cinque per il pentametro; e al v. 30 gli «undici piedi» del distico. Enjambement *parabam / edere*: il verbo che indicava la pubblicazione dell'epica passa nel pentametro, cioè nel verso che rende impossibile l'epica.

9. Età (vv. 3–4), qualità richieste (5–6), veglia (7–8), marce e viaggi (9–14), freddo e intemperie (15–16), spionaggio (17–18), assedio (19–20). La ripresa ad anello fissa la tesi come un ritornello. Conclusione: *qui nolet fieri desidiosus, amet!* «chi non vuole diventare pigro, si innamori»: l'amore non è pigrizia ma attività.

10. Precetto (89–90), promessa (91–92), doppia similitudine (93–97), osservazione personale (98) e sentenza (99–100). Le formiche richiamano la similitudine dei Troiani in partenza (*Eneide* IV,402–404), le api il libro IV delle *Georgiche*: immagini della poesia seria applicate a signore eleganti che corrono a teatro, con effetto di parodia. *Venare* annuncia la metafora della caccia (cfr. I,45–48).

11. Didone non spera di commuovere Enea (vv. 3–4): scrive perché, avendo perduto onore e buon nome, perdere parole è poca cosa (5–6); come il cigno, canta prima di morire. Utile: lasciare una città che cresce e un regno per una terra sconosciuta che nessuno gli darà (11–16, 19–20). Onesto: la parola data portata via dai venti (8), il patto sciolto (9), l'altra Didone da ingannare (17–18). La parola è *certus* (vv. 7 e 9): in Virgilio Didone è *certa mori* (IV,564); riferita a Enea, la decisione di partire diventa la causa della morte di lei.

12. T5: anafora e distribuzione (*pars … pars; altera … altera; haec … haec … haec … illa*), antitesi (*timor unus … facies non una*), asindeto; la paura diventa uno spettacolo. Il distico 131–132 chiude con una battuta (il maestro sarebbe soldato per premi simili); il distico finale spiega l'origine (*aition*) dell'usanza presente. T6: raccomanda di fuggire l'ozio e occuparsi (*res age*); gli elegiaci facevano dell'*otium* la condizione dell'amore, il medico dei *Remedia* ne fa la causa della malattia e raccomanda il *negotium*.

13. *emodulanda*: gerundivo attributivo, concordato con *Musa* come un'apposizione, con valore di necessità («tu che devi essere cantata»). *verrendis*: gerun-

divo attributivo di *aquis*, al dativo di fine («adatte a percorrere le acque»). *facienda*: gerundivo sostantivato («le cose da fare»). *quaerenda* (*est*) e *danda* (*est*): perifrastica passiva («deve essere cercata», «deve essere data»). *habendam* e *tenenda*: gerundivi predicativi dell'oggetto con *tradet* e *dabit* («da possedere», «da tenere»).

14. *spectatum*: supino attivo in *-um* con un verbo di movimento (= *ut spectent*); *spectentur ut ipsae*: proposizione finale con il congiuntivo passivo, anastrofe di *ut*. a) «Molte donne vengono agli spettacoli per essere guardate.» b) «Il poeta si preparava a cantare guerre, quando Cupido gli rubò un piede» (*cum* inverso). c) «Didone pregò Enea di non lasciarla» (completiva volitiva negativa; *se* riflessivo indiretto). d) «Chi fugge l'ozio vince facilmente l'amore.» e) «Il soldato e l'innamorato vegliano per intere notti» (*noctes* accusativo di estensione nel tempo).

15. Principale: *sic ruit ad celebres cultissima femina ludos* (v. 97). Comparative: *ut redit itque frequens longum formica per agmen* (93) e *aut ut apes … per flores et thyma summa volant* (95–96). Temporale: *cum … solitum … vehit ore cibum* (94). Participio congiunto: *nactae*, riferito ad *apes*, con gli oggetti *saltus* e *pascua*. Ordine della prosa: *Ut formica frequens per longum agmen redit itque, cum granifero ore solitum cibum vehit, aut ut apes, saltus suos et olentia pascua nactae, per flores et summa thyma volant, sic cultissima femina ad celebres ludos ruit.* Traduzione: come in T3.

