CAPITOLO

13

Ovidio: il gioco dell'amore e della retorica

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

OBIETTIVI

1. Collocare Ovidio nella Roma augustea dopo il 20 a.C. e conoscere il ruolo delle scuole di retorica e delle declamazioni nella sua formazione.
2. Conoscere la vita di Ovidio dalla sua autobiografia e le opere d'amore: *Amores*, *Heroides*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, *Medicamina*.
3. Riconoscere i temi e i modi dell'elegia ovidiana: il gioco con il genere, la *militia amoris*, il *praeceptor amoris* e la parodia didattica, il mito dalla parte delle donne.
4. Leggere e analizzare in lingua passi degli *Amores*, dell'*Ars* e delle *Heroides*; leggere in traduzione il ratto delle Sabine e un passo dei *Remedia*.
5. Riconoscere il distico di Ovidio (senso chiuso, bisillabo finale del pentametro) e le figure della retorica in versi, e la *suasoria* come modello delle *Heroides*.

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 13
13.5 Lingua e stile 23

Latino 4 · Parte IV · Ovidio e Livio · versione 1.0
Capitolo 13: Ovidio: il gioco dell'amore e della retorica · pagine 467–502 del volume completo · estratto per lo studio

Il capitolo precedente ti ha fatto conoscere l'elegia d'amore: Gallo, Tibullo, Properzio, Sulpicia, poeti che fanno dell'amore una scelta di vita, scrivono di una donna sola e soffrono davvero, o almeno vogliono farcelo credere. Con Publio Ovidio Nasone la scena cambia di colpo. Ovidio arriva ultimo, e lo sa; prende tutte le regole del genere e comincia a giocarci: il servo d'amore diventa un soldato in servizio, il poeta innamorato diventa un professore che dà lezioni di corteggiamento, le eroine del mito si mettono a scrivere lettere ai loro amanti lontani.

Perché leggerlo oggi? Perché Ovidio è uno degli scrittori più divertenti dell'antichità e, insieme, uno dei più abili. I suoi versi sembrano facili, e invece ogni distico è costruito come un piccolo meccanismo: due metà che si rispondono, una parola ripetuta che cambia senso, una battuta che arriva puntuale alla fine. Dietro questa leggerezza c'è la scuola di retorica, dove i ragazzi della sua generazione imparavano a sostenere qualsiasi tesi; e c'è la Roma ricca e tranquilla degli anni successivi alle guerre civili, con i suoi teatri, i portici, le mode. Leggere Ovidio vuol dire anche vedere quella città dal punto di vista di chi la abitava per divertirsi, e capire perché, alla fine, quel modo di vivere e di scrivere entrò in conflitto con il principe.

Il capitolo segue lo schema che conosci. Dopo il contesto (§1) e la vita di Ovidio con le opere d'amore (§2), il §3 ne esamina i temi e i modelli: l'elegia come gioco, la parodia della poesia didascalica, il mito raccontato dalle donne. L'antologia (§4) va dagli *Amores* all'*Ars amatoria*, dalle *Heroides* ai *Remedia amoris*. Il §5 studia il distico di Ovidio e il modo in cui la retorica entra nei versi. Le *Metamorfosi*, i *Fasti* e la poesia dell'esilio sono l'argomento del prossimo capitolo.

13.1 Il contesto

13.1.1 Una generazione senza guerre civili

Ovidio nacque il 20 marzo del 43 a.C., l'anno in cui i due consoli, Irzio e Pansa, morirono nella guerra di Modena contro Antonio. Egli stesso ricorda la data in questo modo: «quando l'uno e l'altro console caddero per un destino uguale» (*Tristia* IV,10,6). Aveva dodici anni al tempo di Azio e quindici quando Ottaviano ricevette il titolo di Augusto. Per Virgilio e Orazio, nati una generazione prima, la pace di Augusto era la fine di un incubo vissuto in prima persona: le confische, le proscrizioni, Filippi. Per Ovidio e per i giovani della sua età la pace era semplicemente il mondo in cui erano cresciuti. Non ne erano grati come i padri: la davano per scontata.

Dopo il 20 a.C. Roma era una città in trasformazione. Augusto e i suoi collaboratori costruivano templi, portici, fori e teatri; nei portici, all'ombra, si passeggiava e si guardavano le opere d'arte. L'*Ars amatoria* ne offre una vera guida: il portico di Pompeo, quello che Ottavia aggiunse ai doni del figlio Marcello, il portico di Livia «decorato di quadri antichi», quello delle Danaidi presso il tempio di Apollo sul Palatino (*Ars am.* I,67–74); e poi i fori, con la fontana delle Appiadi

ai piedi del tempio di Venere (I,79–82), e i tre teatri in pietra della città (*terna theatra*, III,394). Ricchezza e lusso erano ormai visibili: vesti di seta, profumi, gioielli, cosmetici. Ovidio non li condanna come facevano i moralisti; li chiama ***cultus***, «cura, raffinatezza», e li considera il segno di un'epoca civile: «mi rallegro di essere nato ora: questa età si addice ai miei costumi» (*haec aetas moribus apta meis*, *Ars am.* III,121–122).

Non tutti la pensavano così. Augusto voleva restaurare il costume degli antenati e intorno al 18 a.C. aveva fatto approvare le leggi sul matrimonio e sull'adulterio (cap. 12): da quel momento l'adulterio era un reato pubblico. Le leggi non spiegano la poesia di Ovidio, che è già piena di questi temi prima, ma ne sono lo sfondo. Un poeta che insegnava ai giovani a corteggiare e a ingannare, anche se dichiarava di escludere le donne sposate, scriveva in una città dove quelle regole erano diventate questione di Stato.

13.1.2 Le scuole di retorica e le declamazioni

Nell'età di Augusto l'eloquenza politica aveva perso molto del suo spazio: le decisioni non si prendevano più nelle assemblee. L'arte della parola sopravviveva nei tribunali e, soprattutto, nelle scuole. Il ragazzo di buona famiglia, dopo il grammatico, frequentava il retore e si esercitava nella **declamazione** (*declamatio*): un discorso su un tema fittizio, pronunciato davanti al maestro e ai compagni. Gli esercizi erano di due tipi.

Tabella 13.1 I due tipi di declamazione nelle scuole di retorica dell'età augustea.

	Suasoria	*Controversia*
Genere	deliberativo: si consiglia una decisione	giudiziario: si accusa o si difende
Situazione	un personaggio storico o mitico davanti a una scelta	un caso inventato, regolato da una legge immaginaria
Esempio	Cicerone deve bruciare i suoi scritti per avere salva la vita? (Seneca il Vecchio, *Suasoriae* 7)	un padre ripudia il figlio che non ha obbedito (molti casi nelle *Controversiae*)
Che cosa allena	entrare nei pensieri di un personaggio, descrivere, commuovere	argomentare, distinguere, rispondere alle obiezioni

La ***suasoria*** era più adatta ai principianti: lo studente si immedesimava in un personaggio famoso che doveva decidere e ne immaginava i pensieri. La ***controversia*** era un piccolo processo, con leggi inventate e casi spesso inverosimili. In entrambe contavano la trovata brillante, la frase breve e memorabile (la *sententia*, che conosci dallo stile di Sallustio: vol. 3, cap. 15), il colpo di scena verbale.

Che Ovidio fosse passato per queste scuole lo sappiamo da un testimone eccezionale, Seneca il Vecchio (il padre del filosofo), che da anziano raccolse i ricordi delle declamazioni ascoltate in gioventù. Nelle *Controversiae* (II,2,8–12) racconta di aver sentito Ovidio declamare presso il retore Arellio Fusco, anche se il giovane ammirava soprattutto un altro maestro, Porcio Latro-

ne, al punto da trasferire nei suoi versi molte frasi di lui. Il giudizio di Seneca è famoso: già allora la prosa di Ovidio «non poteva sembrare altro che una poesia sciolta dal metro» (*nihil aliud poterat videri quam solutum carmen*). E aggiunge: «declamava di rado controversie, e soltanto di argomento morale; preferiva le suasorie; ogni argomentazione gli dava fastidio» (*libentius dicebat suasorias; molesta illi erat omnis argumentatio*). Tieni a mente queste parole: le *Heroides*, come vedrai, sono suasorie in versi.

APPROFONDIMENTO

Approfondimento · I versi che Ovidio non volle togliere

Seneca il Vecchio riferisce un aneddoto che mostra bene il carattere del poeta (*Controversiae* II,2,12). Alcuni amici gli chiesero di eliminare tre versi dalla sua opera. Ovidio accettò, a una condizione: lui avrebbe scelto tre versi da salvare, sui quali gli amici non avrebbero potuto dire nulla. Ognuno scrisse in segreto la sua lista. Quando le tavolette furono aperte, contenevano gli stessi versi. Seneca, che ha il racconto da Albinovano Pedone, uno dei presenti, ne cita due:

> semibovemque virum semivirumque bovem
> et gelidum Borean egelidumque Notum
>
> (Ovidio, *Ars amatoria* II,24 e *Amores* II,11,10 · testo d'autore, senza adattamenti; citati da Seneca il Vecchio, *Controversiae* II,2,12; The Latin Library)

«L'uomo mezzo toro e il toro mezzo uomo» è il Minotauro; «il gelido Borea e il Noto non gelido» sono il vento del nord e quello del sud. Due pentametri costruiti sullo stesso gioco: una parola ripetuta con un prefisso che la rovescia (*semibovem/semivirum*, *gelidum/egelidum*). Gli amici trovavano questi versi troppo arguti, Ovidio li amava proprio per questo. Seneca conclude che a quell'uomo di grandissimo ingegno non mancò il giudizio per frenare gli eccessi dei suoi versi, ma la volontà: il poeta, infatti, «non ignorava i propri difetti, ma li amava» (*non ignoravit vitia sua sed amavit*), e diceva che un volto è più bello se ha qualche neo.

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. Nell'esilio, in un'elegia dei *Tristia* (IV,10), Ovidio scrisse un'autobiografia in versi che comincia con i versi che hai letto in apertura del capitolo: Ovidio si presenta come *tenerorum lusor amorum*, «colui che giocò con i teneri amori», e si rivolge direttamente alla posterità. È la fonte principale della sua vita; va letta come si legge ogni autobiografia, sapendo che l'autore sceglie che cosa dire.

Nacque a **Sulmona**, nel paese dei Peligni, «ricca di acque gelide», a novanta miglia da Roma (IV,10,3–4). La famiglia apparteneva da generazioni all'ordine equestre: Ovidio ci tiene a dire di essere cavaliere per nascita, non per una fortuna recente (IV,10,7–8). Aveva un fratello maggio-

re di un anno esatto, nato lo stesso giorno: la festa di famiglia era una sola, con due focacce (IV,10,9–12). Il padre mandò i due ragazzi a Roma a studiare con i maestri più famosi. Il fratello era portato per l'eloquenza; Ovidio, invece, già da ragazzo era attratto dalla poesia. Il padre lo rimproverava («perché tenti uno studio inutile? Omero stesso non ha lasciato ricchezze»), e lui provava a scrivere in prosa, ma «quello che cercavo di scrivere era un verso» (*et quod temptabam scribere versus erat*, IV,10,26).

Completò la formazione con un viaggio di studio ad **Atene**, che ricorda altrove (*Tristia* I,2,77). Tornato a Roma, cominciò la carriera politica: fu uno dei *tresviri*, magistrati minori, e avrebbe potuto entrare in senato. Rinunciò: «né il corpo era capace di sopportare la fatica, né la mente adatta», ed era «uno che fuggiva l'ambizione inquieta» (IV,10,37–38). Scelse l'*otium* e la poesia. Frequentò i poeti più anziani: Emilio Macro, Properzio, che gli leggeva le sue elegie, Orazio; Virgilio lo vide soltanto, e Tibullo morì troppo presto perché potessero diventare amici (IV,10,41–52). Il suo protettore fu Messalla Corvino (cap. 6). Lesse per la prima volta i suoi versi in pubblico quando si era fatto la barba «una o due volte», cioè giovanissimo, e la città intera conobbe la donna che cantava con un nome non vero, **Corinna** (IV,10,57–60).

Si sposò tre volte: la prima moglie gli fu data quando era quasi un ragazzo, il matrimonio durò poco; anche il secondo non durò; la terza moglie gli restò accanto fino all'esilio e oltre (IV,10,69–74). Ebbe una figlia, che lo fece due volte nonno. Per vent'anni circa fu il poeta più letto di Roma. Poi, nell'**8 d.C.**, quando aveva cinquant'anni, un ordine di Augusto lo mandò a **Tomi**, sul Mar Nero. Ovidio parla di due colpe, «un carme e un errore» (*carmen et error*, *Tristia* II,207): il carme è l'*Ars amatoria*, l'errore è rimasto segreto. Morì a Tomi nel 17 o nel 18 d.C., senza essere mai richiamato. Della relegazione, dei suoi motivi possibili e della poesia dell'esilio parleremo nel cap. 14.

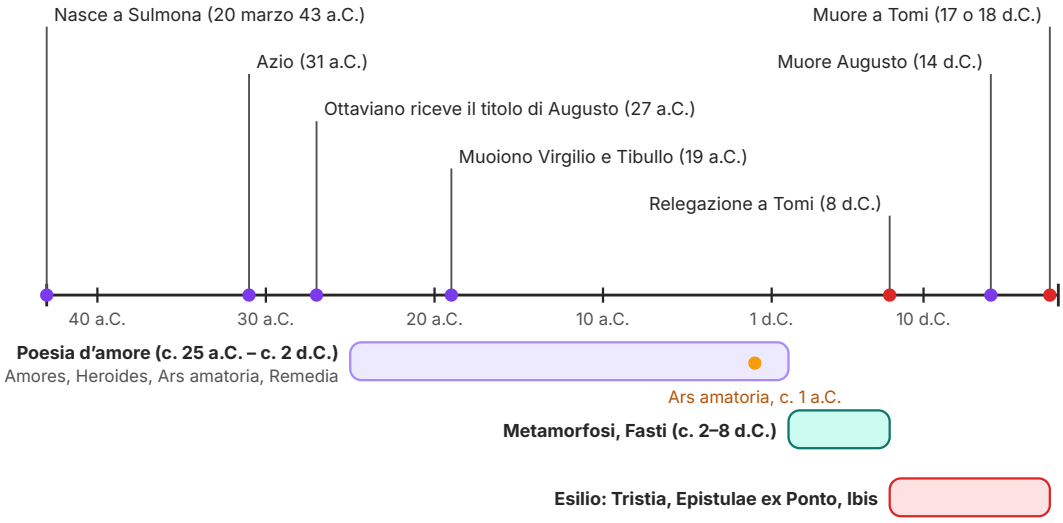

Figura 13.1 La vita e le opere di Ovidio (43 a.C. – 17/18 d.C.) su un asse proporzionale. Le date di composizione delle opere sono in gran parte ricavate da indizi interni e vanno intese come approssimative («c.»); quella dell'*Ars amatoria* si fonda sui riferimenti alla naumachia del 2 a.C. e alla spedizione di Gaio Cesare in Oriente (*Ars am.* I,171–182).

