

1.

DA APOLLO A CUPIDO.
OV. AM. 1,1 E LA SCELTA OBBLIGATA
DELLA POESIA ELEGIACA

1. L'elegia introduttiva degli *Amores*, che ha per argomento l'iniziazione alla poesia elegiaca di Ovidio, occupa un posto a sé stante nell'ambito di uno schema letterario ben definito. Nell'esordio Ovidio si rappresenta mentre sta cominciando a scrivere un carme di contenuto epico, quando all'improvviso Cupido sottrae un piede al secondo esametro; in tal modo egli muta profondamente l'opera ovidiana trasformandola da epica in elegiaca grazie all'alternanza di esametro e pentametro. La reazione di Ovidio è immediata e il poeta lancia, nei confronti del dio, una serie di accuse: per lui il *saevus puer* è colpevole di varie manchevolezze; Cupido, infatti, non riesce a capire che Ovidio è un *vates Pieridum* e si appropria di una serie di diritti che non gli competono affatto. L'errore più grave del dio, però, consiste, a detta di Ovidio, nel non aver capito che egli non può cantare le grazie di una qualsiasi *puella* o di un qualsiasi *puer*, dal momento che non è affatto innamorato e non dispone, pertanto, di *materia numeris levioribus apta*. Ovidio è candidamente ingenuo nella sua accorata protesta: egli confessa, infatti, di avere ancora il cuore *vacuus amore* proprio a Cupido che degli innamoramenti è l'artefice. Il dio, di conseguenza, non perde tempo e scaglia lo *spiculum* che sarà fatale ad Ovidio: il poeta, non appena viene colpito dalla freccia d'amore, prende subito ad esprimersi come un consumato cantore di argomenti erotici. Dà l'addio, pertanto, ai *ferrea bella* e ai versi che avrebbero narrato epiche imprese e conclude l'elegia con la leg-

giadra immagine di una Musa dalle bionde chiome coronate di mirto.

L'iniziazione poetica ad opera di una divinità risale sino ad Esiodo e di preferenza è inserita in un sogno. Nella *Theogonia* 22-34 sono le Muse dell'Elicon che forniscono ad Esiodo i simboli dell'attività poetica: siamo in presenza, pertanto, dell'intervento di divinità che contribuiscono a sottolineare, proprio nell'atto della consacrazione, l'importanza del fare poesia. Esiodo non si oppone alla volontà delle Muse: nell'ambito di tale investitura poetica non si delinea alcun contrasto tra generi poetici e ci si colloca su un piano diverso da quello della realtà; tutt'al più si può essere in dubbio se in Esiodo l'intervento delle Muse debba situarsi nell'ambito di un sogno o di una visione¹.

Successivamente un celebre esempio di iniziazione poetica ci viene fornito dagli *Aitia* di Callimaco (fr. 1,21-30 Pfeiffer). Da parte del poeta c'è subito il rifiuto, ben motivato, di scrivere poesia epica. Callimaco ha come interlocutori i Telchini, nei confronti dei quali difende la sua scelta avvalendosi anche dell'immagine del tuono che appartiene a Giove e non al poeta stesso. Callimaco, dunque, non può scrivere poesia epica dal momento che la strada da seguire è un'altra, del tutto consona al proprio carattere e ai propri interessi. A garantire ulteriormente la sua scelta interviene Apollo, che compare non appena il poeta poggia la tavoletta sulle ginocchia per accingersi a scrivere, e gli indica la via da seguire.

Lo schema dell'iniziazione poetica ad opera di una divinità o, comunque, di un intervento divino trovò seguaci anche tra i poeti romani. Da Properzio 3,3,5-12 veniamo a sapere che già il *pater* Ennio si era abbeverato all'Ippocrene e, come effetto immediato, aveva preso a cantare una serie interminabile di argomenti epici; la notizia properziana trova conferma nei coliami di Persio (vv. 1-3 *nec fonte labra prolui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem*). In Ennio, come già in Esiodo, non c'è disaccordo tra il poeta e la consacrata attività che si accinge a compiere. La volontà umana e la volontà divina combaciano perfettamente senza alcuna discrepanza.

¹ West 1966, 158-159.

Le cose cambiano, invece, con i poeti augustei: alcuni di essi, in effetti, si ricollegano alla tradizione che ha il suo archetipo in Esiodo, ma variano lo schema introducendo o sottolineando un atteggiamento, se non proprio di polemica, in ogni caso di iniziale estraneità al tipo di poesia che saranno poi costretti ad esercitare. L'intervento di Apollo è determinante nel caso di Virgilio bucolico: *cum canerem reges et proelia* (racconta Virgilio, *Ecl.* 6,3-5), *Cynthus aurem / vellit et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen»*. La tirata d'orecchi di Apollo e il suo monito hanno un effetto immediato (vv. 6-8): *nunc ego – namque super tibi erunt qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella – / agrestem tenui meditabor harundine Musam*.

Sembra, invece, rientrare nella normalità l'iniziazione poetica di Cornelio Gallo: da Virgilio (*Ecl.* 6,64-73) sappiamo, infatti, che l'investitura poetica di Gallo avviene ad opera di una Musa e del mitico pastore Lino: anche in questo caso, come già in Ennio, il poeta sembra accettare di buon grado il ruolo che la divinità gli conferisce.

Tibullo non parla dell'investitura poetica da parte di una divinità; tuttavia nell'elegia incipitaria è esposto il suo programma poetico, volto ad una conciliazione tra elegia d'amore e poesia bucolica.

Da parte sua Properzio, nella 3,3, afferma che si accingeva a bere alla stessa fonte che era servita ad Ennio per la consacrazione a poeta epico, quando l'intervento di Apollo lo dissuase dal perseguire un tipo di poesia che, sgorgando da *magni fontes*, non era adatta al suo *parvum os*². In Properzio, dunque, come già nel Virgilio bucolico, troviamo la predisposizione, reale o fittizia che sia, a scrivere poesia epica e l'intervento di una divinità, nel caso specifico Apollo, il quale opera in due sensi: in primo luogo suggerisce al poeta di abbandonare un tipo di poesia (quella epica, appunto); in secondo luogo lo indirizza verso il genere tenue, più adatto ad essere contenuto in un *libellus*.

² Precise convergenze tra Ov. Am. 1,1 e alcune elegie programmatiche properziane sono state rintracciate da Keith 1992, 327-344.

Apollo ammonitore compare anche nell'ultima ode di Orazio (*Carm.* 4,15): Orazio si accinge a cantare le guerre e le città vinte da Augusto, quando Apollo interviene e, accompagnando le sue parole col suono della lira, lo ammonisce a «non spiegare le sue piccole vele sul mare Tirreno»; Orazio, dunque, deve rinunciare al compito – troppo pesante per lui – di affrontare il grande carme epico: ad altri spetta la celebrazione delle guerre recenti; a lui resta la possibilità di celebrare gli eroi che ne sono stati protagonisti.

Va sottolineato, inoltre, che questo è l'unico caso in cui Apollo appare quale personaggio ammonitore in una *recusatio* oraziana e che all'argomento rifiutato Orazio non contrappone un tipo di poesia *tenuis*, come già Virgilio o Properzio. L'intervento di Apollo ha anche una valenza politica, dal momento che il dio distoglie Orazio dal proposito di cantare guerre e vittorie perché «l'età di Augusto è età di pace e richiede un canto di pace: dunque Orazio giustifica questa volta la *recusatio* non solo coi propri limiti, ma con ragioni oggettive»³.