16. a) anafora di *turpe*, parallelismo e isocolo, poliptoto *senex / senilis*. b) antitesi con poliptoto (*facta / facienda*) e parallelismo. c) chiasmo con poliptoto (*spectatum / spectentur*; *veniunt* ripetuto al centro). d) zeugma: *ferent* regge un oggetto concreto e uno astratto. e) anafora di *haec*, poliptoto *faciunt / fecere*. f) gioco di parole (*rebus* «le occupazioni», *res age* «datti da fare»), con struttura di sentenza.

17. Due distici su tre chiudono il senso (139–140 e 143–144, con il punto); il distico 141–142 resta aperto, perché la similitudine triplice (*quam … quam … et quam*) si completa solo con *tam Venus otia amat* (v. 143). I pentametri terminano con parole di due sillabe: *faces, humo, eris*. Come in T3 (vv. 93–96), è la similitudine ad aver bisogno di più di un distico.

18. vv. 1–6: esordio; 7–22: argomenti dell'utile (e della parola data); 35–64: argomento della sicurezza (*tutum*); 139–162: confutazione dell'argomento di Enea («un dio mi ordina di partire»); 163–180: richiesta (un breve tempo, v. 178). Differenza: chi declamava una suasoria voleva persuadere; Didone sa fin dall'inizio che non persuaderà (v. 3), e la retorica serve a esprimere la sua passione.

19. v. 99 – – | – ∪∪ | – ‖ ∪∪ | – – | – ∪∪ | – × (*spec-tatum*: tre lunghe; *-unt* lungo per posizione; cesura pentemimera dopo il primo *veniunt*; *ut ipsae* → *u-tipsae*). v. 100 – ∪∪ | – – | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | × (*locus casti*: *-cus* lungo per posizione; *casti* genitivo con *-ī* lunga; *pudoris habet*: l'*h* non fa posizione).

20. v. 139 – ∪∪ | – – | – ‖ ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ×: spondeo nel secondo piede (*si tol-*); cesura dopo *tollas*; *periere* ha la *-e-* della desinenza lunga. v. 140 – – | – ∪∪ | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×: spondeo nel primo piede (*con-temp-*); cesura dopo *iacent*.

21. v. 1 – ∪∪ | – ∪∪ | – – | – – | – ∪∪ | – ×: spondei nel terzo e nel quarto piede (*-cant u-*, *-dis ab-*); cesura pentemimera dopo *vocant*; in *abiectus* la *i* è consonante, e *ab-* è lunga per posizione. v. 2 – ∪∪ | – – | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×: in *Maeandri* il dittongo *ae* è lungo e *-an-* è lunga per posizione davanti a *-dr-*; la *-i* del genitivo è lunga e chiude il primo emistichio. Parola finale: *olor*, di due sillabe.

22. a) Da *colo* «coltivare; abitare; onorare, curare»: *cultus* (la cura, poi l'eleganza e la civiltà), *cultura* (la coltivazione), *colonus* (il coltivatore, poi l'abitante di una colonia). b) «Le donne più eleganti, più raffinate» (superlativo di *cultus*). c) Per esempio *spectaculum, spectator, exspecto* (o *conspectus*); spettacolo, spettatore, aspettare. d) *rusticus*; Ovidio chiama *rusticitas* la rozzezza dei tempi antichi, opposta al *cultus* del presente.

23. «Ogni innamorato è un soldato, e Cupido ha il suo accampamento; credimi, Attico, ogni innamorato è un soldato. L'età adatta alla guerra è adatta anche all'amore: è brutto un soldato vecchio, è brutto un amore senile. Il coraggio che i comandanti cercano in un soldato valoroso, lo cerca la bella ragazza nell'uomo che le sta accanto. Vegliano tutta la notte entrambi, entrambi riposano per terra: l'uno