Le opere di Ovidio si dividono di solito in tre fasi (Figura 13.1): la poesia d'amore, tutta in distici elegiaci, fino ai primi anni dopo Cristo; le grandi opere della maturità, le *Metamorfosi* e i *Fasti* (cap. 14); la poesia dell'esilio. Questo capitolo si occupa della prima fase.

13.2.2 Gli *Amores*

Gli *Amores* sono la prima opera di Ovidio: elegie d'amore per Corinna, in prima persona, come quelle di Tibullo e di Properzio. Ci sono giunti in **tre libri**, che contano una cinquantina di elegie (49 o 50, secondo come gli editori dividono alcuni componimenti). Ma il libro che leggiamo è una **seconda edizione**, cioè una nuova pubblicazione rivista dall'autore. Lo dice un breve epigramma che lo apre, in cui parlano i 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 (Perseus))

> Noi, che poco fa eravamo cinque libretti di Nasone,
> ora siamo tre: l'autore ha preferito questa opera a quella.
> Anche se leggerci non ti darà alcun piacere,
> la pena sarà almeno più leggera, tolti due libri.
>
> (traduzione della redazione)

La prima edizione, dunque, aveva cinque libri. Non sappiamo quali elegie siano state tolte, aggiunte o rifatte. La seconda edizione è di qualche anno più tarda della prima: nel libro II Ovidio accenna già alle lettere delle eroine e all'insegnamento dell'amore (*Am.* II,18,19–26), e la si colloca di solito negli ultimi anni prima di Cristo. Anche l'epigramma è tipico dell'autore: invece di presentarsi con solennità, il poeta scherza sulla noia del lettore, che con due libri in meno soffrirà meno.

Corinna è una figura molto diversa dalla Cinzia di Properzio. Se ne conosce il nome (falso, dice Ovidio stesso) e poco altro: non ha un carattere, una storia, una casa precisa. Già allora, racconta Ovidio stesso, molti chiedevano chi fosse (*Ars am.* III,538); oggi molti studiosi pensano che sia soprattutto una figura letteraria, il «personaggio della donna amata» di cui il genere aveva bisogno. Il vero protagonista degli *Amores* è il poeta-amante, che passa da una situazione tipica all'altra: la porta chiusa, il marito geloso, la serva complice, il pappagallo morto, l'anello regalato.

13.2.3 Le *Heroides*

Le ***Heroides*** (o *Epistulae Heroidum*, «lettere delle eroine») sono lettere in distici elegiaci scritte da donne del mito agli uomini che le hanno lasciate o da cui sono lontane (Figura 13.2). Le prime quindici sono **lettere singole**: scrive soltanto la donna, e l'uomo non risponde. Le ultime sei (16–21) sono **epistole doppie**, cioè tre coppie di lettere e risposte: Paride ed Elena, Leandro ed Ero, Aconzio e Cidippe. Penelope scrive a Ulisse che non torna da Troia, Arianna a Teseo che l'ha abbandonata sull'isola di Nasso, Medea a Giasone che sta per sposare un'altra, Didone a Enea che sta partendo.

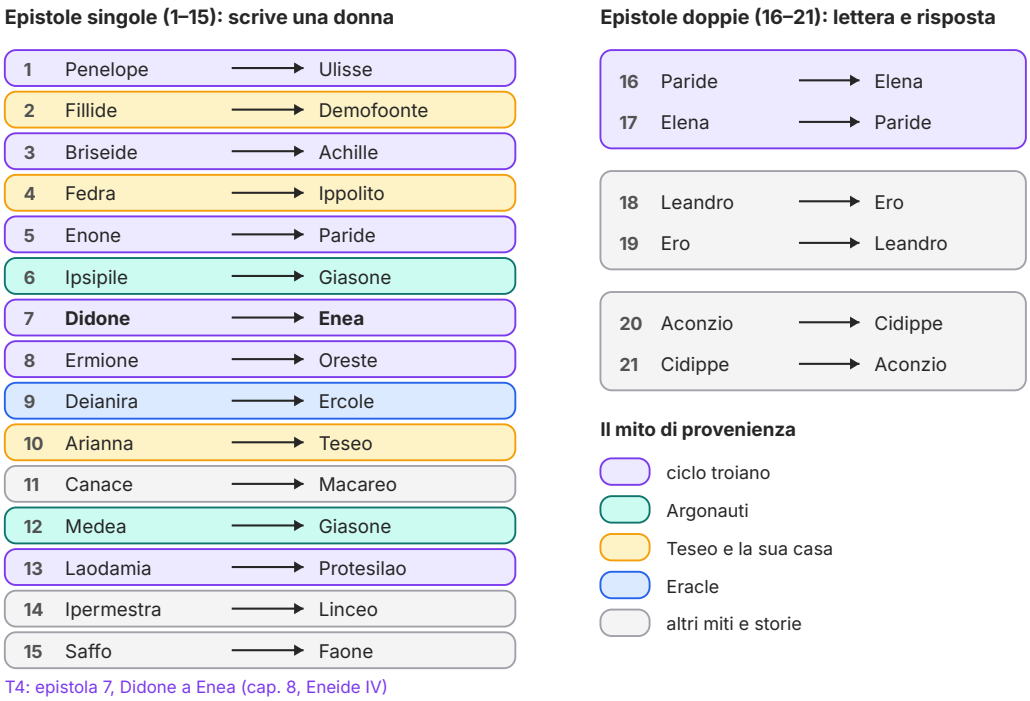

Figura 13.2 Le 21 lettere delle *Heroides*: chi scrive e a chi. L'autenticità di alcune è discussa, soprattutto quella della lettera di Saffo (15) e, per una parte degli studiosi, quella delle epistole doppie (16–21). I colori indicano il ciclo mitico da cui proviene la vicenda.

Ovidio rivendica l'invenzione del genere: nell'*Ars amatoria* consiglia alle donne di leggere i suoi versi, fra cui l'*Epistula*, e aggiunge che «questo genere, sconosciuto agli altri, l'ha inventato lui» (*ignotum hoc aliis ille novavit opus*, III,346). Un precedente, in realtà, c'era: un'elegia di Properzio (IV,3) è la lettera di una moglie, Aretusa, al marito lontano in guerra. Ma nessuno prima di Ovidio aveva fatto di questa forma un libro intero, e nessuno l'aveva applicata alle grandi figure del mito. Le lettere singole sono probabilmente contemporanee degli *Amores*, come mostra l'elenco di *Am.* II,18; le doppie, secondo molti, sono più tarde. L'autenticità di alcune lettere, come si è detto, è discussa.

13.2.4 L'*Ars amatoria*, i *Remedia amoris* e i *Medicamina*

L'*Ars amatoria* («L'arte di amare») è un poema didattico in tre libri di distici elegiaci, composto **intorno all'1 a.C.** (Figura 13.3). I primi due libri sono rivolti agli uomini: il I insegna dove trovare una donna e come conquistarla, il II come conservarne l'amore. Il III, aggiunto, come dice Ovidio, perché le donne lo chiedevano (II,745–746), dà consigli alle donne. Il poeta si presenta come ***praeceptor amoris***, «maestro d'amore»: *ego sum praeceptor Amoris* (I,17), e alla fine di ogni

parte chiede ai suoi allievi di scrivere sulle loro «spoglie» la dedica *Naso magister erat*, «il maestro era Nasone» (II,744; III,812).

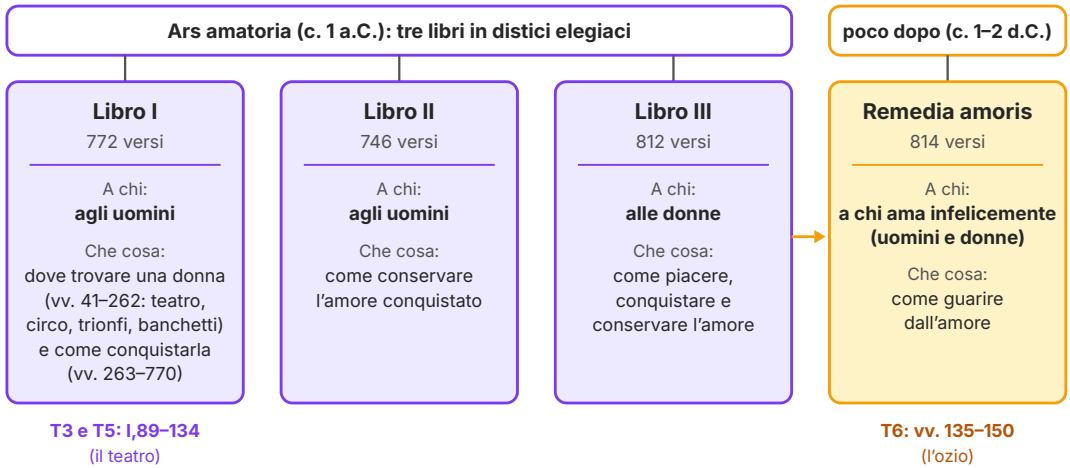

Figura 13.3 La struttura dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*: a chi si rivolge ogni libro e che cosa insegna. I numeri dei versi sono quelli dell'edizione Ehwald; T3 e T5 dell'Antologia vengono dal libro I, T6 dai *Remedia*.

Poco dopo, come uno scherzo ulteriore, Ovidio scrisse i *Remedia amoris* («I rimedi dell'amore», 814 versi): lo stesso maestro insegna ora a guarire da un amore infelice. Il proemio mette in scena Cupido che, letto il titolo, crede che il poeta gli dichiari guerra; e Ovidio lo rassicura: non smentisce la sua opera precedente, ma vuole salvare chi ama senza speranza (*Rem.* 1–16). I *Medicamina faciei femineae* («I cosmetici del volto femminile»), ricordati nell'*Ars* (III,205–206), erano un breve poema didattico sui prodotti di bellezza: ne resta un frammento di un centinaio di versi, con alcune ricette.

Di un'opera, infine, conosciamo soltanto la fama. Ovidio scrisse una tragedia, la *Medea*, che gli antichi ammiravano; Quintiliano dice che «mostra quanto quell'uomo avrebbe potuto fare, se avesse preferito comandare al suo ingegno piuttosto che assecondarlo» (*si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*, X,1,98). Ne restano due versi.

13.3 Temi, forme e modelli

13.3.1 L'ultimo degli elegiaci

Ovidio è consapevole di arrivare alla fine di una storia. Nella sua autobiografia traccia la successione dei poeti elegiaci: «tu, Gallo, fosti seguito da Tibullo, Tibullo da Properzio; quarto dopo di loro, nell'ordine del tempo, venni io» (*Tristia* IV,10,53–54; cap. 12). L'ultimo arrivato non

può ripetere i predecessori; può però conoscerne così bene le regole da rovesciarle. È quello che fa Ovidio. Nel primo carme degli *Amores* (T1) non comincia innamorato: comincia volendo scrivere un poema epico, e diventa poeta d'amore perché Cupido gli ruba un piede del verso. L'amore viene dopo: prima c'è la scelta del genere.

Il risultato è un'elegia che gioca. I motivi che hai incontrato in Tibullo e in Properzio ci sono tutti: la porta chiusa, la donna capricciosa, il rivale, la gelosia, il *servitium amoris*. Ma Ovidio li tratta come temi di un esercizio, li porta fino in fondo e ne mostra l'assurdità. Per questo Quintiliano lo giudicava, fra gli elegiaci, il più **lascivo** (*Ovidius utroque lascivior*, X,1,93): *lascivus* non significa «osceno», ma «sfrenato, scherzoso», come un animale giovane che salta.

13.3.2 *Militat omnis amans*

Nel cap. 12 hai incontrato la *militia amoris*, la «milizia d'amore», con cui gli elegiaci rifiutavano la carriera militare e chiamavano «guerra» il loro amore. Ovidio ne fa un'elegia intera, la più sistematica: *Militat omnis amans*, «ogni innamorato è un soldato» (*Am.* I,9,1; T2). Il paragone non è più un'immagine rapida: diventa una dimostrazione, punto per punto, come in un discorso di scuola. Il soldato e l'amante hanno la stessa età, vegliano la notte, dormono per terra, marciano sotto la pioggia e la neve, assediano una città o una porta, sorprendono il nemico addormentato. La conclusione rovescia l'accusa dei moralisti: chi diceva che l'amore rende pigri (*desidia*) dovrà ricredersi; anzi, «chi non vuole diventare pigro, ami!» (*qui nolet fieri desidiosus, amet!*, I,9,46).

13.3.3 Il maestro d'amore e la parodia didattica

Con l'*Ars amatoria* il gioco diventa più audace. Ovidio prende la forma più seria della poesia latina, il poema didattico, quella di Lucrezio e delle *Georgiche* (vol. 3, cap. 11; cap. 7), e la usa per insegnare il corteggiamento. Si tratta di una **parodia didattica**: non una presa in giro dei modelli, ma l'imitazione dei loro modi per una materia che non li prevede. L'*Ars* ha tutto quello che un poema didattico deve avere: il proemio con il maestro che garantisce la sua competenza («l'esperienza muove quest'opera: obbedite a un poeta esperto», *usus opus movet hoc: vati parete perito*, I,29), il programma diviso in parti (I,35–38), le digressioni mitologiche, le similitudini prese dalla natura, l'appello agli allievi.

L'effetto comico nasce dalla distanza fra il tono e l'oggetto. Nel proemio l'amore diventa una tecnica come la navigazione e la guida dei carri: «con l'arte si muovono le navi veloci, con la vela e con il remo, con l'arte i carri leggeri: con l'arte si deve guidare l'amore» (I,3–4). Nel passo sul teatro (T3) le donne che corrono agli spettacoli sono paragonate alle formiche e alle api: sono le immagini delle *Georgiche* e dell'*Eneide*, dove le formiche servivano a descrivere i Troiani che preparano la partenza da Cartagine (*Aen.* IV,402–407). Il lettore colto riconosce il modello e sorride.