In Ovidio sono presenti tutti gli elementi che comparivano già nei suoi predecessori: c'è, infatti, come già in Properzio, l'originaria predisposizione del poeta a scrivere argomenti bellici (*arma gravi numero*, nell'esordio dell'elegia, rinvia inequivocabilmente e volutamente all'esordio del poema epico per eccellenza: *arma virumque cano*)⁴; successivamente si assiste all'intervento di una divinità e alla consacrazione poetica dell'autore. Se, però, esistono tutti gli elementi, cambia l'ordine con cui essi vengono introdotti e, soprattutto, muta la divinità che è poi l'artefice della forzata metamorfosi poetica. Ovidio, dunque, si accingeva a scrivere poesia epica dal momento che aveva a disposizione e la *materia* e i *modi*; tuttavia Cupido, che sostituisce Apollo nella funzione del dio ammonitore, interviene ad alterare la struttura metrica della sua poesia. Si tratta di una prima, rilevante differenza: a cominciare da Esiodo fino a Properzio si assisteva all'intervento di figure autorevoli o alla menzione di luoghi divini legati, per un verso o

³ La Penna 1968, 164.

⁴ Sul tipo di allusività incipitaria in *arma gravi numero* cf. Buchan 1995, 54-56.

per l'altro, all'arte coltivata dai poeti (Apollo e le Muse per tutti, la fonte dell'Ippocrène per Ennio e la fonte dell'elegia per Properzio); Apollo e le Muse tramite la loro opera di persuasione agivano direttamente sui poeti ed offrivano loro una garanzia divina. In Ovidio compare, invece, Cupido che è divinità legata alla sfera psicologica dell'uomo. Ci aspetteremmo, pertanto, che il dio Amore si affretti a scagliare il suo dardo contro il poeta rendendolo suo *servus*. Ovidio, però, non percorre sentieri già noti e personalizza ciò che costituisce di per sé un elemento di novità. Cupido, infatti, non agisce sul poeta coinvolgendolo nell'innamoramento, che è condizione essenziale per scrivere poesia erotica. Il dio manomette, invece, i versi epici scritti da Ovidio sottraendo loro un piede: egli stravolge, pertanto, la poesia dapprima dal punto di vista formale (vv. 3-4) e solo in un secondo momento da quello contenutistico: forse perché Ovidio appare a tal punto investito del ruolo di poeta epico da costringere Cupido a bloccare prima l'insigne versificazione (quella epica, appunto) e a colpirlo solo in un secondo momento con lo *spiculum* dell'innamoramento. Nel nostro poeta, dunque, assistiamo ad un paradossale *hysteron proteron*⁵.

Ovidio innova, così, una tradizione letteraria collaudata nei secoli e lo fa in modo estremamente raffinato: egli riesce a raccogliere tutti gli elementi essenziali per un'elegia d'apertura, ma ne varia l'ordine di presentazione, sostituisce la divinità ed esaspera il tono, come già avveniva in Callimaco. Se, infatti, l'investitura poetica di Esiodo si verifica in tutta tranquillità, dal momento che il poeta si mostra accondiscendente al volere delle Muse, in Callimaco, invece, il tono diventa polemico: il poeta ha un interlocutore scomodo, nei riguardi del quale deve giustificare la propria opposizione a scrivere poesia epica e la motivata volontà di non invadere una sfera di competenza non sua. Proprio negli accenti di polemica e recriminazione, pertanto, esiste una certa affinità tra l'elegia ovidiana e i versi callimachei. Nel poeta ellenistico, inoltre, Apollo interviene *non appena* il poeta pone la tavoletta sulle

⁵ In proposito cf. Stroh 1971, 148.

ginocchia: analogamente Cupido sottrae il piede all'esametro *non appena* il poeta si accinge a scrivere poesia epica (vv. 1-2 *arma... violentaque bella parabam / edere*). Del resto anche in Properzio Apollo compare *nell'imminenza* di un'azione (3,3,5 *parva... tam magnis admoram fontibus ora*).

Callimaco, pertanto, rimane l'archetipo dei poeti romani e, soprattutto, di Ovidio. È, tuttavia, proprio il grande poeta ellenistico a sottolineare la notevole differenza tra il suo modo di far poesia e quello dei cultori dell'epos. Callimaco, da parte sua, si vanta di non aver mai cambiato stile sin dall'inizio della sua attività poetica (fr. 1,21-22 Pf. καὶ γὰρ ὅτε πρώτιστον ἔμοις ἐπὶ δέλτον ἔθηκεν / γούνασιν, Ἀπόλλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος). Al contrario gli elegiaci romani (Properzio, Ovidio) confessano di aver desiderato scrivere poesia epica, ma di essere stati distolti da tale proposito da una divinità. Ancora una volta Ovidio va al di là della *varietas* operata dai suoi predecessori rispetto al modello callimacheo. Dai versi iniziali dell'elegia si può dedurre che il poeta non desiderava affatto scrivere poesia erotico-elegiaca: egli, addirittura, è già intento a comporre poesia epica, quando il furto di Cupido glielo impedisce. Ovidio è preso talmente dal suo dotto versificare, da non accorgersi, lui per primo, della birichinata del dio. La presenza di *dicitur* al v. 4, per di più in *enjambement*, evidenzia l'estraneità di Ovidio alla composizione di poesia erotico-elegiaca; egli, infatti, non si qualifica come testimone del proditorio intervento di Cupido, ma sono gli altri a riferirglielo (*dicitur*)⁶. Il poeta, in definitiva, appare svincolato sia dalla tradizione antica sia da quella più recente. Tuttavia nella prima elegia degli *Amores* le variazioni si accavallano in modo tale da non farci perdere di vista il tema di fondo e da rendere più immediate e apprezzabili le variazioni.

Come si è detto, è nuova la sostituzione di Apollo con Cupido quale personaggio ammonitore. All'archetipo callimacheo (fr. 1,21 Pf.) si attengono anche poeti quali Virgilio (*Ecl.* 6,3-5), Orazio (*Carm.* 4,15,14) e Properzio, che in 3,3 si lascia addirittura ammonire prima da Apollo e poi da Calliope. La presenza in Ovidio del

brioso dio dell'amore in luogo del serio Apollo contribuisce a determinare un alleggerimento dell'atmosfera sublime, ma eccessivamente grave, che viene a crearsi negli altri autori. Se, dunque, Ovidio non ha alcuna intenzione di scrivere poesia epica, proprio grazie alla figura scanzonata di Cupido ci lascia capire che non ha neppure intenzione di portare avanti con eccessiva serietà il genere erotico-elegiaco: la sua non sarà una sofferta esposizione dei propri ἐρωτικά παθήματα, come avviene invece nell'elegia incipitaria di Properzio: si tratterà di un *lusus*, che al lettore risulta subito evidente a causa della variazione di motivi tradizionali e della scanzonata presentazione del dio Amore⁷.

Prima di Ovidio la condizione dell'innamorato era considerata con la massima serietà e il dio Amore veniva rappresentato come un arciere alato che costringeva gli uomini al suo *servitium*; con gli *Amores* tutto ciò subisce una trasformazione radicale. Ovidio concepisce l'amore come una passione fittizia, che può costituire tutt'al più un affascinante divertimento, con le sue regole e i suoi *topoi* da tempo stabiliti. L'essenza divina di Cupido si esplica solo nel fatto che a lui non ci si può opporre senza essere puniti⁸.

Dal momento che Cupido interviene direttamente sui carmi di Ovidio, non curandosi affatto del poeta, è logico pensare che un rapporto tra poeta e divinità ispiratrice non si sia ancora stabilito. Come si è detto, Ovidio all'inizio si mostra del tutto indifferente nei riguardi della poesia erotica: non penserebbe neanche di comporre qualcosa di diverso dai poemi epici, se Cupido, di prepotenza (va sottolineata la carica di violenza insita in *surripio* al v. 4), non strappasse un piede a versi alterni. Ovidio e il suo dio, almeno per il momento, si ignorano a vicenda, presi come sono l'uno dalla composizione di seria poesia epica, l'altro dalla realizzazione di birichinate: sarà proprio una di queste ad inaugurare l'incontro-scontro tra il poeta e Cupido. La negatività che accompagna il personaggio di Cupido nella presentazione ovidiana si evince anche dal *sigmatismos* presente nei verbi (*risisse* al v. 3 e *surripuisse* al v. 4) che caratterizzano le due azioni del dio. Anche

⁶ Sulla forma verbale che riecheggerebbe un procedimento frequente nella poesia alessandrina e neoterica cf. Cristóbal 1992, 93-101.