fa la guardia alla porta della sua donna, l'altro a quella del comandante. Il dovere del soldato è una lunga marcia: manda lontano la ragazza, e l'innamorato la seguirà senza stancarsi e senza limiti. Salirà sui monti che ha davanti, attraverserà i fiumi gonfiati dalla pioggia, calpesterà la neve ammucchiata; e quando starà per solcare i mari non prenderà a pretesto i venti gonfi dell'Euro, né aspetterà stelle favorevoli alla navigazione. Chi, se non il soldato o l'innamorato, sopporterà il freddo della notte e la neve mista a una fitta pioggia? L'uno è mandato in esplorazione contro i nemici; l'altro tiene gli occhi sul rivale come su un nemico. Quello assedia città potenti, questo la soglia di un'amica crudele; questo sfonda le porte della città, quello l'uscio di casa.» (*hic* e *ille* si scambiano nel v. 20.)

24. «Così, quando il destino lo chiama, steso sull'erba bagnata, canta il cigno bianco sulle acque del Meandro. Non ti parlo perché speri di poterti commuovere con le mie preghiere: ho cominciato contro la volontà di un dio. Ma poiché ho perduto malamente i miei meriti e il buon nome, e un corpo e un animo pudichi, perdere delle parole è poca cosa. Sei deciso, nonostante tutto, a partire e ad abbandonare l'infelice Didone, e gli stessi venti porteranno via le vele e la parola data? Sei deciso, Enea, a sciogliere insieme le navi e il patto, e a inseguire un regno italico che non sai dove sia? Non ti commuovono né la nuova Cartagine né le mura che crescono, né il potere supremo affidato al tuo scettro? Fuggi ciò che è fatto, cerchi ciò che è da fare: un'altra terra devi cercarla per il mondo, un'altra l'hai già trovata. Ammesso che tu trovi quella terra, chi te la consegnerà perché tu la possieda? Chi darà i suoi campi da tenere a degli sconosciuti? Certo, ti aspetta un altro amore e un'altra Didone, e un'altra promessa da fare, per ingannarla di nuovo. Quando arriverà il giorno in cui fonderai una città pari a Cartagine e vedrai dall'alto della rocca i tuoi popoli?»

25. «Ma a me, già da bambino, piacevano i riti celesti, e la Musa mi trascinava di nascosto verso la sua opera. Spesso mio padre mi disse: "Perché tenti uno studio inutile? Lo stesso Omero non lasciò nessuna ricchezza". Ero stato colpito dalle sue parole e, abbandonato del tutto l'Elicona, cercavo di scrivere parole libere dal metro: ma la poesia veniva da sola nei ritmi giusti, e ciò che tentavo di scrivere era un verso.» (Oppure: «diventava verso».) Si noti il legame con il giudizio di Seneca sulla prosa di Ovidio, «poesia sciolta dal metro».

26. A conserva la ripresa ad anello (le stesse parole all'inizio e alla fine del distico), che fissa la tesi come un ritornello ed è il centro retorico del passo. B aggiunge «generale» (Cupido nel testo ha un accampamento, non un grado) e «guerra», e perde la ripetizione. «Combatte» è impreciso: *militare* è «prestare servizio militare», con tutto ciò che comporta (veglie, marce, disciplina), ed è proprio ciò che l'elegia dimostra; «fa il soldato» o «è un soldato» è più fedele.

27. A rende il poliptoto (vedere / farsi vedere) e la ripetizione del verbo, con la stessa brevità del latino; ma il suo ordine è parallelo, e il chiasmo del latino (*spectatum veniunt, veniunt spectentur*) si perde. B scioglie il verso in una frase esplicativa, aggiunge «a teatro» e soprattutto «soprattutto», un giudizio che il latino non contiene: i due membri sono sullo stesso piano. Una traduzione possibile: «A guardare vengono, vengono a farsi guardare». Motivazione: mantenere la ripetizione del verbo al centro del chiasmo, l'opposizione attivo / passivo e la misura breve della sentenza; *ipsae* si può rendere con «loro stesse» se serve chiarezza.