ERRORE FREQUENTE

L'*Ars amatoria* non fu la causa (unica) della relegazione

Si legge spesso che Ovidio fu mandato in esilio «per l'*Ars amatoria*». È vero solo in parte. Il poema fu pubblicato intorno all'1 a.C. e circolò liberamente per circa otto anni prima della relegazione dell'8 d.C. Ovidio stesso parla di due colpe, «un carme e un errore» (*Tristia* II,207), e dice che dell'errore non può parlare: il carme fu probabilmente il pretesto ufficiale, l'errore il motivo vicino. Inoltre, già nell'*Ars* Ovidio si era difeso in anticipo escludendo le donne sposate («state lontane, sottili bende, segno del pudore», I,31–34). Non bisogna dunque presentare la relegazione come la censura di un libro, né inventare la natura dell'errore: le ipotesi si discutono nel cap. 14.

13.3.4 Il mito dalla parte delle donne

Le *Heroides* raccontano storie note da un punto di vista nuovo. Didone, Arianna, Medea erano personaggi dell'epica e della tragedia, dove la loro vicenda era vista nell'insieme, spesso con gli occhi dell'eroe che parte. Nelle lettere invece parla solo la donna, nel momento più difficile: l'uomo è partito o sta per partire, e lei scrive senza sapere se la lettera arriverà, se verrà letta, se servirà. Il lettore conosce la fine della storia, la scrivente no: da qui nasce un'ironia tragica continua. Penelope scrive a Ulisse senza sapere che sta per tornare a Itaca; Didone scrive a Enea quando ha già deciso di morire.

Didone (*Her.* VII; T4) è il caso più interessante per noi, perché possiamo confrontarla con l'*Eneide* (cap. 8, T4–T5). Ovidio riprende situazioni e parole di Virgilio, ma sposta l'accento. La regina di Virgilio era una figura tragica, travolta dal fato e dalla passione; quella di Ovidio è un'avvocata della propria causa, che smonta gli argomenti di Enea uno per uno: vai a cercare una terra che non conosci, mentre ne hai una; troverai un'altra Didone, da ingannare di nuovo. Il dolore non scompare, ma si esprime in forma di argomentazione. È la *suasoria* delle scuole: un personaggio famoso, una decisione da prendere, un discorso per convincere (§5).

13.3.5 Ingegno e retorica

Gli antichi avevano un nome per la qualità che più colpiva in Ovidio: ***ingenium***, «talento naturale, inventiva», la capacità di trovare sempre una nuova idea, un nuovo paragone, un nuovo gioco di parole. Ovidio ne era orgoglioso (*ingenii est experientis amor*, «l'amore è proprio di un ingegno attivo», *Am.* I,9,32); i critici ne vedevano anche il rischio. Quintiliano lo dice in una frase rimasta celebre: *Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus*, «Ovidio è sfrenato anche nei poemi epici e troppo innamorato del proprio ingegno, ma da lodare in alcune parti» (X,1,88). Il giudizio coincide con quello di Seneca il Vecchio: un poeta che conosceva i suoi difetti e non voleva rinunciarvi.

13.3.6 Modelli greci e latini

Fra i Greci, il modello principale è **Callimaco** (III secolo a.C.), che hai conosciuto attraverso Catullo (vol. 3, cap. 10) e gli elegiaci (cap. 12): da lui viene l'ideale di una poesia breve, dotta, raffinata, che preferisce il gioco intelligente alla grandezza. Alla poesia ellenistica Ovidio deve anche l'**epigramma** amoroso, con le sue situazioni tipiche e le sue chiuse a sorpresa, e il gusto per la **lettera in versi**, che i poeti ellenistici avevano già praticato. Per le *Heroides* conta molto anche la **tragedia**: i monologhi delle eroine di Euripide, Medea e Fedra, sono i progenitori dei lamenti e delle accuse delle lettere. Per la parodia didattica, infine, il modello greco è la poesia didattica ellenistica, di Arato e di Nicandro, che univa materia tecnica ed eleganza di forma.

Fra i Latini, i modelli sono gli elegiaci: Gallo, Tibullo e soprattutto Properzio, di cui Ovidio fu amico e che gli offrì, con l'elegia IV,3, anche l'idea della lettera di una donna. Alle spalle c'è Catullo, il cui lamento di Arianna (carme 64; vol. 3, cap. 10) è il più vicino antecedente latino delle *Heroides*. E ci sono Lucrezio e Virgilio, che Ovidio imita e parodia nell'*Ars*.

COLLEGAMENTI

Permanenze · Le *Heroides*, l'*Ars* nel Medioevo, Ovidio in Dante

Le *Heroides* hanno creato un genere: l'**epistola eroica**, la lettera immaginaria di un personaggio famoso, spesso una donna abbandonata. Nel Settecento il poeta inglese Alexander Pope scrisse *Eloisa to Abelard* (1717), un'epistola eroica nella tradizione delle *Heroides*. Più in generale, le lettere delle eroine sono fra le antenate della lunga tradizione della lettera d'amore in letteratura, che nel Settecento diede vita al romanzo epistolare (in Italia, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, 1802).

L'*Ars amatoria* e i *Remedia* ebbero un'enorme fortuna nel Medioevo, quando Ovidio era letto nelle scuole al punto che lo studioso tedesco Ludwig Traube chiamò i secoli XII e XIII ***aetas Ovidiana***, «l'età di Ovidio». Alla fine del XII secolo Andrea Cappellano scrisse in latino il *De amore*, un trattato in tre libri sull'amore cortese che segue lo schema di Ovidio: i primi due libri insegnano ad amare, il terzo condanna l'amore, come i *Remedia* dopo l'*Ars*.

Dante colloca Ovidio nel Limbo, fra i quattro grandi poeti che accolgono Virgilio (*Inferno* IV,88–90):

> quelli è Omero poeta sovrano;
> l'altro è Orazio satiro che vene;
> Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.
>
> (Dante, *Inferno* IV,88–90; it.wikisource)

Per Dante Ovidio è soprattutto il poeta delle *Metamorfosi*, la grande enciclopedia dei miti che userà in tutto il poema (cap. 14).

13.4 Antologia

I sei testi seguono le opere d'amore nell'ordine in cui furono scritte: due elegie degli *Amores* (T1–T2), due passi del primo libro dell'*Ars amatoria* (T3, T5), la lettera di Didone (T4), un consiglio dei *Remedia* (T6). I testi latini sono quelli di The Latin Library, confrontati parola per parola con l'edizione di R. Ehwald (Perseus Digital Library); la numerazione dei versi è quella corrente.

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 stava per scrivere un poema epico in esametri, ma Cupido si è messo a ridere e ha tolto un piede al secondo verso: il poema è diventato un'elegia. Il poeta protesta (vv. 5–20, omessi): ogni dio ha il suo campo, e lui non ha nemmeno una donna da cantare. 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, con tagli segnalati [...]; The Latin Library, confrontato con l'ed. Ehwald (Perseus))

- *arma … bella … edere*: *edere* «pubblicare, cantare» dipende da *parabam* «mi preparavo»; *gravi numero* «in un ritmo grave», cioè in esametri, il metro dell'epica; *materia conveniente modis*: ablativo assoluto, «essendo la materia adatta al metro».
- *par erat inferior versus*: «il verso di sotto (il secondo) era uguale (al primo)», cioè era anch'esso un esametro; *risisse … dicitur*: costruzione personale di *dicitur*, «si dice che rise».
- *unum surripuisse pedem*: «rubò un piede»; il pentametro conta cinque piedi contro i sei dell'esametro (§5).

- *questus eram*: piuccheperfetto di *queror*, «mi ero lamentato»; *cum* «quand'ecco che» (*cum* inverso con l'indicativo); *pharetra … soluta*: ablativo assoluto.
- *legit* «scelse»; *in exitium … meum* «per la mia rovina»; *lunavit* «piegò a forma di luna» (da *luna*, parola rara e vivace); *genu*: ablativo, «sul ginocchio».
- *'quod'que 'canas …'*: il *-que* è attaccato alla prima parola del discorso diretto, che è spezzato da *dixit*; ordina: *dixitque: «accipe, vates, opus quod canas»*, «prendi, poeta, un argomento da cantare» (relativa finale).
- *certas … sagittas*: «frecce sicure», che non sbagliano; *uror* «brucio»; *in vacuo pectore* «nel cuore prima vuoto (d'amore)».
- *sex … numeris … in quinque*: sottinteso *pedibus*; *surgat … residat*: congiuntivi esortativi, «si alzi … ricada»; *ferrea … bella*: vocativo; *cum vestris … modis* «insieme ai vostri metri».
- *cingere*: imperativo passivo con valore medio, «cingiti»; *litorea … myrto*: il mirto, pianta di Venere che cresce vicino al mare; *per undenos … pedes* «in undici piedi» (6 + 5); *emodulanda*: gerundivo, «che devi essere cantata».

> Armi e guerre violente mi preparavo a cantare
> in un metro solenne, con la materia adatta al ritmo.
> Il verso di sotto era uguale al primo: Cupido, si dice,
> si mise a ridere e gli rubò un piede.
> [...]
> Avevo appena finito di lamentarmi, quando lui, aperta subito la faretra, 21
> scelse le frecce fatte per la mia rovina,
> piegò con forza sul ginocchio l'arco curvo come una luna
> e disse: «Ecco, poeta, prendi l'argomento da cantare!».
> Povero me! Erano infallibili le frecce di quel fanciullo: 25
> brucio, e nel mio cuore, prima libero, regna Amore.
> Il mio canto si alzi su sei piedi e ricada su cinque:
> addio, guerre di ferro, con i vostri metri!
> Cingi le bionde tempie di mirto della riva,
> Musa che devi essere cantata in undici piedi! 30
>
> (traduzione della redazione)

Analisi

L'elegia è una *recusatio* (cap. 6) rovesciata. Virgilio e Orazio rifiutavano l'epica dicendo di non esserne capaci, o di essere stati fermati da Apollo; Ovidio comincia a scriverla davvero, ed è Cupido a fermarlo, con un gesto da ragazzino dispettoso. Le prime parole, *Arma … violentaque bella*, ricordano l'inizio dell'*Eneide* (*Arma virumque cano*): il lettore crede di trovarsi davanti a un poema epico, e soltanto al v. 2, con il pentametro, scopre di avere in mano un libro di elegie. Il

«furto del piede» è uno scherzo di metrica e insieme una dichiarazione di poetica: il genere viene prima dell'amore.

Nella seconda parte la situazione diventa quella tipica dell'elegia, ma con un ordine curioso. Il poeta protesta di non avere un argomento (*materia*); Cupido risponde colpendolo con una freccia, e solo allora egli si innamora (*uror*, v. 26). Di Corinna non c'è traccia: l'amore nasce per fornire materia ai versi. I vv. 27–30 chiudono con un congedo solenne alla guerra e con un'invocazione alla Musa elegiaca, incoronata di mirto, pianta di Venere, invece che di alloro.

Lo stile è già quello di Ovidio maturo: frasi chiare, che coincidono con il distico; molti paralleli (*sex … in quinque*, *surgat … residat*, v. 27); un'esclamazione colloquiale (*me miserum!*, v. 25). Nota anche l'immagine dei vv. 27 e 30: il verso «si alza» con l'esametro e «ricade» con il pentametro, e la Musa è «da cantare in undici piedi». Ovidio parla dei suoi versi come di oggetti concreti, da misurare e da contare.

Metrica. Il carme è in distici elegiaci (vol. 3, cap. 9; cap. 12). La Figura 13.4 scandisce il primo distico: il v. 1 è un esametro con cinque dattili e cesura pentemimera dopo *numero*; il v. 2 è un pentametro, con la cesura fissa dopo *materia* e due dattili nella seconda metà, come vuole la regola. L'esametro conta sei piedi, il pentametro cinque: ecco il piede rubato.

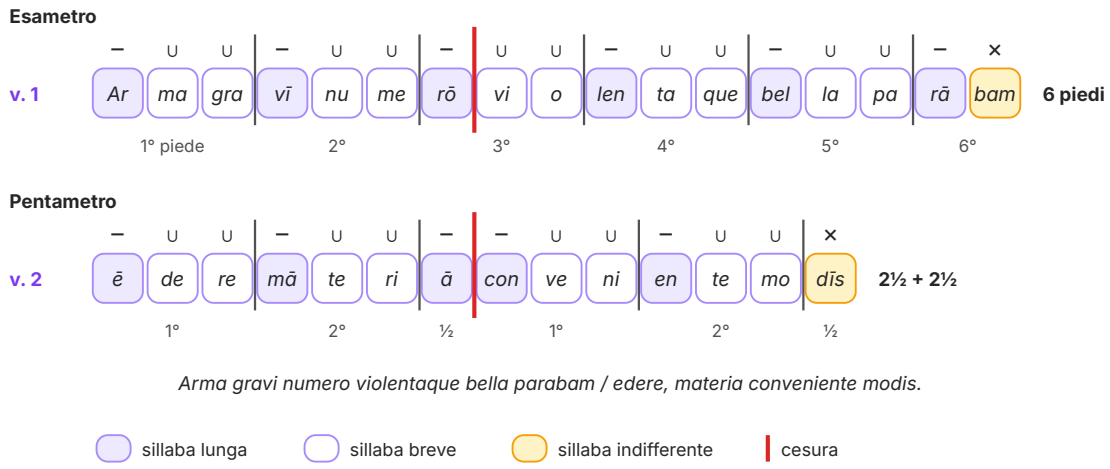

Figura 13.4 La scansione del primo distico degli *Amores* (I,1,1–2): per ogni sillaba la quantità e i piedi. L'esametro ha sei piedi, il pentametro due metà di due piedi e mezzo, cioè cinque in tutto: la differenza è il «piede rubato» da Cupido (v. 4).