⁷ Su ciò cf. anche Otis 1970, 13.

⁸ In merito cf. Reitzenstein 1935, 70.

in questo atteggiamento di semiestraneità all'azione descritta si può sottolineare una netta differenza tra Ovidio e gli altri poeti, che invece subiscono in prima persona l'investitura poetica e si presentano come 'testimoni oculari' e 'oggetti' al tempo stesso dell'intervento divino. Lungi dall'accettare pacificamente l'intromissione del dio, Ovidio accusa addirittura Cupido di *saevitia* (v. 5 *saevae puer*). *Saevus* si colloca sullo stesso piano di *improbis*, attributo che Properzio dà ad Amore nel suo primo carme⁹. Ma anche questo particolare contribuisce a definire la distanza tra gli *incipit* delle due raccolte di poesia elegiaca d'amore; nel primo carme di Properzio il dio Amore è *improbis* perché da tempo tormenta il poeta con una passione insoddisfatta: per di più Amore è rappresentato mentre preme col suo piede il capo del poeta infelice. In Ovidio, invece, non c'è nulla di drammatico, nonostante l'azzoppamento di Elegia: Amore è un mattacchione sorridente, che si diverte ad accorciare versi alterni, ed è definito *saevus* non in rapporto alla passione – che ancora non ha suscitato nel poeta – ma all'illecito intervento sulla sua poesia. In ogni caso l'accusa di Ovidio è quanto mai legittima nella sua irruenza: Cupido ha agito in modo deprecabile ed ha schernito il poeta; a buon diritto, pertanto, è definito *saevus*. Ovidio aggredisce verbalmente il dio senza preambolo alcuno e le sue parole, tanto cariche di biasimo, appaiono violente, proprio come i *bella* che si accingeva a celebrare nel suo originario poema epico.

Della caratteristica di novità della propria opera Ovidio è ben consapevole e lo sottolinea più volte con l'impiego di specifici attributi. Al v. 14 l'azione di Cupido è definita come un *opus novum*: l'aggettivo viene abitualmente tradotto nel senso proprio («nuovo»); tuttavia esso potrebbe essere interpretato anche nel significato di «strano», «inconsueto»: se ci poniamo dal punto di vista di Ovidio, la stranezza dell'opera consisterebbe proprio nel fatto che Cupido ha la presunzione di costringere il poeta non ancora innamorato a scrivere poesia d'amore; Ovidio ha in mente, tuttora, la celebrazione degli *arma* e dei *violenta bella*.

⁹ 1,1,5-6: *donec me docuit castas odisse puellas / improbus* (sc. Amor) *et nullo vivere consilio*. Su ciò cf. Fedeli 1980, 69.

2. Se Apollo non compare quale personaggio ammonitore nell'elegia introduttiva degli *Amores*, tuttavia Ovidio non rinuncia a fare espliciti riferimenti al dio della poesia, più volte evocato (direttamente o allusivamente) nel corso del carme.

Al v. 11 Apollo è detto *crinibus insignis*: la 'iunctura' ha un valore pregnante, perché non si limita a dare un tocco di leggiadria al contesto e a rendere omaggio al dio, sottolineando una caratteristica peculiare della sua bellezza. Gli intenti di Ovidio vanno ben al di là del puro ambito esornativo. Apollo è, dunque, il dio dalle chiome belle e fluenti (come in Virgilio [*Aen.* 4,147-148 *fluentem... crinem*] e in Ligdamo [4,27 *intonsi crines longa cervice fluebant*¹⁰]), che sono il simbolo della sua eterna giovinezza. Già Callimaco nell'*Inno ad Apollo*¹¹ è attento a sottolineare questo aspetto dell'avvenenza apollinea; esso in Ovidio acquista un particolare spessore anche in virtù della posizione incipitaria di *crinibus insignis* nell'ambito del contesto. Tutti questi elementi non sono privi di un preciso significato: la lunga chioma di Apollo ha uno specifico valore perché è in rapporto col simbolico atteggiamento del dio: egli, infatti, viene descritto coi capelli sciolti o, comunque, risplendenti quando si accinge a cantare un canto poetico: cf. Ov. *Ars* 3,141-142 *alterius crines umero iacentur utroque: / talis es adsumpta, Phoebe canore, lyra*; Tib. 2,5,7-10 *sed nitidus pulcherque veni: nunc indue vestem / sepositam, longas nunc bene pectus comas, / qualem te memorant Saturno rege fugato / victori laudes concinuisse Iovi*; Prop. 4,6,31-32 *non ille attulerat crinis in colla solutos / aut testudineae carmen inerme lyrae*. Il rilievo che Ovidio attribuisce alla chioma di Apollo rinvia, dunque, ad un preciso motivo di poetica: il dio dai lunghi capelli non è simbolo della poesia che canta cruenta battaglie, ma di quella che effettivamente Ovidio si accinge a scrivere, al di là dei pretestuosi progetti esposti all'inizio con tanta enfasi. L'epiteto di Apollo, posto per di più all'inizio del verso, acquista uno spessore maggiore e aiuta meglio il lettore a intuire la reale indole poetica di Ovidio, anche perché è subito seguito dalla 'iunctura' *acuta*

¹⁰ Cf. Erath 1971, 132.

¹¹ Si confrontino i vv. 36-38. 449-450 e Williams 1978, 43.

cuspidē, che mai potrebbe designare le vere competenze del dio. Attraverso tali contrastanti 'iuncturae', per di più inserite in un *adynaton*, il poeta fornisce al lettore una serie di elementi che lo aiutano a decodificare il contesto e a procedere oltre il primo apparente livello di lettura. Del resto la menzione di Apollo ai vv. 11-12 occupa una posizione preferenziale rispetto a quella attribuita all'altra divinità: il dio lungochiamato è in primo luogo qualificato con un attributo reale (*crinibus insignis*) e subito dopo con una 'iunctura' *acuta cuspidē* che esula completamente dalla sua realtà divina. Il riferimento a Marte, invece, è praticamente incastrato fra termini (*Aonia... lyra*) che rimandano a realtà a lui completamente estranee. Apollo, quindi, è senz'altro la divinità più vicina allo spirito ovidiano: lo attesta anche il numero dei termini che con lui sono in rapporto; essi superano di gran lunga ciò che serve ad individuare le caratteristiche del dio della guerra. Si può, inoltre, notare che Ovidio ha ingegnosamente operato uno scambio tra i vocaboli che di solito indicano caratteristiche di Febo e di Marte¹²: *acuta vox* è la formula che tradizionalmente accompagna Apollo, ispiratore di poeti, mentre Marte è di solito indicato come *movens bellum*. Ovidio non ha alterato la prima parte di tali usuali 'iuncturae' (cf. infatti *acuta* prima e *movente* poi), ma ha variato *ex abrupto* gli strumenti che definiscono la sfera di competenza delle divinità (*cuspidē* per Apollo, *lyra* per Marte). Notevoli sono, nel v. 12, le allitterazioni e le assonanze¹³, che non a caso si collocano in un verso in cui si fa riferimento all'arte di Febo.