28. Traccia: in Virgilio Didone parla a Enea presente, in un discorso drammatico, nella narrazione del poeta, che poi dà la parola a Enea; in Ovidio scrive sola, senza risposta, e il lettore ha soltanto la sua voce. Argomenti comuni: la parola data, il pericolo del mare d'inverno, la città costruita; Ovidio aggiunge ragionamenti brillanti (*facta fugis, facienda petis*, «un'altra Didone»), la confutazione dell'ordine divino, la richiesta di un breve tempo. Il tono è meno tragico e più argomentativo, con amarezza e ironia; il lettore sa come finisce, e la lucidità di Didone diventa ironia tragica. Il punto di vista femminile, che in Virgilio è uno fra molti, qui è l'unico.

29. Traccia: Livio presenta il ratto come necessità politica, dopo il rifiuto dei vicini, durante i *Consua-*

lia; Ovidio lo trasferisce in un teatro primitivo, lo racconta come una commedia, lo chiude con una battuta e ne fa l'*aition* del teatro come luogo di conquiste. Il tono comico appartiene alla parodia didascalica, che abbassa i miti solenni a esempi di galanteria. Il testo rivela che una violenza sulle donne poteva essere raccontata come uno spettacolo divertente e come mito fondatore del matrimonio: le donne vi appaiono come *praeda*. Una buona risposta descrive ciò che il testo fa, senza moralismo e senza ridere con il narratore.

30. Traccia: dalla tragedia Ovidio prende personaggi già celebri, situazioni estreme (Medea abbandonata da Giasone, Fedra innamorata del figliastro), la profondità psicologica di donne che riflettono sulla propria passione, e i lunghi discorsi di persuasione. La lettera cambia la situazione: non c'è scena né dialogo, il destinatario è assente, la donna parla in un momento sospeso prima della catastrofe, che il lettore conosce. Il tono si fa più intimo e insieme più retorico, perché la lettera è una suasoria senza interlocutore. Si può ricordare la *Medea* perduta di Ovidio e il giudizio di Quintiliano.

31. a) 1. Controversie raramente e solo di argomento morale; preferiva le suasorie e non amava l'argomentazione. 2. Di togliere tre versi; lui chiese di poterne salvare tre, su cui essi non avessero alcun diritto. 3. Ovidio conosceva i suoi difetti ma li amava: non gli mancava il giudizio, ma la volontà di frenarsi. b) «Allora, quando studiava, era considerato un buon declamatore. [...] Nasone declamava raramente controversie, e soltanto di argomento morale; preferiva di gran lunga le suasorie. Ogni argomentazione gli dava fastidio. Con le parole non si prese troppe libertà, tranne che nelle poesie, nelle quali non ignorò i propri difetti, ma li amò. Lo si può capire da questo: una volta gli amici gli chiesero di togliere tre versi, e lui chiese in cambio di poterne escludere tre, sui quali essi non avessero alcun diritto. La condizione parve equa: in segreto gli amici scrissero quelli che volevano fossero tolti, lui quelli che voleva salvare. Nelle due tavolette c'erano gli stessi versi. Il primo, raccontava Albinovano Pedone, che era fra gli arbitri, era «l'uomo mezzo toro e il toro mezzo uomo»; il secondo «e il gelido Borea e il Noto non gelido». Da ciò si vede che a quell'uomo di grandissimo ingegno non mancò il giudizio per frenare la licenza delle sue poesie, ma la volontà. Diceva a volte che è più bello un volto che abbia qualche neo.» c) Antitesi: *non ignoravit ... sed amavit*; *non iudicium ... sed animum*; *illi ... hic*. Nei versi: nel primo un chiasmo con poliptoto, in cui i composti si rispecchiano (*semibovem virum / semivirum bovem*); nel secondo un'antitesi giocata sul prefisso (*gelidum / egelidum*): proprio il gusto dell'ingegno che Seneca descrive. d) Concorda con Quintiliano (*nimium amator ingenii sui*); il gusto per la simmetria, il poliptoto e la sentenza è quello del distico ovidiano (sezione 5); la preferenza per le suasorie spiega le *Heroides*. e) Per esempio: «non ignorò i suoi difetti: li amò», con i due punti al posto di *sed*, per rendere la secchezza dell'antitesi; oppure «conosceva i suoi difetti, ma li amava», che scioglie la litote *non ignoravit*. Va motivata la scelta fra fedeltà alla forma e chiarezza.