13.4.2 T2 · Ogni innamorato è un soldato (*Amores* I,9,1–10)

Lettura in lingua, guidata. Il poeta si rivolge a un amico, Attico, e dimostra con una serie di paragoni che fare l'amore è come fare il soldato. I primi dieci versi presentano la tesi e i primi argomenti: l'età, il coraggio, le veglie, le marce. La traduzione è proposta negli esercizi (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.
>
> (Ovidio, *Amores* I,9,1–10 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'ed. Ehwald (Perseus))

- *militat* «fa il soldato, presta servizio» (da *miles*); *sua castra* «il suo accampamento»; *Attice*: vocativo, un amico del poeta.
- *quae … aetas*: relativa con il soggetto posticipato, «l'età che è adatta alla guerra»; *bello est habilis*: *bello* dativo; *Veneri* dativo, «a Venere», cioè all'amore; *convenit* «si addice».
- *turpe senex miles*: sottinteso *est*; *turpe* è neutro predicativo: «è cosa brutta un soldato vecchio».
- *quos … animos*: prolessi della relativa, «il coraggio che»; *petiere* = *petiverunt* (perfetto in *-ere*, vol. 3, cap. 10), perfetto gnomico, «cercano»; *hos petit* «lo stesso cerca».
- *in socio … viro* «nell'uomo che le sta accanto»; *bella puella*: *bella* è aggettivo, «bella ragazza» (attenzione a non confonderlo con *bella* «guerre»: gioco di Ovidio).
- *pervigilant ambo* «vegliano tutti e due»; *terra requiescit*: ablativo di luogo senza preposizione, «riposa per terra»; *uterque* «l'uno e l'altro».
- *ille … at ille* «l'uno … l'altro»; *fores* «la porta»; *dominae* «della padrona», la donna amata; *ducis* «del comandante».
- *militis officium* «il servizio del soldato»; *mitte puellam* «manda lontano la ragazza»; *strenuus* «instancabile»; *exempto fine*: ablativo assoluto, «tolto ogni limite», cioè «fino in capo al mondo».

Domande guida.

1. Quale verbo apre il v. 1 e chiude il v. 2? Che figura forma la ripetizione?
2. Nei vv. 3–4 trova le parole che si riferiscono alla guerra e quelle che si riferiscono all'amore. Come sono distribuite nel verso?
3. Nei vv. 5–6 chi «cerca il coraggio» nel caso del soldato e chi nel caso dell'amante?
4. A chi si riferiscono i due *ille* del v. 8? Che cosa «custodiscono» l'uno e l'altro?
5. Che tipo di proposizione è *mitte puellam* (v. 9) rispetto a ciò che segue? Come la renderesti in italiano?

Analisi

L'elegia è costruita come una dimostrazione. La tesi è enunciata nel primo distico e ripetuta in modo che non si possa dimenticare: *militat omnis amans* apre l'esametro e chiude il pentametro. È un'**epanalessi**, la ripetizione della stessa espressione all'inizio e alla fine, tipica della poesia elegiaca, che qui ha anche il sapore di uno slogan. Seguono gli argomenti, ciascuno chiuso in un distico, ciascuno costruito sullo stesso schema: una metà per il soldato, una metà per l'amante. Nei vv. 7–8 il parallelismo diventa perfetto: *ille fores dominae servat, at ille ducis*, dove la stessa parola, *ille*, indica prima l'uno e poi l'altro, e un solo verbo, *servat*, vale per entrambi.

Il paragone è antico (cap. 12), ma Ovidio lo porta fino alle conseguenze più comiche. Il soldato fa la guardia al comandante, l'amante «fa la guardia» alla porta della sua donna, cioè vi dorme davanti perché non lo fanno entrare. I vv. 9–10 parodiano la retorica militare: il soldato «instancabile» segue la donna «fino in capo al mondo», attraverso i monti e i fiumi in piena dei versi seguenti. Il v. 6 contiene un gioco di parole caratteristico: *bella puella*, la «bella ragazza», suona come i *bella*, le «guerre», di cui il carme parla.

Metrica. Il primo distico si scandisce così: *mī-li-tat* | *om-nis a* | *māns* ‖ *et ha* | *bet su-a* | *cas-tra Cu* | *pī-dō*, – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ‖ ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ×, con cesura pentemimera dopo *amans*; il pentametro: *At-ti-ce* | *crē-de mi* | *hī* ‖ *mī-li-tat* | *om-nis a* | *māns*, – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | ×. La ripetizione di *militat omnis amans* occupa due sedi metriche diverse: nell'esametro la prima metà del verso, nel pentametro la seconda.

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

Lettura in lingua con traduzione. Dopo i portici e i fori, il maestro d'amore indica all'allievo il luogo più promettente: il teatro, dove le donne della buona società si mostrano in gran numero. Il passo prepara il racconto del ratto delle Sabine (T5).

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 con l'ed. Ehwald (Perseus))

- *curvis … theatris*: ablativo di luogo senza preposizione; i teatri sono «curvi» per la cavea a semicerchio; *venare*: imperativo di *venor*, «va' a caccia».
- *voto … tuo*: secondo termine di paragone, «più fertili del tuo desiderio».
- *quod ames … quod ludere possis*: relative al congiuntivo con valore consecutivo-finale, «qualcosa da amare, con cui giocare»; il neutro *quod* (invece di *quam*) rende la donna un oggetto qualsiasi.
- *ut redit itque* «come va e viene»; *frequens* «fitta, numerosa», riferito a *formica*; *per agmen* «in fila» (parola militare); *granifero … ore* «con la bocca che porta i chicchi», aggettivo composto.
- *saltusque suos et olentia … pascua*: oggetti di *nactae* (participio di *nanciscor*, «avendo trovato»); *thyma summa* «le cime del timo».
- *celebres … ludos* «gli spettacoli affollati»; *cultissima femina* «la donna più elegante» (§5, Lessico).
- *copia … morata … est* «l'abbondanza ha fatto esitare»; *moror* qui è transitivo, «trattenere».
- *spectatum*: supino di *specto* con valore finale, «per vedere»; *spectentur ut ipsae = ut ipsae spectentur*, finale con anastrofe di *ut*.
- *casti damna pudoris habet* «porta con sé danni al casto pudore».

> Ma tu va' a caccia soprattutto nei teatri a semicerchio:
> questi luoghi sono più fertili di quanto tu possa sperare.
> Lì troverai una donna da amare, una con cui giocare,
> una da toccare una volta sola e una da tenere con te.
> Come va e viene, fitta, la formica in lunga fila,
> quando porta nella bocca che trasporta i chicchi il cibo consueto,
> o come le api, trovati i loro boschi e i pascoli profumati,
> volano fra i fiori e le cime del timo,
> così si precipita agli spettacoli affollati la donna più elegante:
> la loro abbondanza ha spesso fatto esitare la mia scelta.
> Vengono per vedere, vengono per essere viste:
> quel luogo fa danni al casto pudore.
>
> (traduzione della redazione)

Analisi

Il passo mostra in piccolo il metodo dell'*Ars*. Il primo distico è un precetto, con il linguaggio della caccia (*venare*) e dell'agricoltura (*fertiliora*, cioè «più fertili» come un campo): le donne sono la preda o il raccolto. Il secondo distico è un elenco in quattro membri, scandito dalla ripetizione di *quod*, che passa dall'amore vero al gioco, al semplice contatto, al desiderio di possesso: una gradazione in cui ognuno, ironizza il poeta, troverà quello che cerca.

Al centro sta una **doppia similitudine** in quattro versi (vv. 93–96), costruita come quelle dell'epica: *ut … aut ut … sic*. Le formiche in fila vengono dall'*Eneide* (IV,402–407), le api, con il

loro timo, dall'*Eneide* stessa (I,430–436, i Cartaginesi al lavoro nella città nuova) e dalle *Georgiche* (libro IV): immagini di lavoro collettivo e ordinato, qui applicate alle signore eleganti che corrono a teatro. L'effetto è doppio: il lettore sorride della sproporzione, e intanto «vede» la folla che si muove. La chiusa è affidata a due versi sentenziosi. Il v. 99, *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*, è costruito come un chiasmo intorno al verbo ripetuto, e gioca sul doppio senso dello spettacolo: le donne vanno a teatro per guardare e per essere guardate. Il v. 100 tira la conclusione morale, con un sorriso: quel luogo è pericoloso per il pudore. È proprio per questo che il maestro ci manda l'allievo.

Metrica. Il v. 99 si scandisce *spec-tā* | *tum ve-ni* | *unt* ‖ *ve-ni* | *unt spec* | *ten-tu-ru* | *tip-sae*: – – | – ∪ ∪ | – ‖ ∪ ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ×, con cesura pentemimera dopo il primo *veniunt*, che separa le due metà del chiasmo. Il pentametro del v. 100 finisce, come quasi sempre in Ovidio, con una parola di due sillabe, *habet* (§5).

13.4.4 T4 · Didone scrive a Enea (*Heroides* VII,1–12)

Lettura in lingua, guidata. Enea sta per lasciare Cartagine. Didone, che ha già deciso di morire, gli scrive un'ultima lettera. Prima del v. 1 alcuni manoscritti tramandano un distico (*Accipe, Dardanide, morituraе carmen Elissae*…) che molti editori considerano un'aggiunta posteriore e non contano nella numerazione. La traduzione è proposta negli esercizi (Tradurre).

Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis
ad vada Maeandri concinit albus olor.
Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
alloquor: adverso movimus ista deo!
sed meriti famam corpusque animumque pudicum
cum male perdiderim, perdere verba leve est.
Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon
atque idem venti vela fidemque ferent.
certus es, Aenea, cum foedere solvere naves
quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi.
nec nova Karthago, nec te crescentia tangunt
moenia nec sceptro tradita summa tuo.

(Ovidio, *Heroides* VII,1–12 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, che premette il distico *Accipe, Dardanide*; l'ed. Ehwald legge *adloquor* al v. 4, *merita et famam* al v. 5, *Dido* al v. 7 e *Carthago* al v. 11)

- *sic ubi* «così come quando»: l'oggetto del paragone (Didone) è sottinteso; *fata vocant* «il destino lo chiama» (alla morte); *udis … in herbis* «sull'erba bagnata»; *abiectus* «disteso».
- *ad vada Maeandri* «presso le acque del Meandro», fiume dell'Asia Minore; *concinit albus olor* «canta il cigno bianco»: secondo una credenza antica, il cigno canta prima di morire.

- *nec quia … sperem*: causale negata al congiuntivo (la causa è respinta), «non perché io speri»; *te … posse moveri* «che tu possa essere commosso».
- *alloquor* «ti parlo, ti scrivo»; *adverso … deo*: ablativo assoluto, «con un dio contrario»; *movimus ista* «ho intrapreso questo (tentativo)», plurale poetico (vol. 3, cap. 10).
- *meriti famam* «la buona fama dovuta al merito»; *cum … perdiderim*: *cum* causale; *perdere verba leve est* «perdere parole è cosa da poco».
- *certus es ire* «sei deciso a partire» (*certus* + infinito, uso poetico); *Didon*: accusativo alla greca di *Dido* (vol. 3, cap. 10).
- *idem venti* «gli stessi venti»; *vela fidemque ferent* «porteranno via le vele e la tua parola data».
- *Aenea*: vocativo greco; *cum foedere solvere naves* «sciogliere le navi e insieme il patto» (*solvere naves* «salpare»); *quaeque ubi sint nescis = et Itala regna, quae nescis ubi sint*, interrogativa indiretta dentro una relativa.
- *nova Karthago*: gioco etimologico, perché in fenicio il nome di Cartagine significa «città nuova»; *crescentia … moenia* «le mura che crescono» (si ricordi *Aen.* I,437); *sceptro tradita summa tuo* «il potere supremo affidato al tuo scettro».

Domande guida.

1. A che cosa è paragonata Didone nei vv. 1–2? Che cosa sa il lettore che la scrivente non dice?
2. Perché Didone scrive, se non spera di convincere Enea (vv. 3–6)? Quale verbo è ripetuto nel v. 6?
3. Quali due cose porteranno via i venti (v. 8)? Che cosa hanno in comune, e che figura si forma?
4. Trova nei vv. 7–12 le parole che Didone ripete per accusare Enea. A quale forma di discorso fanno pensare?
5. Quali elementi della città di Didone sono elencati nei vv. 11–12? A quale scena del libro I dell'*Eneide* rimandano?

Analisi

La lettera si apre con un'immagine dotta: il cigno che canta morendo sulle rive del Meandro. Il paragone dice subito tutto: questa è un'ultima parola, scritta da una donna che sa di dover morire. Poi Didone dichiara che non scrive per convincere. È una mossa da oratore esperto (la retorica la chiama *captatio benevolentiae* rovesciata): chi dice «so che non mi ascolterai» si mostra sincera e disinteressata, e così ottiene attenzione. Il v. 6 chiude il ragionamento con un gioco di parole: chi ha già perduto (*perdiderim*) la fama e il pudore può ben perdere (*perdere*) anche delle parole.

Dal v. 7 comincia l'accusa vera e propria. L'anafora di *certus es* (vv. 7, 9) dà il tono di un interrogatorio. Due versi sono costruiti su un'unica figura: *vela fidemque ferent* (v. 8) e *cum foedere solvere naves* (v. 9) uniscono una cosa concreta e una morale sotto lo stesso verbo. La figura si chia-

ma **zeugma** (o sillessi): un verbo regge due complementi in due sensi diversi. Il vento porta via le vele e la promessa; Enea «scioglie» le navi dagli ormeggi e il patto con Didone. In una sola frase c'è il cuore dell'accusa: la partenza di Enea è un tradimento.

I vv. 11–12 elencano ciò che Enea abbandona: la città nuova, le mura che crescono, il regno offerto. Il lettore dell'*Eneide* ricorda l'arrivo di Enea a Cartagine e la sua invidia per chi ha già una città: *o fortunati, quorum iam moenia surgunt* (*Aen.* I,437). Ovidio fa parlare Didone come un'avvocata che conosce il poema di Virgilio e lo usa contro il suo eroe.

Metrica. Il primo distico: *sīc u-bi | fā-ta vo | cant ‖ ū | dī-s ab | iec-tu-s in | her-bīs*, – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ‖ – | – – | – ∪ ∪ | – ×, con cesura pentemimera dopo *vocant*; *ad va-da | Mae-an | drī ‖ con-ci-nit | al-bu-s o | lōr*, – ∪ ∪ | – – | – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | ×. Il pentametro termina con un bisillabo, *olor*.

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

Lettura in traduzione. Per dimostrare che il teatro è da sempre il luogo della caccia amorosa, Ovidio racconta la sua «origine»: il ratto delle Sabine, che la tradizione poneva al tempo di Romolo (lo racconta anche Livio, I,9). È una storia di violenza, e Ovidio la racconta come una scena comica: il testo va letto sapendo che cosa fa e perché.