L'importanza che Ovidio attribuisce ad Apollo non è certo motivata dalla necessità di riscattarsi dall'aver introdotto una sorprendente novità nell'ambito della tradizione letteraria (la sostituzione dell'insigne dio con il birichino Cupido): sembra, anzi, che la figura di Apollo funga quasi da contraltare ai soprusi di Cupido. Gli specifici riferimenti al dio ammonitore di Callimaco e di Properzio non costituiscono, nonostante lo scambio iniziale, un omaggio alla grande tradizione consolidata nei secoli, ma acquistano un

¹² Cf. Barsby 1973, 41.

¹³ Le ha messe in evidenza Wilkinson 1955, 41.

valore strumentale. Ovidio, infatti, dà l'impressione di volersi fare scudo dell'ufficialità che Febo conferisce a qualsiasi stile poetico. Tali considerazioni ci inducono automaticamente ad individuare due livelli di azione nei quali si colloca la figura di Ovidio. Il primo lo inquadra quale protagonista dell'opera del poeta. In tale veste il poeta assiste al furto realizzato da Cupido, lo rimprovera, poi, aspramente e, infine, si fa scudo della figura di Apollo per osteggiare quel birbante del dio. Il secondo livello, quello della coscienza poetica, riguarda Ovidio che volutamente sostituisce Apollo ammonitore con Cupido, il quale opera furbescamente e silenziosamente. In quest'ottica non risulta arduo capire come Ovidio parteggi per il piccolo dio: da ciò scaturisce il carattere autoironico dell'elegia, che si avvale anche e soprattutto della contrapposizione tra il più volte evocato Apollo (tradizionalmente logorroico) e Cupido, che resta taciturno, ma in compenso agisce senza scrupoli.

Il poeta scherza ancora intorno al motivo della sostituzione delle due divinità ai vv. 23-24. Il verbo *lunare* («i.q. in lunae crescentis formam redigere»: *ThlL* VII 2, 1840,44) nel significato di *curvare*, prima di Ovidio è attestato solo in Properzio (4,6,25 *tandem aciem geminos Nereus lunarat in arcus*). Non si tratta di una semplice reminiscenza: in 4,6, infatti, Properzio fa comparire Apollo saettatore che semina lutti nei campi di Troia, e fornisce, pertanto, materiale per la poesia epica; nel nostro caso, invece, Cupido, oltre a sostituire Apollo nella funzione del dio ispiratore, nel momento in cui scaglia *certas sagittas* fa innamorare il poeta; in tal modo gli fornisce, dunque, l'occasione e gli argomenti per poter scrivere poesia d'amore. Ovidio, pertanto, scherza nuovamente intorno al motivo della sostituzione della divinità e sottolinea questo procedimento con l'uso di termini significativi proprio perché rinviano a specifici contesti.

3. L'elegia introduttiva degli *Amores* occupa un posto a parte nell'ambito di una precisa tradizione letteraria: sostanziali novità, infatti, contribuiscono a sottolinearne maggiormente le caratteristiche di originalità. Come si è già detto, Ovidio non intende, però, appropriarsi del ruolo di sovvertitore di quanto è stato codificato

da tempo; egli opera, sì, con sapiente originalità all'interno di uno schema letterario, ma attenua i contrasti creati dall'introduzione di nuove proposte grazie al rinvio ad elementi che appartengono proprio a quella tradizione che egli non sembra considerare. Un esempio ci viene proposto dalla figura di Apollo, che non agisce sulla scena in virtù dell'avvenuta sostituzione, ma compare come figura investita di un ruolo ben più determinante per le scelte poetiche di Ovidio. Anche nei riguardi della tradizione elegiaca latina Ovidio sembra recuperare soltanto alcuni degli elementi comuni, mentre appare più propenso a realizzare con la *materia* cantata da Properzio o da Tibullo un nuovo rapporto fondato sull'autoironia, che gli consente di scherzare intelligentemente con se stesso e di coinvolgere anche il lettore in questo nuovo modo di far poesia erotica.

Doveroso, a questo punto, è il confronto con le elegie incipitarie di Properzio e di Tibullo. Quest'ultimo, in realtà, ci fornisce ben pochi elementi per articolare un discorso di paragone o di affinità. Tibullo, nella prima elegia, vagheggia la vita tranquilla che è offerta dal lavoro dei campi. Esiste, indubbiamente, il riferimento all'amore per la propria donna: tutto, però, è inserito in un'atmosfera bucolica, mentre mancano elementi, espliciti o impliciti, di poetica. In Properzio e in Ovidio, invece, il discorso diventa più complicato soprattutto perché diverso è il loro atteggiamento nei riguardi dell'innamoramento. Properzio (1,1) afferma di essere tormentato già da un anno dalla passione d'amore: la sua condizione spirituale è tutt'altro che tranquilla, come invece avveniva in Tibullo. Amore è subito investito di negatività, in quanto viene presentato come un crudele trionfatore che *premit caput pedibus*: è una scena patetica, che vede il poeta ridotto all'umile condizione di *servus Amoris*. Properzio è attento a sottolineare la propria inesperienza in materia erotica (vv. 1-2) prima del fatale innamoramento; Ovidio, al momento di scrivere, appare invece ancora estraneo a questo tipo di battaglie e si presenta con l'animo ancora *vacuus amore*. Properzio indica sin dall'inizio, addirittura sin dalla prima parola, l'oggetto del proprio innamoramento: Cinzia, con la bellezza dei suoi occhi, ha fatto innamorare il poeta. Il rapporto sentimentale non si stabilisce per interposta persona, ma

apparire, sin dall'inizio, esclusivo e determinato unicamente dalla volontà dei due innamorati. La comparsa di Amore sembra quasi un puro e semplice omaggio alla tradizione; protagonisti assoluti restano il poeta, che offre il suo amore, e Cinzia che lo respinge.

Il rapporto diretto tra poeta e donna amata, che in Properzio era sottolineato dal nome di Cinzia posto all'inizio della raccolta, manca completamente in Ovidio. Egli, infatti, s'imbatte nello scaltro Cupido che lo costringe a scrivere poesia d'amore dopo averlo fatto innamorare. Si ha l'impressione, però, che non sia una donna reale a costituire l'oggetto dell'innamoramento del poeta: egli, infatti, parla quasi in astratto del proprio sentimento, come se si trattasse di una condizione voluta da un dio più che di un reale sentimento provocato dagli occhi di una fanciulla. Cambia, dunque, l'atteggiamento del poeta nei riguardi del suo tipo di poesia: se per Properzio l'innamoramento era una sconvolgente realtà, per Ovidio è solo un'occasione, quasi frivola, che lo trasforma da poeta epico in poeta d'amore. I due poeti operano sostanzialmente su due piani diversi. Properzio non incontra difficoltà a scrivere poesia d'amore, dal momento che sono la forza e la sincerità del proprio sentimento a dettargli i versi: non c'è, dunque, contrasto tra la sua condizione di uomo e quella di poeta. Ovidio, invece, non appare sensibile nei riguardi di questa tradizione e scinde la propria condizione di uomo da quella di poeta: non essendo innamorato egli può scrivere poesia epica; allorché Amore lo colpisce col suo dardo infallibile, egli si trasforma subito in poeta erotico. Tuttavia entrambi questi modi d'esser poeta non sembrano avere un'anima, proprio perché non sono veri. Non è autentico Ovidio che scrive poesia epica, in quanto non ha il pieno possesso né dei suoi *modi* né della sua materia, sebbene egli affermi il contrario, ma non è autentico neanche il poeta che, colpito da Cupido, si affretta a scrivere poesia erotica: ne è prova evidente il fatto che non compare l'oggetto del suo innamoramento. Sembra quasi che Ovidio non sia innamorato di una donna, ma della propria condizione di poeta d'amore: non c'è affatto identificazione tra scelta di poesia e scelta di vita e siamo ben lontani dalla dolorosa e toccante concretezza di Properzio.