> Tu per primo, Romolo, rendesti agitati gli spettacoli, quando il ratto delle Sabine diede aiuto ai tuoi uomini senza moglie. Allora le tende non pendevano da un teatro di marmo, e i palchi non erano rossi di zafferano liquido; lì c'erano, disposte senza ricercatezza, le fronde che portava il Palatino coperto di boschi: la scena era senza arte. Il popolo sedeva su gradini fatti di zolle, con una fronda qualsiasi a coprire i capelli irsuti. Si guardano intorno, e ognuno segna con gli occhi la ragazza che vuole per sé, e nel cuore silenzioso medita molte cose.
>
> E mentre, al ritmo rozzo del flautista etrusco, il danzatore batte tre volte con il piede il suolo spianato, in mezzo agli applausi (allora gli applausi non avevano arte) il re diede al popolo il segnale atteso della preda. Subito balzano fuori, rivelando con le grida le loro intenzioni, e mettono le mani avide sulle fanciulle. Come le colombe, schiera timidissima, fuggono le aquile, come l'agnella appena nata fugge i lupi che odia, così quelle ebbero paura degli uomini che si lanciavano senza regola: 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 senza senno; una tace afflitta, un'altra chiama invano la madre; questa si lamenta, questa resta impietrita; questa rimane, quella fugge.
>
> Le fanciulle rapite sono portate via, preda destinata alle nozze (*genialis praeda*), e a molte la paura stessa poté dare grazia. Se una aveva resistito troppo e rifiutava di seguirlo, l'uomo la sollevava e la portava via stretta al petto desideroso, dicendo: «Perché guasti con le lacrime i tuoi teneri occhi? Quello che è il padre per tua madre, io sarò per te». Romolo, tu solo sapesti dare ai soldati le giuste ricompense:

> se darai a me ricompense come queste, mi farò soldato. Certo, da quell'usanza ancora oggi i teatri, secondo la tradizione, restano insidiosi per le belle.
>
> (Ovidio, *Ars amatoria* I,101–134 · traduzione della redazione)

Analisi

Il racconto ha la forma di un *aition*, una «storia delle origini» alla maniera di Callimaco: spiega un costume del presente (i teatri pericolosi per le belle) con un fatto del passato. Ovidio comincia con una descrizione del teatro primitivo costruita per contrasto con quello del suo tempo: niente marmo, niente tende colorate, niente zafferano, soltanto fronde e zolle. È lo stesso confronto fra la Roma antica e la Roma moderna che i poeti augustei facevano con nostalgia; Ovidio lo fa con ironia, perché preferisce chiaramente il presente.

Poi viene la scena del ratto. Qui il lettore moderno resta colpito, e deve chiedersi che cosa fa il testo. Ovidio non nasconde la violenza: le ragazze fuggono come colombe davanti alle aquile, come agnelle davanti ai lupi; la loro paura è descritta in otto reazioni diverse, prima una per mezzo verso, poi quattro nel solo v. 124. Ma il narratore guarda tutto con gli occhi degli uomini: la paura «dà grazia» alle ragazze, il rapitore consola la vittima con una battuta sul matrimonio, e il poeta conclude scherzando che per ricompense simili si farebbe anche lui soldato. La violenza è trasformata in commedia.

Questo ci dice qualcosa sul genere e sulla società. Il ratto delle Sabine era, per i Romani, una leggenda di fondazione: i matrimoni da cui era nato il popolo romano, e la pace fra Romani e Sabini che ne seguì. Gli storici e i moralisti lo raccontavano come un atto necessario, giustificato dalla ragione di Stato. Ovidio ne fa invece il primo esempio di «caccia» a teatro: abbassa la storia patria al livello del suo poema e ne rivela, quasi senza volerlo, la brutalità. Il punto di vista è quello di una società in cui il corpo e la volontà delle donne contavano poco, e un poema scherzoso poteva usare un rapimento come modello di corteggiamento. Leggere il passo non vuol dire né approvarlo né censurarlo, ma capire che cosa mostra: la leggerezza dell'*Ars* poggia su rapporti di forza che il testo dà per scontati.

13.4.6 T6 · Fuggi l'ozio (*Remedia amoris* 135–150)

Lettura in traduzione. Il maestro d'amore è diventato medico. Il primo rimedio per chi vuole guarire da un amore infelice è anche il più semplice: tenersi occupati.

> Dunque, quando ti sembrerà di poter essere curato con la mia arte, segui i miei consigli e fuggi prima di tutto l'ozio. L'ozio fa sì che tu ami, l'ozio protegge ciò che ha fatto: l'ozio è la causa e il nutrimento del dolce male. Se togli l'ozio (*otia si tollas*), l'arco di Cupido è spezzato, e le sue fiaccole giacciono disprezzate e spente. Quanto il platano gode del vino, quanto il pioppo dell'acqua e la canna palustre della terra fangosa, altrettanto Venere ama l'ozio. Tu che cerchi la fine dell'amore: l'amore cede agli impegni; datti da fare, e sarai al sicuro (*res age, tutus eris*).
>
> L'indolenza, il sonno senza misura e senza nessuno che lo impedisca, i dadi e le tempie scosse dal troppo vino tolgono all'animo ogni energia, senza ferirlo: e a chi non sta in guardia si insinua l'insidioso Amore. Quel fanciullo segue di solito la pigrizia e odia chi è attivo: da' alla mente vuota un'occupazione che la tenga impegnata.
>
> (Ovidio, *Remedia amoris* 135–150 · traduzione della redazione)

Analisi

Il passo rovescia in poche righe un valore centrale dell'elegia. Per Tibullo e Properzio l'*otium*, il tempo libero dagli affari e dalla politica (vol. 3, cap. 8), era la condizione della vita d'amore e della poesia; il poeta ne andava fiero. Il medico dei *Remedia* lo tratta come una malattia, e consiglia all'innamorato quello che avrebbero consigliato un padre severo o un moralista: i tribunali, gli amici da difendere, il servizio militare (i versi seguenti, 151–158). Il rimedio d'amore coincide con il programma di vita del buon cittadino romano.

Lo stile è quello del precetto. L'anafora di *haec* (riferito agli *otia*) nei vv. 137–138, l'imperativo breve (*res age*), le sentenze in forma di massima, i paragoni presi dalla natura (il platano che i Romani annaffiavano di vino nei banchetti, il pioppo, la canna) danno al passo il tono di un manuale serio. La conclusione, *da vacuae menti, quo teneatur, opus*, è una regola che vale ancora: per non pensare a qualcuno, bisogna pensare a qualcos'altro.

13.5 Lingua e stile

Leggendo i testi del capitolo avrai notato che i versi di Ovidio sono facili da seguire: ogni distico dice una cosa, e la dice in modo che si ricordi. Questa chiarezza non è spontanea. È il frutto di una tecnica precisa del verso e di un'educazione retorica che si sente in ogni pagina. In questa sezione studiamo il distico di Ovidio, le figure che vi tornano più spesso e il modello della *suasoria* nelle *Heroides*.

DA RICORDARE

Che cosa sai già (vol. 3 e capp. 6, 8, 12)

- **Distico elegiaco** (vol. 3, cap. 9; cap. 12): esametro + pentametro. Pentametro: – ∪∪ | – ∪∪ | – ‖ – ∪∪ | – ∪∪ | ×, con cesura fissa a metà verso e soltanto dattili nella seconda metà.
- **Figure** (vol. 3, capp. 9–10): anafora, chiasmo, poliptoto, iperbato, antitesi, parallelismo (cap. 2 di questo volume).
- ***Sententia*** (vol. 3, cap. 15): la frase breve che riassume un pensiero in forma memorabile.
- ***Recusatio*** (cap. 6) e ***militia amoris*** (cap. 12).
- **Elisione** (vol. 3, cap. 2): la vocale finale di una parola cade davanti alla vocale iniziale della parola seguente.

13.5.1 Il distico come unità chiusa

Nel cap. 12 hai visto che nel distico elegiaco il senso tende a chiudersi alla fine del pentametro. In Ovidio questa tendenza diventa quasi una regola. Rileggi T2: ogni distico contiene una frase completa e un argomento della dimostrazione, e finisce con un punto o con un punto e virgola. Lo stesso vale per T3 (precetto; elenco; similitudine in due distici; conclusione) e per T4. Rari sono i casi in cui la frase continua oltre il pentametro, nel distico seguente: l'**inarcatura** (o *enjambement*), cioè il prolungarsi della frase da un verso all'altro, in Ovidio è frequente fra l'esametro e il pentametro dello stesso distico (T1, vv. 1–2: *parabam / edere*), molto meno fra un distico e l'altro.

Le conseguenze sono importanti per chi traduce e per chi legge. Il distico ovidiano si comporta come una strofa di due versi: si può isolare, citare, ricordare. Per questo tanti versi di Ovidio sono diventati proverbi. E la divisione fissa del pentametro in due metà uguali, separate dalla cesura, offre una forma pronta per la simmetria: due membri paralleli, due termini opposti, una domanda e una risposta (Figura 13.5).



Figura 13.5 Anatomia di un distico ovidiano: *Amores* I,9,3–4. Nell'esametro le due metà accostano la guerra e l'amore; nel pentametro le due metà, separate dalla cesura fissa, sono parallele parola per parola. Il senso si chiude alla fine del distico, e il pentametro finisce con un bisillabo.

13.5.2 La parola finale del pentametro

C'è un tratto del distico di Ovidio che si può misurare con precisione. Properzio, soprattutto nei primi libri, chiudeva spesso il pentametro con parole di tre, quattro o cinque sillabe (cap. 12). Ovidio lo chiude quasi sempre con una parola di **due sillabe**: *modis*, *pedem*, *amans*, *amor*, *habet*, *olor*. Abbiamo contato tutti i pentametri del libro I degli *Amores* (386) e della lettera di Didone (98) nell'edizione Ehwald: in tutti la parola finale è di due sillabe. In nove casi il bisillabo è seguito da *est*, che si unisce alla parola precedente per **prodelisione**, cioè per la caduta della *e* iniziale di *est* dopo vocale: *perdere verba leve est* (T4, v. 6) si pronuncia *leve 'st*, e conta come due sillabe.

ERRORE FREQUENTE

Una regola sulle parole, non sui piedi

La regola del bisillabo finale non riguarda la metrica in senso stretto: lo schema del pentametro sarebbe rispettato anche da una parola finale di tre o quattro sillabe, purché le quantità tornino, come accade spesso in Properzio. Si tratta di una scelta di stile, che rende la chiusa del distico regolare e prevedibile, quasi una rima ritmica. Non la si può quindi usare per «correggere» un verso, né dire che un pentametro con una parola finale più lunga sia sbagliato. Attenzione anche a contare bene: in *lyra tuta sua est* (*Am.* I,1,16) la parola finale vale *sua 'st*, due sillabe, e non tre.

13.5.3 Le figure della simmetria

Dentro questa cornice regolare Ovidio colloca le figure della retorica di scuola. Ne hai incontrate molte nei testi del capitolo; ecco le più frequenti.

- **Parallelismo e antitesi**: le due metà del pentametro si rispondono. *turpe senex miles, turpe senilis amor* (T2, v. 4); *facta fugis, facienda petis* «fuggi le cose fatte, cerchi quelle da fare» (*Her.* VII,13).
- **Poliptoto**: la stessa parola in forme diverse. *perdiderim … perdere* (T4, v. 6); *quaerenda … quaesita* (*Her.* VII,13–14). Diversa è la figura etimologica, che accosta parole diverse della stessa radice: *senex … senilis* (T2, v. 4).
- **Chiasmo**: *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* (T3, v. 99), dove il verbo ripetuto è al centro e i due scopi ai lati.
- **Epanalessi**: *militat omnis amans … militat omnis amans* (T2, vv. 1–2).
- **Zeugma**: *vela fidemque ferent* (T4, v. 8); *cum foedere solvere naves* (T4, v. 9).
- **Giochi di parole**: *bella puella* e *bella* «guerre» (T2, v. 6); *gelidum … egelidum* e *semibovem … semivirum* (Approfondimento, §1).
- ***Sententiae***: *res age, tutus eris* (T6); *quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas* «quante stelle ha il cielo, tante ragazze ha la tua Roma» (*Ars am.* I,59).

Molte di queste figure lavorano insieme. Nel pentametro *turpe senex miles, turpe senilis amor* l'anafora (*turpe … turpe*) occupa le due sedi iniziali dei due emistichi; la figura etimologica (*senex … senilis*) le seconde; i due sostantivi finali (*miles … amor*) stanno in fondo a ciascuna metà. La cesura funziona come il segno «uguale» di un'equazione: «soldato vecchio» sta a «amore vecchio» come la guerra sta all'amore. È il tipo di costruzione che Seneca il Vecchio ammirava nelle *sententiae* dei declamatori, e che Ovidio trasporta nel verso.

13.5.4 Dalla *suasoria* alla lettera

Si capisce ora perché le *Heroides* siano state chiamate «suasorie in versi». La situazione è la stessa: un personaggio celebre in un momento di crisi, che deve convincere qualcuno (o se stesso) a prendere una decisione. Didone non ha bisogno di raccontare la sua storia, che il lettore conosce: deve trovare gli argomenti per trattenere Enea. E li trova come uno studente di retorica, organizzandoli in una serie di **dilemmi** e di **domande**. Leggi i versi che seguono T4:

> 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?
>
> (Ovidio, *Heroides* VII,13–16 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'ed. Ehwald (Perseus))

> «Fuggi le cose fatte, cerchi quelle da fare; devi cercare per il mondo un'altra terra, e un'altra l'hai già trovata. E anche se troverai una terra, chi te la darà da possedere? Chi darà i suoi campi da tenere a degli sconosciuti?»
>
> (traduzione della redazione)

Il ragionamento procede come in una *controversia*: Didone mette di fronte due possibilità (la terra già trovata, quella da cercare), mostra che la seconda è incerta, e incalza con domande retoriche che anticipano le obiezioni. Le figure non sono ornamenti: sono gli strumenti dell'argomentazione. Il poliptoto *facta … facienda* e *quaerenda … quaesita* mette sotto gli occhi di Enea l'assurdità della sua scelta; l'anafora di *quis* imita il tono dell'avvocato in tribunale. Seneca diceva che il giovane Ovidio preferiva le suasorie e trovava noiosa l'argomentazione: nelle *Heroides*, però, egli argomenta benissimo, perché fa parlare una donna che ha molto da perdere. La retorica diventa il linguaggio della passione.

ESEMPIO SVOLTO

Il metodo su un passo dell'*Ars*: I,93–98

1. Contesto. Il maestro d'amore ha indicato il teatro come il luogo migliore per la «caccia» (T3). Ora mostra la folla delle donne che vi accorrono.

2. Prima lettura. Due connettivi di paragone, *ut* (v. 93) e *aut ut* (v. 95), e un correlativo, *sic* (v. 97): i sei versi formano un solo periodo, una doppia similitudine seguita dalla «cosa paragonata». Il v. 98 è una frase indipendente.

3. Analisi del periodo.

- [*sic ruit ad celebres cultissima femina ludos*]: principale (v. 97), il «comparato».
- [*ut redit itque frequens longum formica per agmen*]: comparativa di primo grado (v. 93); da essa dipende [*granifero solitum cum vehit ore cibum*], temporale di secondo grado con *cum* e l'indicativo (v. 94).
- [*aut ut apes … per flores et thyma summa volant*]: seconda comparativa, coordinata alla prima; *saltusque suos et olentia nactae pascua* è un participio congiunto riferito ad *apes*, «avendo trovato…» (vv. 95–96).
- [*copia iudicium saepe morata meum est*]: indipendente (v. 98), un commento personale del poeta.

4. Retorica e metro. Ogni paragone occupa un distico intero, e il «comparato» un esametro: la struttura del periodo coincide con quella dei distici. Il v. 97 ha un iperbato a cornice (*celebres … ludos*) e un superlativo che dà il tono ironico (*cultissima*). I pentametri finiscono con bisillabi: *cibum, volant, meum* (+ *est* in prodelisione).

5. Traduzione. «Come va e viene, fitta, la formica in lunga fila, quando porta nella bocca che trasporta i chicchi il cibo consueto, o come le api, trovati i loro boschi e i pascoli profumati, volano fra i fiori e le cime del timo, così si precipita agli spettacoli affollati la donna più elegante: la loro abbondanza ha spesso fatto esitare la mia scelta.»

13.5.5 Lessico

Il lessico dell'*Ars amatoria* è quello della città e della mondanità. Alcune parole che la morale tradizionale usava con valore negativo diventano in Ovidio positive: *cultus*, la cura dell'aspetto, è il segno di un'età civile; *rusticus*, «campagnolo», che nell'elegia indicava già l'uomo rozzo e insensibile all'amore (vol. 3, cap. 10, *rusticitas*), diventa in Ovidio l'insulto peggiore, il contrario dell'eleganza. Le parole della scuola (*ars, praeceptor, magister*) si applicano al corteggiamento, quelle dello spettacolo (*spectaculum, theatrum, ludi*) ai luoghi dove si incontrano le donne.

DA RICORDARE

Lessico · La seduzione e la città

- *ars, artis* f. «arte, tecnica, insieme di regole» → arte, artista, artificio
- *praeceptor, -oris* m. «maestro, chi dà precetti» → precettore
- *magister, -tri* m. «maestro, guida» → maestro, magistero
- *cultus, -us* m. «cura, eleganza, modo di vivere raffinato» → culto, coltivare
- *cultus, -a, -um* «curato, elegante» (participio di *colo*) → colto
- *elegans, -antis* «raffinato, di gusto» → elegante, eleganza
- *munditia, -ae* f. «pulizia, cura di sé senza eccessi» → immondizia (dal contrario *immunditia*)
- *rusticus, -a, -um* «campagnolo; rozzo» (ampliamento: vol. 3, cap. 10) → rustico, rusticità
- *puella, -ae* f. «ragazza; la donna amata» → pulzella (attraverso il francese antico; etimologia discussa)
- *spectaculum, -i* n. «spettacolo» → spettacolo, spettacolare
- *theatrum, -i* n. «teatro» → teatro, teatrale
- *ludi, -orum* m. pl. «giochi pubblici, spettacoli» → ludico
- *forum, -i* n. «piazza, foro» → foro, forense
- *formosus, -a, -um* «bello» (da *forma*) → formoso
- *ingenium, -ii* n. «talento, inventiva» → ingegno, ingegnoso
- *lascivus, -a, -um* «giocoso, sfrenato» → lascivo
- *otium, -ii* n. «tempo libero» (vol. 3, cap. 8) → ozio, ozioso
- *insidiae, -arum* f. pl. «agguato, trappola» → insidia, insidioso

IN SINTESI

Ovidio poeta d'amore in sei punti

1. Ovidio (Sulmona 43 a.C. – Tomi 17/18 d.C.), cavaliere, formato nelle scuole di retorica (Seneca il Vecchio, *Contr.* II,2,8–12), rinunciò alla carriera politica per la poesia; nell'8 d.C. fu relegato a Tomi per «un carme e un errore».
2. Opere d'amore, tutte in distici elegiaci: *Amores* (tre libri, seconda edizione), *Heroides* (1–15 singole, 16–21 doppie), *Medicamina*, *Ars amatoria* (c. 1 a.C.), *Remedia amoris*; perduta la tragedia *Medea*.
3. Ultimo degli elegiaci, Ovidio fa dell'elegia un gioco: la *recusatio* rovesciata (*Am.* I,1), la *militia amoris* dimostrata (*Am.* I,9), il *praeceptor amoris* e la parodia didattica (*Ars*).
4. Le *Heroides* raccontano il mito dalla parte delle donne e sono costruite come *suasoriae* in versi.
5. Il distico di Ovidio chiude il senso; il pentametro finisce con un bisillabo (tutti i 386 pentametri di *Amores* I).
6. Figure della simmetria: parallelismo, antitesi, poliptoto, chiasmo, epanalessi, zeugma, giochi di parole e *sententiae*: la retorica della scuola diventa forma del verso.

SINTESI

- Ovidio nacque a Sulmona il 20 marzo del 43 a.C. da una famiglia equestre; la sua autobiografia in versi (*Tristia* IV,10) è la fonte principale sulla sua vita.
- Appartiene alla generazione cresciuta dopo le guerre civili, che vive la pace di Augusto come normale e apprezza il *cultus* della città moderna.
- Si formò nelle scuole di retorica: Seneca il Vecchio lo ricorda declamatore, amante delle *suasoriae* e insofferente dell'argomentazione.
- Rinunciò alla carriera senatoria per la poesia; nell'8 d.C. fu relegato a Tomi per «un carme e un errore» e vi morì nel 17 o nel 18 d.C.
- Gli *Amores*, elegie per Corinna, ci sono giunti in una seconda edizione in tre libri; la prima ne aveva cinque.
- Le *Heroides* sono 21 lettere: 15 di donne del mito (1–15) e tre coppie di lettere e risposte (16–21); l'autenticità di alcune è discussa.
- L'*Ars amatoria* (c. 1 a.C., tre libri) è una parodia del poema didattico: il poeta si fa *praeceptor amoris*; i *Remedia amoris* insegnano a guarire dall'amore.
- Ultimo degli elegiaci, Ovidio fa dell'elegia un gioco: rovescia la *recusatio*, dimostra la *militia amoris*, racconta il mito dal punto di vista delle donne.
- I modelli sono Callimaco, l'epigramma e la lettera ellenistici, la tragedia, gli elegiaci latini, Catullo, Lucrezio e Virgilio.
- Il distico di Ovidio chiude il senso; il pentametro termina con un bisillabo (tutti i pentametri di *Amores* I e di *Heroides* VII).
- Le figure della scuola (parallelismo, antitesi, poliptoto, chiasmo, epanalessi, zeugma, *sententiae*) diventano la forma del verso, e le *Heroides* sono suasorie in versi.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Dove e quando nacque Ovidio?
   - **A.** A Mantova, nel 70 a.C.
   - **B.** A Venosa, nel 65 a.C.
   - **C.** A Sulmona, nel 43 a.C.
   - **D.** A Padova, nel 59 a.C.

2. ● Secondo l'epigramma che apre la raccolta, nella prima edizione gli *Amores* avevano:
   - **A.** cinque libri
   - **B.** tre libri
   - **C.** due libri
   - **D.** quindici libri

3. ● Le *Heroides* 16–21 sono:
   - **A.** lettere di Ovidio a Corinna
   - **B.** lettere dall'esilio alla moglie
   - **C.** lettere singole di donne del mito
   - **D.** tre coppie di lettere e risposte fra innamorati del mito

4. ● Secondo Seneca il Vecchio, il giovane Ovidio nelle scuole di retorica:
   - **A.** preferiva le controversie giudiziarie
   - **B.** preferiva le suasorie e non amava l'argomentazione
   - **C.** non declamava mai in pubblico
   - **D.** era allievo di Cicerone

5. ●● Il libro III dell'*Ars amatoria* si rivolge:
   - **A.** agli uomini sposati
   - **B.** a chi vuole guarire da un amore infelice
   - **C.** alle donne
   - **D.** ai poeti elegiaci

6. ●● Chi definì Ovidio *nimium amator ingenii sui*?
   - **A.** Quintiliano
   - **B.** Seneca il Vecchio
   - **C.** Augusto
   - **D.** Dante

Analisi del testo

7. ●● T1. Quali parole del v. 1 richiamano l'inizio dell'*Eneide*? In quale momento il lettore capisce di avere in mano un libro di elegie? In quale ordine avvengono, nei vv. 21–26, la scelta del genere e l'innamoramento del poeta?

8. ●● T1. Spiega l'immagine del v. 27: che cosa «si alza» e che cosa «ricade»? Perché nel v. 30 la Musa deve essere cantata «in undici piedi»? Di quale pianta è incoronata, e perché?

9. ●● T2. Elenca, con le parole latine, i punti del confronto fra il soldato e l'amante nei vv. 3–10. Quale verbo regge le due metà del v. 8? Quale gioco di parole si nasconde nel v. 6?

10. ●● T3. Dividi il passo in parti (precetto, elenco, similitudine, conclusione), indicando i versi. Da quali passi di Virgilio vengono le immagini dei vv. 93–96, e quale effetto producono applicate alle donne che vanno a teatro?

11. ●●● T4. Perché Didone dice di non sperare di convincere Enea (vv. 3–6), e che cosa ottiene con questa dichiarazione? Spiega lo zeugma dei vv. 8–9. Quale verso dell'*Eneide* richiamano i vv. 11–12?

12. ●●● T5 e T6. In T5, come descrive Ovidio la paura delle Sabine e da quale punto di vista è raccontata la scena? In T6, quale valore dell'elegia viene rovesciato, e con quali consigli?

Lingua

13. ●● Trova nei testi e traduci: a) due ablativi assoluti in T1; b) un supino con valore finale in T3; c) un perfetto in *-ere* in T2; d) un accusativo alla greca di un nome proprio in T4; e) la costruzione personale di *dicitur* in T1.

14. ●● Riconosci e nomina la figura: a) *quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas* (*Am.* I,9,3); b) *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* (*Ars am.* I,99); c) *cum male perdiderim, perdere verba leve est* (*Her.* VII,6); d) *Militat omnis amans … militat omnis amans* (*Am.* I,9,1–2); e) *atque idem venti vela fidemque ferent* (*Her.* VII,8); f) *facta fugis, facienda petis* (*Her.* VII,13).

15. ●● Dividi i pentametri nelle due metà separate dalla cesura e spiega come si rispondono: a) *turpe senex miles, turpe senilis amor* (*Am.* I,9,4); b) *ille fores dominae servat, at ille ducis* (*Am.* I,9,8); c) *haec loca sunt voto fertiliora tuo* (*Ars am.* I,90); d) *cedit amor rebus: res age, tutus eris* (*Rem.* 144).

16. ●●● Analizza il periodo di *Am.* I,1,21–24: *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!'*. Individua le proposizioni, il valore di *cum*, l'ablativo assoluto, la relativa con il congiuntivo e il suo valore; poi traduci.

17. ●● Conta le sillabe della parola finale dei pentametri di T1 (vv. 2, 4, 22, 24, 26, 28, 30) e di T3 (vv. 90–100). In quale verso c'è *est* in prodelisione? Che cosa dimostra il conteggio, e che cosa non dimostra?

18. ●● Traduci e riconosci in ogni frase la figura che la costruisce: a) *Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas.* (*Ars am.* I,59 · testo d'autore) b) *Discite sanari, per quem didicistis amare.* (*Rem.* 43 · testo d'autore) c) *Arte regitur navis, arte regitur amor.* (adattato da *Ars am.* I,3–4) d) *Qui amat, vigilat; qui vigilat, non dormit.* (testo della redazione) e) *Miles hostem obsidet, amans ianuam.* (adattato da *Am.* I,9,19–20)

Lessico e metrica

19. ●● Famiglie di parole. Da *colo* ricava *cultus* (sostantivo e aggettivo), *cultura*, *agricola*, *incola*; da *specto* ricava *spectaculum*, *spectator*, *exspecto*. Spiega il legame di significato in ciascuna famiglia. Perché in Ovidio *rusticus* è un insulto, e quali parole gli si oppongono?

20. ●● Scandisci i distici, segnando le cesure e indicando il bisillabo finale: a) *par erat inferior versus— risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem* (*Am.* I,1,3–4; c'è un'elisione); b) *Sed tu praecipue curvis venare theatris: / haec loca sunt voto fertiliora tuo* (*Ars am.* I,89–90).

21. ●● Nel passo T3 trova le parole che vengono dal lessico della caccia, dell'agricoltura, della guerra e dello spettacolo. Che cosa ottiene Ovidio mescolando questi campi?

Tradurre

22. ●●● T2. Traduci *Amores* I,9,1–10 (testo, note e domande guida nell'Antologia).

23. ●●● T4. Traduci *Heroides* VII,1–12 (testo, note e domande guida nell'Antologia).

24. ●●● Il proemio dell'*Ars amatoria* (distici elegiaci).
Siquis in hoc artem populo non novit amandi,
hoc legat et lecto carmine doctus amet.
arte citae veloque rates remoque moventur,
arte leves currus: arte regendus amor.
curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
me Venus artificem tenero praefecit Amori;
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.
ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet:
sed puer est, aetas mollis et apta regi.
(Ovidio, *Ars amatoria* I,1–10 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'ed. Ehwald (Perseus)). **Note.** *siquis* = *si quis* «se qualcuno»; *in hoc … populo* «in questo popolo», cioè a Roma; *artem … amandi* «l'arte di amare» (gerundio); *legat … amet*: congiuntivi esortativi; *lecto carmine*: ablativo assoluto; *citae* «veloci»; *rates* «navi»; *regendus*: gerundivo, «deve essere guidato»; *Automedon*: l'auriga di Achille; *lentis … habenis* «con le redini flessibili»; *Tiphys*: il pilota della nave Argo; *Haemonia puppe* «sulla nave tessala»; *artificem* «come maestro d'arte», predicativo; *praefecit* + dativo «mise a capo di»; *dicar* «sarò chiamato»; *qui … repugnet*: relativa consecutiva, «tale da opporsi»; *apta regi* «adatta a essere guidata» (*regi* infinito passivo).