Cupido in Properzio è *improbis*, perché infierisce crudelmente sul poeta tramite l'indifferenza della donna amata. Anche in Ovidio il dio non gode di troppa stima; ma l'accusa di *saevitia* viene a lui rivolta per aver manomesso i versi e non il cuore del poeta. Rimane costante, in entrambi i contesti, la negatività di Amore, ma cambiano le cause di questa qualifica. Nei due poeti compaiono riferimenti mitici: in Properzio il mito di Milanione e Atalanta, in Ovidio i riferimenti leggendari alla serie di divinità negli *adynata*. Anche in questo caso, tuttavia, muta la condizione spirituale del poeta di fronte ad un elemento comune: in Properzio il mito agisce come esempio della propria condizione, e si ha, pertanto, una fusione tra mito ed esperienza di vita; in Ovidio il mito non investe il poeta in prima persona, ma viene usato per elevare il tono del proprio discorso e per conferire maggiore veridicità – nella prospettiva dell'*adynaton* – alle proprie parole.

Nell'elegia properziana, inoltre, compare una serie di interlocutori (le maghe, gli amici, Tullo) che giustificano la *poikilia* stilistica; sulla scena ovidiana, invece, agisce un solo destinatario delle parole del poeta. Anche in Ovidio, però, avvengono rapidi trapassi stilistici, perché cambia continuamente la condizione umana e poetica dell'autore. Properzio, infine, si presenta come un *praeceptor amoris*, rivelando, pertanto, una caratteristica 'umanitaria' della propria personalità: è, infatti, l'uomo che ha molto sofferto a fare della propria esperienza di vita una materia esemplare da mettere al servizio degli uomini. In Ovidio l'esperienza d'amore è troppo recente per essere rivissuta con un certo distacco e per costituire un *exemplum* per gli altri uomini.

Prima di Ovidio, quindi, la condizione dell'innamoramento era vista con grande serietà e i versi da essa dettati conservavano sempre un sottofondo serio-sentimentale. Ovidio, invece, considera l'amore come un affascinante divertimento e scherza con esso così come potrebbe scherzare con qualsiasi altro sentimento. Se le regole della poesia d'amore sono state già codificate, basta invertirne l'ordine per ottenere una soluzione nuova nonostante il motivo tradizionale. Sia Properzio che Ovidio intendono dimostrare come siano giunti a scrivere poesia d'amore. Entrambi appaiono legati ad una certa ineluttabilità di questa loro sorte: ma

Properzio sceglie il tono di un *pathos* elevato, Ovidio quello dello scherzo¹⁴.

4. La caratteristica di novità degli *Amores*, sulla quale ci si è più volte soffermati, investe anche da un punto di vista lessicale l'elegia incipitaria. Se consideriamo, infatti, la 'iunctura' *gravi numero* possiamo ottenere una riprova dell'originalità ovidiana. Nelle affermazioni di poetica, infatti, è convenzionale definire *durus* l'esametro, verso della poesia epica: cf. ad es. Prop. 2,1,41-42 *nec mea conveniunt duro praecordia versu / Caesaris in Phrygios condere nomen avos*. Il duro esametro, in tal modo, è contrapposto al pentametro, verso *mollis* per eccellenza sin da Ermesianatte (*Coll. Alex.* 99,35-37 Powell Μίμνερμος δὲ τὸν ἥδὺν ὅς εὖρετο πολλὸν ἀνατλάς / ἦχον καὶ μαλακοῦ πνεῦμα τὸ πενταμέτρου, / καίετο μὲν Ναννοῦς). Quando invece ci si intende riferire al contenuto dei carmi in stile elevato, in particolare al contenuto della poesia epica, l'aggettivo prescelto è *gravis*; cf. Cic. *Tusc.* 1,64 *grave plenumque carmen*; Prop. 1,9,9 *quid tibi nunc prodest misero grave dicere carmen*; Hor. *Carm.* 4, 9,8 *Stesichori... graves Camenae*; *Culex* 8-9 *posterius graviore sono tibi musa loquetur / nostra*; Stat. *Silv.* 1,5,1 *non Helicon gravi pulsat chelys enthea plectro*. Ovidio stesso si ricollega a tale consuetudine in *Met.* 10,150 *cecini plectro graviore Gigantes*; *Trist.* 2,423 *suo Martem cecinit gravis Ennius ore*; 2,554 *quaeque gravis debet verba cothurnus habet*.

Diversamente il poeta si comporta nell'esordio degli *Amores*, dove con una sottile e accorta *variatio* riferisce l'aggettivo, che di norma designa il contenuto, direttamente al metro che caratterizza la poesia elevata. Ovidio, dunque, si accingeva a scrivere poesia epica: egli ribadisce la sua intenzione anche con la chiara allusione all'*incipit* del poema epico per eccellenza, ripreso anche da un punto di vista fonico. Tuttavia proprio l'attacco dell'elegia introduttiva rende nota la reale intenzione di Ovidio: dedicarsi, cioè, alla composizione di qualcosa di assolutamente diverso dal poema

¹⁴ Su ciò cf. Reitzenstein 1935, 70-71.

epico. È per questo che l'autore introduce *ex abrupto* l'insolita 'iunctura' *gravi numero* che, proprio in virtù della sua anormalità, indirizza il lettore verso i veri programmi letterari del poeta.

In *Trist.* 2,423-424 l'aggettivo *gravis* è riferito ad Ennio ed assume, pertanto, un valore pregnante, perché, se è lecito trascurare i poeti epici contemporanei, col *pater Ennius* si rivaleggia sempre in una gara che presuppone allusivi atti d'omaggio. *Gravis* diventa, così, in Ovidio l'attributo più consono ad identificare l'epos, sia considerato nel suo aspetto metrico (*numerus*) sia riferito al sommo poeta epico romano.

Interessante, inoltre, è l'uso del termine *materia*, che sarà ripreso al v. 19. Lì il sostantivo funge da segnale per il lettore: riproponendo, infatti, un vocabolo significativo¹⁵ Ovidio ribadisce la propria originalità poetica. È notevole, inoltre, che anche al v. 19 egli ricorra ad un'insolita 'iunctura'; *levior numerus* si colloca, infatti, allo stesso livello di *gravis numerus*, in quanto *levis* non è mai attestato in riferimento al metro, mentre lo è normalmente per il contenuto della poesia. Si tratta, dunque, di una *variatio* identica a quella a cui Ovidio era ricorso nel v. 1, attribuendo *gravis* al *numerus*. Siamo in presenza di un modo molto raffinato di affermare la dipendenza e, al tempo stesso, di rivendicare i diritti della propria creatività rispetto ai modelli letterari presenti in questo esordio.