Traduzione contrastiva

25. ●● Ecco due traduzioni della redazione di *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans* (*Am.* I,9,1–2). A: «Ogni innamorato è un soldato, e Cupido ha il suo accampamento; credimi, Attico: ogni innamorato è un soldato.» B: «Chi ama combatte, e anche Cupido ha le sue caserme: credi a me, Attico, l'amore è una guerra.» Quale delle due conserva la figura dei due versi? Come rende B *militat* e *castra*, e che cosa cambia? Quale traduzione sceglieresti per un lettore che non conosce il latino, e perché?

26. ●● Ecco due traduzioni di *Otia si tollas, periere Cupidinis arcus, / contemptaeque iacent et sine luce faces* (*Rem.* 139–140). A (la nostra, T6): «Se togli l'ozio, l'arco di Cupido è spezzato, e le sue fiaccole giacciono disprezzate e spente.» B: «Togli l'ozio: subito gli archi di Cupido sono perduti, e giacciono, disprezzate e senza luce, le sue torce.» Confronta le due versioni: come rendono il congiuntivo *tollas*, il perfetto *periere*, il plurale *arcus*, l'espressione *sine luce*? Quale è più fedele, quale più naturale in italiano?

Interpretare e collegare

27. ●●● Due Didoni. Confronta la Didone di Virgilio (cap. 8, T4–T5) con quella di Ovidio (T4 di questo capitolo): chi parla, a chi, con quale scopo; che cosa resta del personaggio tragico, che cosa diventa argomentazione. (10–15 righe)

28. ●●● Il ratto delle Sabine fra storia e poesia. Spiega in 10–15 righe che cosa significava questa leggenda per i Romani e come la trasforma Ovidio (T5). Che cosa ci dice il suo racconto sul genere dell'*Ars* e sulla condizione delle donne nella società romana? Puoi confrontarlo con il racconto di Livio (I,9).

29. ●●● Collegamento con la Storia. Cicerone si era formato per parlare nel senato e nelle assemblee; Ovidio nelle scuole di declamazione. Spiega in 10–15 righe come cambia il ruolo dell'eloquenza con il principato e come questo cambiamento si vede nella poesia di Ovidio (§1 e §5).

Verso la verifica

30. ●●● Leggi il passo (testo e note qui sotto). Rispondi alle domande A prima di tradurre, poi svolgi B, C e D.

> Ergo, cum silices, cum dens patientis aratri
> depereant aevo, carmina morte carent.
> cedant carminibus reges regumque triumphi,
> cedat et auriferi ripa benigna Tagi!
> vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
> pocula Castalia plena ministret aqua,
> sustineamque coma metuentem frigora myrtum,
> atque a sollicito multus amante legar!
> pascitur in vivis Livor; post fata quiescit,
> cum suus ex merito quemque tuetur honos.
> ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
> vivam, parsque mei multa superstes erit.
>
> (Ovidio, *Amores* I,15,31–42 · testo d'autore, senza adattamenti; The Latin Library, confrontato con l'ed. Ehwald (Perseus))

Contesto. È l'ultima elegia del libro I. L'Invidia rimprovera al poeta di sprecare la vita invece di fare il soldato, l'avvocato o il politico; Ovidio risponde elencando i poeti immortali, da Omero a Gallo, e conclude con questi versi. **Note.** *silices* «le selci, le pietre dure»; *dens … aratri* «il dente

dell'aratro», cioè il vomere; *cum … depereant*: *cum* con il congiuntivo, «mentre, benché si consumino»; *aevo* «con il tempo»; *morte carent* «sono privi di morte»; *cedant … cedat*: congiuntivi esortativi, «cedano, ceda»; *auriferi … Tagi*: il Tago, fiume della Spagna famoso per le sue sabbie d'oro; *vilia*: neutro plurale, «le cose di poco valore»; *Castalia … aqua*: la fonte Castalia, a Delfi, sacra ad Apollo e alle Muse; *ministret* «porga»; *metuentem frigora myrtum* «il mirto che teme il freddo»; *a sollicito … amante* «dall'innamorato in ansia»; *multus … legar* «io sia letto molto»; *Livor* «l'Invidia», personificata; *post fata* «dopo la morte»; *suus … honos* «l'onore che gli spetta»; *ex merito* «secondo il merito»; *supremus … ignis* «il fuoco estremo», il rogo funebre; *adederit*: futuro anteriore di *adedo* «consumare»; *superstes* «superstite».

A. Comprensione (prima di tradurre). 1) Che cosa si consuma con il tempo, e che cosa invece non conosce la morte (vv. 31–32)? 2) Che cosa deve «cedere» ai carmi (vv. 33–34)? 3) Che cosa chiede il poeta ad Apollo, e da chi vuole essere letto (vv. 35–38)? 4) Quando si placa l'Invidia (vv. 39–40)? 5) Che cosa accadrà al poeta dopo la morte (vv. 41–42)? **B. Traduzione.** Traduci il passo. **C. Analisi.** 1) Scandisci il distico dei vv. 33–34 e segna la cesura. 2) Quali figure collegano i vv. 33 e 34? 3) Quale contrapposizione apre il v. 35? 4) Con quali parole finiscono i pentametri del passo, e quante sillabe hanno? **D. Contesto.** In 6–8 righe confronta questi versi con l'ode di Orazio che comincia *Exegi monumentum aere perennius* (*Carm.* III,30; cap. 11): quale idea hanno in comune, e che cosa c'è di diverso nel tono di Ovidio?

PER APPROFONDIRE

- [CON] G. B. Conte, *Letteratura latina*: il capitolo su Ovidio, per la cronologia delle opere, l'elegia «di secondo grado» e la poetica dell'ingegno.
- [CAM] *The Cambridge History of Classical Literature*, II: il capitolo su Ovidio, per gli *Amores*, le *Heroides* e l'*Ars amatoria*.
- [OCD] *Oxford Classical Dictionary*: le voci «Ovid» e «declamation», per la biografia e le scuole di retorica.
- [CEC] L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina classica*: il distico elegiaco e la chiusa del pentametro in Ovidio.

Glossario del capitolo

Aetas Ovidiana
Espressione dello studioso L. Traube per i secoli XII e XIII, quando Ovidio fu uno degli autori più letti e imitati nelle scuole e nella poesia.

Controversia
Declamazione di genere giudiziario su un caso fittizio, regolato da leggi immaginarie: lo studente accusa o difende un personaggio.

Cultus
La cura di sé e del proprio modo di vivere, l'eleganza; per Ovidio il segno positivo di un'età civile, contrario della rozzezza (*rusticitas*).

Declamazione (declamatio)
Esercizio delle scuole di retorica: un discorso su un tema fittizio, pronunciato davanti al maestro e ai compagni; ha due forme, la *suasoria* e la *controversia*.

Epanalessi
Ripetizione della stessa parola o espressione all'inizio e alla fine di un verso, di un distico o di una frase (*militat omnis amans … militat omnis amans*).

Epistola eroica
Lettera immaginaria in versi attribuita a un personaggio del mito o della storia; il genere nasce con le *Heroides* di Ovidio.

Epistole doppie
Le *Heroides* 16–21: tre coppie formate da una lettera e dalla risposta (Paride ed Elena, Leandro ed Ero, Aconzio e Cidippe).

Heroides
Raccolta di lettere in distici elegiaci di Ovidio, scritte da donne del mito agli uomini lontani o infedeli (1–15), più tre coppie di lettere e risposte (16–21).

Ingenium
Il talento naturale, l'inventiva; la qualità che gli antichi riconoscevano a Ovidio, e di cui Quintiliano lo diceva «troppo innamorato».

Lascivo (lascivus)
Detto di uno stile: giocoso, sfrenato, che ama lo scherzo e l'ingegno; Quintiliano chiama Ovidio il più «lascivo» degli elegiaci.

Parodia didattica
Imitazione dei modi del poema didattico (il maestro, il programma, i precetti, le similitudini) applicati a una materia che non li prevede, come il corteggiamento nell'*Ars amatoria*.

Pentametro (ampliamento)
In Ovidio il pentametro termina di regola con una parola di due sillabe (eventualmente seguita da *est* in prodelisione), e chiude il senso del distico.

Praeceptor amoris
«Maestro d'amore»: il ruolo che Ovidio assume nell'*Ars amatoria* (*ego sum praeceptor Amoris*, I,17) e nei *Remedia amoris*.

Prodelisione
Caduta della vocale iniziale di *es* o *est* dopo una parola che finisce in vocale o in *-m*: *leve est* si legge *leve 'st*.

Seconda edizione
Nuova pubblicazione di un'opera rivista dall'autore; gli *Amores* ci sono giunti nella seconda edizione, in tre libri invece dei cinque della prima.

Suasoria
Declamazione di genere deliberativo: lo studente consiglia una decisione a un personaggio storico o mitico in un momento di crisi; il modello delle *Heroides*.

Zeugma
Figura per cui un solo verbo regge due complementi in due sensi diversi, spesso uno concreto e uno astratto (*vela fidemque ferent*); detta anche sillessi.

Soluzioni

1. C. Ovidio nacque a Sulmona, nel paese dei Peligni, il 20 marzo del 43 a.C. (*Tristia* IV,10,3–14). Mantova e il 70 sono di Virgilio, Venosa e il 65 di Orazio, Padova e il 59 di Livio.

2. A. «Noi, che poco fa eravamo cinque libretti di Nasone, ora siamo tre»: la seconda edizione ridusse l'opera da cinque a tre libri.

3. D. Le epistole 16–21 sono tre coppie: Paride ed Elena, Leandro ed Ero, Aconzio e Cidippe. Le lettere singole sono le 1–15; le lettere dall'esilio sono i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto*.

4. B. Seneca scrive che Ovidio declamava raramente controversie, e soltanto di argomento morale, preferiva le suasorie e trovava molesta ogni argomentazione (*Contr.* II,2,12).

5. C. I libri I e II si rivolgono agli uomini; il III, aggiunto «perché le donne lo chiedevano» (II,745–746), dà consigli alle donne. A chi ama infelicemente si rivolgono i *Remedia amoris*.

6. A. Quintiliano, *Institutio oratoria* X,1,88: Ovidio è «troppo innamorato del proprio ingegno», ma da lodare in alcune parti. Seneca il Vecchio dice una cosa simile con altre parole: il poeta conosceva i suoi difetti e li amava.

7. *Arma* e *bella* richiamano *Arma virumque cano*: il v. 1 è un esametro, e il lettore crede di cominciare un poema epico. Lo capisce al v. 2, che è un pentametro: il distico rivela il genere. Nei vv. 21–26 l'ordine è rovesciato rispetto all'elegia tradizionale: prima il poeta lamenta di non avere un argomento (vv. 19–20), poi Cupido lo colpisce, e solo allora egli si innamora (*uror*, v. 26). La scelta del genere viene prima dell'amore.

8. Il canto «si alza» (*surgat*) con l'esametro di sei piedi e «ricade» (*residat*) con il pentametro di cinque: è il movimento del distico. La Musa deve essere cantata in undici piedi perché un distico ne conta 6 + 5 = 11. È incoronata di mirto, la pianta di Venere che cresce sulle rive del mare, e non di alloro, la pianta di Apollo e della poesia epica e solenne: è la Musa dell'elegia d'amore.

9. L'età adatta (*quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas*, v. 3; *turpe senex miles, turpe senilis amor*, v. 4); il coraggio (*animos*, vv. 5–6); le veglie e il riposo per terra (*pervigilant ambo; terra requiescit uterque*, v. 7); la guardia (*fores dominae servat … ducis*, v. 8); la marcia senza limiti (*longa est via … exempto fine sequetur*, vv. 9–10). Il verbo *servat* vale per entrambe le metà del v. 8 («l'uno custodisce la porta della donna, l'altro quella del comandante»). Nel v. 6 *bella puella* «bella ragazza» suona come *bella* «guerre», l'argomento del carme.

10. Precetto: vv. 89–90 (va' a caccia a teatro); elenco: vv. 91–92 (quattro tipi di incontro, con *quod … quod … quodque … quodque*); similitudine: vv. 93–97 (formiche, api; *sic* al v. 97); conclusione: vv. 98–100 (il commento del poeta e la sentenza sul teatro). Le formiche in fila vengono da *Eneide* IV,402–407, le api da *Eneide* I,430–436 e dal libro IV delle *Georgiche*: immagini epiche e didattiche di lavoro collettivo. Applicate alle signore eleganti che corrono agli spettacoli, producono un effetto comico (la sproporzione fra il modello alto e l'oggetto) e insieme visivo (la folla in movimento).

11. Didone sa che Enea è deciso e non spera di commuoverlo: scrive perché, avendo già perduto la fama e il pudore, perdere qualche parola non le costa nulla. Dichiarando di non volere convincere, si presenta come sincera e disinteressata, e ottiene l'attenzione del destinatario. Zeugma: *vela fidemque ferent* (i venti porteranno via le vele e la parola data) e *cum foedere solvere naves* (sciogliere le navi e il patto): un solo verbo regge un oggetto concreto e uno morale, e mostra che la partenza è un tradimento. I vv. 11–12 richiamano *o fortunati, quorum iam moenia surgunt* (*Aen.* I,437): Enea, che invidiava ai Cartaginesi le loro mura, ora le abbandona.

12. In T5 la paura è descritta in un elenco di otto reazioni diverse, sempre più fitte (vv. 122–124: si strappa i capelli, siede senza senno, tace, chiama la madre, si lamenta, resta impietrita, rimane, fugge), con l'anafora di *pars … pars, altera … altera, haec … haec*; ma il narratore guarda con gli occhi dei rapitori (la paura «dà grazia», la battuta sul matrimonio, lo scherzo finale del poeta-soldato). In T6 è rovesciato l'*otium*, che per gli elegiaci era la condizione della vita d'amore: qui diventa la causa della malattia, e il medico consiglia gli impegni (*res age*), il foro, le leggi, gli amici, la guerra.

13. a) *materia conveniente modis* «essendo la materia adatta al ritmo» (v. 2) e *pharetra … soluta* «aperta la faretra» (v. 21). b) *spectatum* (v. 99) «per vedere». c) *petiere* = *petiverunt* (v. 5) «cercano». d) *Didon* (v. 7), accusativo greco di *Dido*: «Didone». e) *risisse Cupido dicitur* (vv. 3–4) «si dice che Cupido abbia riso».