Prima dell'innamoramento causato da Cupido, Ovidio non esita a sottolineare con particolare vigore la sua adesione alla *turba Pieridum* e non a quella *Cupidinis*. Ciò si verifica al v. 6, in una disperata dichiarazione di appartenenza alla schiera dei poeti epici, proprio nel momento del distacco dalla poesia epica. *Turba* delle Pieridi sono, naturalmente, tutti i poeti, qualunque sia il genere letterario da essi coltivato: ma qui Ovidio mette enfaticamente in rilievo i poeti *vates* quali seguaci delle Muse e li contrappone ai seguaci di Amore: egli, naturalmente, s'inserisce nel novero dei

¹⁵ Per *materia* «in carminibus» cf. *ThLL* VIII 461,4 sgg., in contesti di poetica cf. Brink 1963, 11-13; Id. 1971, 122; Wimmel 1960, 278; Bömer 1969, 238. Anche *convenire* + dat. è tipico di analoghi contesti di poetica: cf. Hor. *Carm.* 3,3,69; Prop. 2,1,39-42; Ov. *Ars* 3,26; *Trist.* 5,1,5-6.

vates, rivendicando, così, il proprio diritto di poeta per eccellenza. *Vates*, infatti, pur essendo sinonimo di *poeta*, acquista una sfumatura sacrale in epoca augustea: cf. già Verg. *Ecl.* 7,28 *ne vati noceat mala lingua futuro*; 9,33-34 *Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / vatem pastores*; e, poi, Aen. 6,662 *quique pii vates et Phoebos digna locuti*; 7,41 *tu vatem, tu, diva, mone*. È significativo che Properzio ricorra a *vates* solo in occasione di argomenti solenni (cf. 2,10,19-20; 4,6,1-10). Anche in Orazio il termine è attestato solo in contesti elevati delle *Odi* e delle *Epistole*¹⁶, mentre in Tibullo compare esclusivamente nel suo carne a carattere eziologico-sacrale (2,5,113-114 *at tu, nam divum servat tutela poetas, / praemoneo, vati parce, puella, sacro*). In Ovidio l'atteggiamento è diverso: egli è il primo ad usare *vates* indifferentemente sia per l'elegia solenne, che canta i *sacra*¹⁷, sia per quella, di tono leggero, che canta gli *amores*¹⁸. L'affermazione di Ovidio (*Pieridum vates, non tua turba sumus*) risulta grottesca, proprio perché esageratamente accorata. Del resto anche la 'Wortstellung' è indicativa: il poeta ribadisce a chiare lettere la sua appartenenza alla schiera degli epici e lo fa subito dopo aver apostrofato violentemente il dio. La collocazione di *Pieridum* accanto a *vates* risulta come una sorta di *σφραγίς* che il poeta appone alla propria qualità di letterato. La sua ribellione, però, appare troppo vibrante ed è lecito, pertanto, dubitare della sua autenticità. Ovidio riconferma la propria insigne qualifica confinando il termine *turba* (sc. *scriptorum*) alla fine del verso, quasi a sottolineare lo stacco esistente tra i *vates* cantori delle imprese belliche e i poeti ispirati da Cupido, tanto numerosi da costituire una *turba*¹⁹. Il termine *vates* ricompare al v. 24, dove tuttavia è inserito nell'unica frase pronunciata da Cupido, il quale si rivolge ad Ovidio proprio con

¹⁶ Cf., ad es., *Carm.* 1,31,2; 2,6,24; 2,20,3; 3,19,15; 4,6,44; *Epist.* 1,7,11; 2,1,119.249.

¹⁷ Cf., ad es., *Fast.* 1,25.101.371.585; 3,168.326.714; 4,14.807. Sul termine *vates* cf. Newman 1967, 101-103; Bömer 1958, 11; Puelma 1949, 297, n. 109 a.

¹⁸ Oltre al nostro passo, cf. v. 24; 2,1,34; 2,4,21; 3,15,1; *Ars* 1,29; 2,739; *Rem.* 3.

¹⁹ Sul termine *turba* in riferimento ai cultori di poesia, cf. Prop. 3,1,12 *scriptorum... meas turba secuta rotas*; 4,1,136 *scribat ut exemplo cetera turba tuo*.

l'appellativo di cui lo stesso poeta si era fregiato al v. 6. Il dio, dunque, sembra attenersi alle formalità: non gli interessano, infatti, le eventuali attitudini di Ovidio: sia egli *vates* o no, dovrà, d'ora in avanti, cantare gli amori, o meglio, il proprio imminente innamoramento.

Per quanto riguarda la presenza di *surgere* al v. 17, Brandt intende il verbo nel senso di 'cominciare' e riporta come esempio Iuven. 7,100 *nullo quippe modo millensima pagina surgit*²⁰. Ma anche *surgo* è un termine di poetica: in riferimento ad opere letterarie è, infatti, attestato a partire dagli elegiaci: in Ovidio cf. anche *Fast.* 5,111 *ab Iove surgat opus*; *Trist.* 2,559-560 *pauca, quibus prima surgens ab origine mundi / in tua deduxi tempora, Caesar, opus* (cf. *OLD* s.v. *surgo*, 6 c). In particolare *surgo* definisce la poesia di tono elevato: ciò è evidente in Prop. 4,1,67 *Roma fave, tibi surgit opus* (Properzio proclama il suo passaggio dalla poesia tenue a quella eziologica).

Con buona pace di Stroh²¹ che non scorge alcun rinvio a motivi di poetica, a me sembra che con il verbo *attenuare* (v. 18) Ovidio proponga all'attenzione del lettore la tematica della *tenuitas* in riferimento alla poesia elegiaca. L'ideale callimacheo del λεπτόν è senz'altro presente nel verbo che acquista un preciso valore programmatico. Altri riferimenti al motivo del 'tenue' compaiono in *Fast.* 2,3-4 *nunc primum velis, elegi, maioribus itis, / exiguum, memini, nuper eratis opus*; 6,21-22 *o vates, Romani conditor anni, / ause per exiguos magna referre modos*; Hor. *Ars* 77-78 *quis tamen exiguos elegos emisit auctor / grammatici certant*; Prop. 3,1,5 *quo pariter carmen tenuastis in antro*? Al v. 19 l'aggettivo *levis* ha un preciso valore programmatico: a ragione Koster in *ThLL* VII 2, 1211,76 sgg. riporta il passo ovidiano nella sezione in cui *levis* è detto delle cose o di coloro che «abhorrent a stilo vel argumento sublimiore sim»; Koster elenca una serie di passi in cui l'aggettivo è attestato con preciso riferimento a «carmina maxime ludicra, amatoria» che si oppongono alla poesia epica; numerose sono le attestazioni a partire da Cic. *Fin.* 1,7; in particolare

²⁰ Brandt 1911, 40.

²¹ Stroh 1971, 146 n. 26.

cf. Verg. *Georg.* 4,3; Hor. *Carm.* 1,6,20; 2,1,40; Prop. 2,12,22. Ovidio usa il termine in 2,1,21; 3,1,41; *Met.* 10,152; 11,154; *Trist.* 2,331. È, dunque, negli ultimi versi del discorso rivolto a Cupido che Ovidio concentra i termini che rimandano a concrete scelte di poetica: si è già sottolineato, nell'ambito del v. 18, il ricorso al verbo *attenuare* che rinviava alla Musa λεπτολέη seguita da Ovidio; nel v. 19 l'aggettivo *levis* riconferma quanto Ovidio ha sapientemente lasciato intendere circa la propria posizione poetica. A ciò si aggiunga che, al v. 19, anche *aptus* trova un'ampia applicazione in contesti di poetica a partire da Cicerone: cf. numerose attestazioni in *ThLL* II 330,44 sgg.

5. È già stato osservato come la prima elegia degli *Amores* non sia immune da rapidi trapassi stilistici nonostante l'invariabilità dell'interlocutore. Ovidio, infatti, adotta scopertamente uno stile epico all'inizio del carme; oltre a ciò che si è osservato in precedenza, si noti che il primo verso vede in successione cinque dattili: c'è dunque imitazione anche di uno schema metrico particolarmente ricercato nell'epos²². Ma lo stile epico viene completamente abbandonato nel momento in cui Ovidio rimprovera a Cupido il suo sopruso. I cambiamenti stilistici, pertanto, sembrano in rapporto diretto con i cambiamenti psicologici. Il tono distaccato dell'epico versificatore, di colui che è preoccupato solo di comporre opere immortali *more Vergiliano*, lascia il posto ad un tono accorato e risentito al tempo stesso, nel momento in cui la poesia viene manomessa dal dio. Un nuovo rapido mutamento stilistico avviene al v. 25: Ovidio, infatti, non appena viene colpito dalla freccia di Cupido, si ritrova nella condizione di poeta innamorato e di conseguenza, in base ad un rapido procedimento di causa ed effetto, si esprime subito come un consumato poeta d'amore. *Me miserum* funge quasi da segnale del brusco trapasso stilistico: d'ora in avanti la terminologia di Ovidio sarà quella del poeta d'amore e l'espressione *me miserum*, talmente frequente nella terminologia erotica, ne è un primo chiarissimo esempio. Anche

²² Korzeniewski 1964, 187.

uror, al v. 26, è termine relativo al linguaggio d'amore, particolarmente frequente in Tibullo e Ovidio²³. Il valore erotico del verbo era ben noto anche in Grecia: per l'immagine cf., ad es., Teocrito 7,56²⁴.

Come già per l'espressione *me miserum*, il termine assume un preciso valore programmatico. Diviene sempre più chiaro, dunque, che, non appena s'innamora, Ovidio adopera termini chiave del linguaggio erotico, che sono portatori di una precisa tradizione ellenistica. Allo stesso ambito appartiene *vacuus*, che nel linguaggio erotico indica chi vive senza amore: in Ovidio *vacuus* ritorna, in senso erotico, anche in *Rem.* 752 e *Met.* 1,520. Nell'aggettivo è insito un senso giuridico: *vacuus*, infatti, può indicare chi è *sine possessore* e *vacuum* è, dunque, un *pectus* che è senza possessore²⁵; per Amore quale 'possessore del petto' cf. 1,2,8 *et possessa ferus pectora versat Amor*. Per questo motivo non condivido l'interpretazione di E. Reitzenstein, secondo cui *in vacuo pectore* non significa *in pectore amore carente*, ma «obwohl die Brust noch leer, d.h. noch nicht von einem bestimmten Gegenstand der Liebe ausgefüllt ist»²⁶. A confutare questa interpretazione basterebbe lo stesso esempio properziano citato dal Reitzenstein: 1,10,29-30 *is poterit felix una remanere puella / qui numquam vacuo pectore liber erit*. Nel sottolineare che nel passo properziano *vacuum pectus* significa *pectus amore carens*, Fedeli *ad locum* rinvia anche a *AP* 5,278,1-2 (Agath.) αὐτὴ μοι Κυθήρεια καὶ ἡμερόεντες Ἐρωτες / τήξουσιν κενεὴν ἐχθόμενοι κραδίην.

È stato notato, inoltre, come Ovidio faccia ricorso anche a specifiche tecniche retoriche: egli usa, infatti, la *indignatio* nel momento in cui si rivolge ad Amore e lo rimprovera aspramente di aver sottratto un piede alla sua poesia²⁷; adopera, invece, la *con-*

²³ Cf. i numerosi esempi citati da Pichon 1902, 301.

²⁴ Sulla ripresa del *topos* ellenistico dell'amore considerato come un fuoco cf. Giangrande 1968, 63, Id. 1974, 27.

²⁵ Korzeniewski 1964, 188, n. 2, cita come parallelo *Met.* 1,520 *in vacuo quae vulnera pectore fecit* (sc. sagitta).

²⁶ Reitzenstein 1935, 69-70 e n. 1.

²⁷ Cf. Cic. *Inv.* 1,100: *indignatio est oratio per quam conficitur ut in aliquem*

questio nel momento in cui valuta il risultato dell'azione di Cupido e le conseguenze sulla sua persona²⁸.

Il carme ha una struttura ben delineata e facilmente individuabile nel suo schema di base. Se consideriamo, infatti, i vv. 17-20, possiamo facilmente notare come essi si distribuiscano specularmente rispetto ai vv. 1-4. In modo più specifico il v. 20 racchiude un esplicito riferimento all'argomento che l'elegia dovrebbe cantare (*puer... puella*) così come il v. 1 si apre con l'accento vigoroso agli *arma* e ai *violenta bella*, argomenti dell'opera che Ovidio stava scrivendo; il v. 19 rinvia, da un punto di vista lessicale e sintattico, al v. 2 (la presenza, in entrambi i versi, di *materia*, seguito da analoghi costrutti sintattici: nel caso specifico, al v. 2 *conveniente* + dativo, al v. 19 *apta* + dativo).

Fino a questo punto la specularità tra i primi versi della prima elegia e gli ultimi è diretta, mentre diviene inversa per i vv. 3-4 e 17-18. Nel v. 17, infatti, abbiamo un riferimento all'esametro come al v. 3, mentre il v. 18 contiene l'evidente rinvio al pentametro, come al v. 4. Ovidio, inoltre, ritorna al tema iniziale degli *arma* e dei *violenta bella* (v. 1) con il v. 28. In tal modo egli sottolinea la propria avversione per la guerra, ricollegandosi ad un atteggiamento tipico dei poeti elegiaci, ma già presente nella poesia ellenistica²⁹.

Questo *Programmgedicht* appare, dunque, costruito secondo la consueta tecnica della composizione ad anello. Si tratta, comunque, di uno schema che non riguarda soltanto l'elegia nel suo insieme, ma anche singole sezioni: si è già notato, infatti, che nel discorso di protesta da parte di Ovidio i quattro versi finali erano strettamente analoghi ai quattro versi iniziali. L'elegia ha, dunque, una struttura che potremmo definire ad 'anelli concentrici'. Il mas-

hominem magnum odium aut in rem gravis offensio concitetur, e i precetti li esposti in merito all'*indignatio*.

²⁸ Cf. Korzeniewski 1964, 188 n. 2; egli cita come esempio di *conquestio* Cic. *Inv.* 1,106 *conquestio est oratio auditorum misericordiam captans. In hac primum animum auditoris mitem et misericordem conficere oportet, quo facilius conquestione commoveri possit*.

²⁹ Cf. Arat. 131; Parth. fr. 6 Meineke (= *Anal. Alex.* 261); Giangrande 1972, 138; Id. 1974, 27.

simo è quello che 'passa' per i versi iniziali (1-4) e quelli finali (27-30); il cerchio della 'circonferenza' minore iscrive, invece, il discorso di Ovidio. Da un punto di vista strutturale, anche le immagini evocate nei versi finali sono in rapporto con quelle contenute nel distico incipitario. I versi finali creano un'atmosfera soffusa di soavità, grazie alla presenza di vocaboli che suggeriscono aromi (mirto), colori (il biondo delle chiome di Venere) e leggiadrissime immagini. Il distico conclusivo, così luminoso e delicato al tempo stesso, non può non rinviare per contrasto all'esordio del carme, tanto grave e minaccioso.

6. Un nuovo contrasto tra Cupido e il poeta si verifica nel prologo dei *Remedia amoris*; tuttavia non è difficile constatare come esso costituisca un perfetto rovesciamento dell'elegia incipitaria degli *Amores*. Del resto anche il titolo che Ovidio dà all'opera più tarda si pone in contrasto con quello adottato per la prima raccolta di poesia erotica: se il titolo *Amores*, infatti, rinvia programmaticamente alle fasi iniziali dell'innamoramento del poeta per Corinna, i *Remedia*, altrettanto programmaticamente, indicano le cure da apportare a chi è già stato colpito dalla malattia d'amore. Non a caso il primo verso dei *Remedia* fa uno specifico richiamo proprio al titolo del *libellus*. In entrambe le opere, poi, è analogo l'intervento di Cupido proprio nel momento in cui il poeta è impegnato nel suo lavoro: sia l'imperfetto *parabam* (*Am.* 1,1,1) sia il ppf. *legerat* (*Rem.* 1) vogliono indicare un'azione che si protraeva in un passato più o meno recente. In entrambi i casi, inoltre, l'intervento di Cupido costringe Ovidio ad un lungo discorso difensivo: negli *Amores* il poeta parla in difesa della propria dignitosa attività di poeta epico, nei *Remedia* egli difende la legittimità di un'opera che servirà ad alleviare le ferite dei cuori innamorati. Cupido è un personaggio senza dubbio invadente in entrambe le situazioni, ma appare oltremodo insinuante nel momento in cui, al v. 2 dei *Remedia*, interPELLa bruscamente Ovidio. Il tacito furto del piede dell'esametro, raccontato in *Am.* 1,1,4, è sostituito da uno stizzito intervento verbale del dio in *Rem.* 2. In entrambi i casi, comunque, le azioni della divinità costituiscono le premesse al discorso ovidiano. I due contesti ovidiani, appaiono, pertanto,

inseriti in un rapporto di contrasto e di affinità. L'opposizione tra i due brani è sottolineata anche da un'accorta responsione verbale. Il v. 1 degli *Amores* fa un esplicito riferimento ai *bella* così come il v. 2 dei *Remedia*; mutano però i terreni di scontro: da cruenti e decisamente epici in *Am.* 1,1, divengono sentimentali, ma non per questo meno dolorosi, in *Rem.* 2.