14. a) Antitesi (la guerra / Venere) con parallelismo fra le due metà. b) Chiasmo con ripetizione del verbo al centro (anadiplosi di *veniunt*) e poliptoto (*spectatum … spectentur*). c) Poliptoto (*perdiderim … perdere*). d) Epanalessi: la stessa espressione apre l'esametro e chiude il pentametro. e) Zeugma: *ferent* regge un oggetto concreto (*vela*) e uno morale (*fidem*). f) Antitesi e poliptoto (*facta … facienda*), con parallelismo dei verbi (*fugis … petis*).

15. a) *turpe senex miles ‖ turpe senilis amor*: anafora di *turpe*, figura etimologica *senex/senilis* (due parole diverse della stessa radice, non un poliptoto), equivalenza *miles/amor*. b) *ille fores dominae ‖ servat, at ille ducis*: la cesura cade dopo *dominae*; le due metà contrappongono la porta della donna e quella del comandante, con *ille … ille* e un solo verbo. c) *haec loca sunt voto ‖ fertiliora tuo*: un iperbato (*voto … tuo*) abbraccia la cesura, e il comparativo agricolo occupa la seconda metà. d) *cedit amor rebus ‖ res age, tutus eris*: la prima metà enuncia la regola, la seconda ne trae il precetto; *rebus … res* è un poliptoto.

16. Principale: *Questus eram* «mi ero lamentato». *cum … legit … lunavitque … dixitque*: *cum* inverso con l'indicativo perfetto, «quand'ecco che», che porta l'azione principale del racconto. *pharetra … soluta*: ablativo assoluto. *quod canas*: relativa al congiuntivo con valore finale (o consecutivo), che dipende da *opus*, oggetto di *accipe*; *dixit* introduce il discorso diretto, spezzato. Traduzione: «Avevo appena finito di lamentarmi, quand'ecco che lui, aperta subito la faretra, scelse le frecce fatte per la mia rovina, piegò con forza sul ginocchio l'arco curvo come una luna e disse: "Prendi, poeta, un argomento da cantare!"».

17. T1: *modis*, *pedem*, *meum*, *opus*, *Amor*, *modis*, *pedes*: tutte di due sillabe. T3: *tuo*, *velis*, *cibum*, *volant*, *meum* (+ *est*), *habet*: tutte di due sillabe; al v. 98 *meum est* si legge *meum 'st* per prodelisione. Il conteggio conferma la tendenza di Ovidio a chiudere il pentametro con un bisillabo; non dimostra che una chiusa diversa sia metricamente sbagliata, né che la regola valga per tutti i poeti elegiaci (in Properzio non vale).

18. a) «Quante stelle ha il cielo, tante ragazze ha la tua Roma»: correlazione *quot … tot*, parallelismo fra le due metà, con il gioco sonoro *stellas … puellas* (omoteleuto). b) «Imparate a guarire da colui per mezzo del quale avete imparato ad amare»: poliptoto e antitesi (*discite … didicistis*; *sanari … amare*). c) «Con l'arte si guida la nave, con l'arte si guida l'amore»: anafora di *arte* e parallelismo. d) «Chi ama, veglia; chi veglia, non dorme»: anadiplosi (*vigilat; qui vigilat*) che produce una catena logica. e) «Il soldato assedia il nemico, l'amante la porta»: parallelismo con ellissi del verbo nella seconda metà.

19. *Colo* «coltivare, abitare, curare, onorare»: *cultus* sostantivo «coltivazione, cura, raffinatezza», aggettivo «curato, elegante»; *cultura* «coltivazione» (poi «formazione dello spirito»); *agricola* «chi coltiva il campo»; *incola* «chi abita un luogo». Il significato di base è «prendersi cura di qualcosa con continuità». *Specto* «guardare»: *spectaculum* «ciò che si guarda», *spectator* «chi guarda», *exspecto* «guardare in avanti, attendere». In Ovidio *rusticus* indica chi è rozzo, goffo, incapace di eleganza e di gioco amoroso: è il contrario di *cultus* ed *elegans*, i valori della città moderna.

20. a) *pār e-ra | tin-fe-ri | or ‖ ver | sus rī | sis-se Cu | pī-dō*: – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ‖ – | – – | – ∪ ∪ | – ×, cesura pentemimera dopo *inferior*; *dī-ci-tu | rat-qu(e) ū | num ‖ sur-ri-pu | is-se pe | dem*: – ∪ ∪ | – – | – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ |

×, elisione *atqu(e) unum*; bisillabo finale *pedem*. b) *sed tū* | *prae-ci-pu* | *ē* ‖ *cur* | *vīs vē* | *nā-re the* | *ā-trīs*: – – | – ∪ ∪ | – ‖ – | – – | – ∪ ∪ | – ×, cesura pentemimera dopo *praecipue*; *haec lo-ca* | *sunt vō* | *tō* ‖ *fer-ti-li* | *ō-ra tu* | *ō*: – ∪ ∪ | – – | – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | ×; bisillabo finale *tuo*.

21. Caccia: *venare*, e la donna come preda; agricoltura: *fertiliora*, *pascua*, *granifero … cibum*; guerra: *agmen* (la colonna in marcia), *ruit* (si lancia), *damna*; spettacolo: *theatris*, *ludos*, *spectatum … spectentur*. Mescolando questi campi Ovidio applica al corteggiamento i linguaggi delle attività «serie» dei Romani (la caccia, i campi, l'esercito): ne nasce la parodia, e insieme l'idea che l'amore sia una tecnica da imparare.

22. «Ogni innamorato è un soldato, e Cupido ha il suo accampamento; credimi, Attico: ogni innamorato è un soldato. L'età che è adatta alla guerra si addice anche a Venere: brutta cosa un soldato vecchio, brutta cosa un amore senile. Il coraggio che i comandanti cercano in un soldato valoroso, lo cerca una bella ragazza nell'uomo che le sta accanto. Vegliano tutti e due la notte, tutti e due riposano per terra: l'uno fa la guardia alla porta della sua donna, l'altro a quella del comandante. Il servizio del soldato è una lunga marcia: manda lontano la ragazza, e l'innamorato, instancabile, la seguirà senza limiti.» Domande guida: 1) *militat*, nella formula *militat omnis amans*: epanalessi. 2) *bello* (e il soldato) nella prima metà dei due versi; *Veneri* e *amor* nella seconda: le due metà si corrispondono. 3) I comandanti nel soldato, la ragazza nel compagno. 4) Al soldato e all'amante: l'amante custodisce la porta della donna, il soldato quella del comandante. 5) Un imperativo con valore ipotetico: «se mandi lontano la ragazza, l'innamorato la seguirà».

23. «Così, quando il destino lo chiama, disteso sull'erba bagnata presso le acque del Meandro, canta il cigno bianco. Non ti parlo perché speri che tu possa essere commosso dalla mia preghiera: ho intrapreso questo con un dio contrario. Ma poiché ho perduto malamente la fama dovuta ai miei meriti e il pudore del corpo e dell'anima, perdere parole è cosa da poco. Sei deciso, tuttavia, a partire e ad abbandonare l'infelice Didone, e gli stessi venti porteranno via le tue vele e la tua parola. Sei deciso, Enea, a sciogliere insieme le navi e i patti e a inseguire un regno in Italia, che non sai dove sia. Non ti toccano né la nuova Cartagine, né le mura che crescono, né il potere supremo affidato al tuo scettro.» Domande guida: 1) Al cigno che canta prima di morire: Didone sa di dover morire. 2) Perché ha già perduto tutto; *perdere* (*perdiderim … perdere*). 3) Le vele e la parola data: una cosa concreta e una morale, unite dallo stesso verbo (zeugma). 4) *certus es* (vv. 7, 9): l'anafora dà il tono di un'accusa in tribunale. 5) La città nuova, le mura in costruzione, il regno: rimandano a Enea che guarda Cartagine in costruzione e invidia chi ha già una città (*Aen.* I,437).

24. «Se qualcuno in questo popolo non conosce l'arte di amare, legga questo poema e, istruito dalla lettura, ami. Con l'arte, con la vela e con il remo si muovono le navi veloci, con l'arte i carri leggeri: con l'arte si deve guidare l'amore. Automedonte era abile con i carri e con le redini flessibili, Tifi era il pilota sulla nave tessala: Venere ha messo me, come maestro d'arte, a capo del tenero Amore; sarò chiamato il Tifi e l'Automedonte di Amore. Certo, egli è selvaggio e tale da ribellarsi spesso a me: ma è un fanciullo, età tenera e adatta a essere guidata.» Il proemio ha la forma di un proemio didattico: la promessa di insegnare un'arte, i paragoni con le tecniche (la navigazione, la guida dei carri), il maestro che dichiara la sua competenza.

25. A conserva l'epanalessi (la stessa frase apre il primo verso e chiude il secondo) e traduce esattamente *militat* («è un soldato, presta servizio») e *castra* («accampamento»). B perde la ripetizione, sostituisce la seconda volta un'altra frase («l'amore è una guerra»), che sposta l'accento dal soldato alla guerra, e rende *castra* con «caserme», parola moderna che fa pensare a un esercito di oggi. B è più vivace ma meno fedele; per un lettore che non conosce il latino è preferibile A, perché gli fa sentire la struttura del distico, che è il cuore dello stile di Ovidio.

26. A rende il congiuntivo *tollas* con un'ipotesi («se togli»), B con un imperativo («togli»), che è più rapido ma cambia il modo. Il perfetto *periere* indica un

risultato immediato: B lo rende con «sono perduti» e con «subito», A con «è spezzato», che aggiunge un'immagine non presente nel testo. *Arcus* è plurale (lo dice il verbo *periere*): B mantiene il plurale «archi», A lo rende singolare, come vuole l'italiano, perché Cupido ha un solo arco (plurale poetico). *Sine luce* è reso da A con «spente», più naturale, da B con «senza luce», più letterale. B è più fedele nella lettera, A più naturale.

27. Traccia: in Virgilio Didone parla a Enea in sua presenza, nel mezzo della vicenda, e il suo discorso è un'esplosione di dolore e di ira; il narratore la mostra travolta dal fato e dal *furor*. In Ovidio scrive una lettera, quando ha già deciso di morire, e organizza il dolore in argomenti: la causa è persa, ma vuole dimostrare a Enea la sua ingratitudine (*certus es*, lo zeugma *vela fidemque*, le domande sulla terra da cercare). Restano la dignità della regina e il tema del tradimento; scompare il fato: Enea è giudicato come un uomo, non come lo strumento di un disegno divino. La lettera è una suasoria in versi, e il lettore la legge conoscendo il finale.

28. Traccia: per i Romani il ratto delle Sabine era una leggenda di fondazione: spiegava come Roma, nata da soli uomini, avesse avuto le prime famiglie, e si concludeva con la pace fra Romani e Sabini. Gli storici lo presentavano come un atto necessario. Ovidio lo trasforma in un *aition* comico della «caccia» a teatro: descrive la paura delle ragazze, ma adotta il punto di vista dei rapitori, e chiude con una battuta. Il racconto rivela il carattere del genere (l'*Ars* abbassa ogni materia, anche la storia patria, al gioco amoroso) e la condizione delle donne a Roma, la cui volontà poteva essere ignorata anche in un racconto che si vuole leggero. Leggere il passo significa capire che cosa mostra, senza approvarlo e senza giudicarlo con categorie solo moderne.

29. Traccia: nella repubblica l'eloquenza era uno strumento del potere: Cicerone parlava in senato, nelle assemblee e nei processi politici (Parte I), e la parola poteva decidere la politica. Con il principato le decisioni passano al principe e al suo consiglio; l'eloquenza resta nei tribunali e si rifugia nelle scuole, dove si declamano casi fittizi (*suasoriae*, *controversiae*) e si cercano l'effetto, la *sententia*, l'ingegno. Ovidio, formato in queste scuole, rinuncia alla carriera politica e porta la retorica nella poesia: le *Heroides* sono suasorie, l'*Ars* parodia un'argomentazione didattica, i distici sono costruiti con le figure della declamazione (§5).

30. A. 1) Le selci e il vomere dell'aratro si consumano; i carmi non muoiono. 2) I re e i loro trionfi, e la ricca riva del Tago con le sue sabbie d'oro. 3) Che Apollo gli porga coppe d'acqua della fonte Castalia (l'ispirazione poetica), di portare sui capelli il mirto di Venere e di essere letto molto dall'innamorato in ansia. 4) Dopo la morte, quando a ciascuno viene dato l'onore che merita. 5) Vivrà, e gran parte di sé sopravvivrà. B. «Dunque, mentre le selci, mentre il dente dell'aratro paziente si consumano con il tempo, i carmi non conoscono la morte. Cedano ai carmi i re e i trionfi dei re, ceda anche la ricca riva del Tago che porta l'oro! Il volgo ammiri le cose di poco valore; a me il biondo Apollo porga coppe piene dell'acqua di Castalia, e possa io portare sui capelli il mirto che teme il freddo, e possa essere letto molto dall'innamorato in ansia! L'Invidia si nutre dei vivi; dopo la morte si placa, quando a ciascuno l'onore che gli spetta lo protegge secondo il suo merito. Dunque, anche quando il fuoco estremo mi avrà consumato, vivrò, e gran parte di me sopravvivrà.» C. 1) *cē-dant* | *car-mi-ni* | *bus* ‖ *rē* | *gēs rē* | *gum-que tri* | *um-phī*: – – | – ∪ ∪ | – ‖ – | – – | – ∪ ∪ | – ×, cesura pentemimera dopo *carminibus*; *cē-da-te* | *tau-ri-fe* | *rī* ‖ *rī-pa be* | *nig-na Ta* | *gī*: – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ‖ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | ×. 2) Il poliptoto *cedant … cedat* in apertura dei due versi (anafora con variazione) e il poliptoto *reges regumque*. 3) *vilia miretur vulgus; mihi …*: il volgo che ammira le cose vili contro il poeta ispirato da Apollo. 4) *carent*, *Tagi*, *aqua*, *legar*, *honos*, *erit*: tutte di due sillabe. D. Traccia: come Orazio, Ovidio afferma che la poesia sopravvive al poeta e dura più dei monumenti e delle ricchezze (*non omnis moriar* in Orazio, *parsque mei multa superstes erit* in Ovidio). Ma Orazio chiude tre libri di odi con un tono solenne e un orgoglio civile (l'Aufido, il Campidoglio); Ovidio chiude il suo primo libro di elegie da giovane poeta d'amore, che vuole essere letto dagli inna-

morati; riprenderà l'idea nell'epilogo delle *Metamorfosi* (cap. 14).