In *Am.* 1,1,6 abbiamo una vibrante dichiarazione di appartenenza alla *turba Pieridum* da parte di Ovidio il quale, invece, in *Rem.* 3 afferma orgogliosamente di essere un *vates Cupidinis*. Cupido è un *saevus puer* in *Am.* 1,1,5, ma diviene *blandus* in *Rem.* 11. In *Am.* 1,1,13 e in *Rem.* 23 Ovidio individua i domini o le competenze di Amore: solo che nel primo caso gli riconosce *potentia regna*, mentre nel secondo solo un'attività ludica.

Determinanti, infine, per questo rapporto oppositivo realizzato anche grazie alla responsione verbale, sono *Am.* 1,1,24 e *Rem.* 40: Cupido, infatti, risponde concludendo in modo risolutivo il discorso di Ovidio e si serve quasi delle stesse parole: *accipe-dixit-opus / perfice-dixit-opus*³⁰.

7. In Ovidio lo stesso schema compare anche al di fuori delle opere di carattere erotico: lo si ritrova, infatti, nell'esordio del quarto libro dei *Fasti*. Anche in *Fast.* 4,1-18 compare una divinità quale interlocutrice del poeta: si tratta addirittura di Venere. È significativo che Ovidio senta la necessità di chiamare in causa la dea dell'amore, sebbene l'opera che si accinge ad intraprendere sia di tipo eziologico: è questo un modo molto raffinato di alludere all'argomento delle opere già scritte e di rievocare in toni nostalgici la propria appartenenza alla *turba* dei poeti d'amore. È importante constatare che Venere assolve le stesse funzioni di Apollo quale divinità ispiratrice e il suo intervento serve a chiarire il significato reale e i limiti della *Anrede* del poeta. Invocata da Ovidio con esplicito invito ad essere propizia alla sua opera poetica (vv. 1-2 «*Alma fave*», *dixi*, «*geminorum mater Amorum*»; *! ad vatem voltus rettulit illa suos*), Venere formula immediatamente

³⁰ Sul prologo dei *Remedia* cf. Henderson 1979, 27-28.

l'ipotesi che egli sia ricaduto nell'amore e, dunque, desideri tornare a cantarne i motivi tipici (vv. 3-4 «*quid tibi*», *ait*, «*mecum? certe maiora canebas. / Num vetus in molli pectore vulnus habes?*»). Ovidio ribadisce la sua perpetua fedeltà a Venere, ma chiarisce che la scelta della poesia d'amore appartiene al passato, agli anni giovanili (vv. 5-9 «*scis dea*», *respondit*, «*de vulnere*». *Risit, et aether / protinus ex illa parte serenus erat. / «Saucius an sanus numquid tua signa reliqui? / Tu mihi propositum, tu mihi semper opus. / Quae decuit primis sine crimine lusimus annis»*), adesso invece *teritur nostris area maior equis* (v. 10). Egli resta fedele alla sua scelta attuale della poesia eziologica (vv. 11-12 *tempora cum causis, annalibus eruta priscis, / lapsaque sub terras ortaque signa cano*): si è rivolto a Venere perché il mese che si accinge a cantare è quello di Venere (vv. 13-14 *venimus ad quartum, quo tu celeberrima mense: / «et vatem et mensem scis, Venus, esse tuos»*). Il discorso del poeta fa presa sul cuore di Venere, che cinge le sue tempie con un ramoscello di mirto e gli accorda, così, il permesso di continuare l'opera iniziata (vv. 15-16 *mota Cytheriaca leviter mea tempora myrto / contigit et «coeptum perfice», dixit, «opus»*).

Il confronto con l'elegia incipitaria degli *Amores* può essere condotto essenzialmente sul piano delle azioni di Cupido e Venere. Anche in *Fast.* 4,5 la dea atteggia le labbra ad un sorriso. Non può sfuggire, a questo proposito, il paragone con *Am.* 1,1,3, in cui Cupido è colto in un analogo atteggiamento. Esiste, però, una sostanziale differenza tra il sorriso delle due divinità; quello di Venere, infatti, è tipico di una divinità benefica e ben disposta nei confronti del poeta, a cui Ovidio ha giurato eterna fedeltà. Il riso di Cupido, invece, ha il significato di beffa nei confronti del poeta, poiché scaturisce proprio da un danneggiamento perpetrato ai danni dell'autore. Sia Venere che Cupido, inoltre, sostituiscono Apollo per quanto riguarda l'iniziazione poetica, che entrambi realizzano dopo una premessa verbale dalle singolari analogie (*Fast.* 4,16 *perfice-dixit-opus*; *Am.* 1,1,24 *accipe-dixit-opus*); in entrambi i casi segue una subitanea reazione del poeta: nel caso degli *Amores*, non appena è colpito dalla freccia di Cupido egli prende a scrivere poesia elegiaca di contenuto erotico; nei *Fasti*, invece,

quando Venere cinge le sue tempie col ramoscello di mirto, a lui si rivelano immediatamente le *causae dierum* (vv. 17-18).

8. In base alle considerazioni sinora sviluppate si può concludere che da parte di Ovidio esiste l'intento scoperto d'inserirsi in un'antica tradizione, risalente ad Esiodo. La missione di poeta, che è consacrata grazie all'intervento diretto di una divinità, è dunque uno schema che Ovidio non rifiuta, ma modifica. Un primo chiaro esempio di tali innovazioni è costituito dalla sostituzione del serio Apollo con lo scherzoso Cupido: è proprio il peso di tale sostituzione nell'ambito di uno schema letterario consolidato nei secoli a fornirci la chiave di lettura dell'opera di Ovidio, intessuta di ironia non solo nei riguardi dei propri illustri predecessori, ma anche della sua stessa attività di poeta erotico-elegiaco. Ovidio, però, ha un archetipo ben preciso e lo rende noto tramite una serie di elementi, che vanno dal carattere polemico dell'elegia stessa ad alcuni specifici richiami verbali: si tratta, indubbiamente, di Callimaco. Il grande poeta alessandrino, infatti, nel momento in cui è costretto a difendere la propria scelta poetica (fr. 1 Pf. degli *Aitia*), non si rifiuta di assumere un atteggiamento polemico nei confronti dei propri interlocutori (i Telchini), proprio come Ovidio che aggredisce verbalmente Cupido con il suo polemico discorso nel disperato tentativo di salvaguardare la sua attività di poeta epico. Ovidio, inoltre, al v. 12, fa uno specifico riferimento all'*Aonia lyra*. Gli *Aones* designano gli abitanti della Beozia in Paus. 9,51 sgg.; Str. 7,7,1; 9,1,20; 9,2,3.31. Si tratta, però, di un'identificazione che ha origine in epoca alessandrina, in quanto l'Aonia designa la Beozia proprio a partire da Callimaco³¹. Quella di Ovidio è dunque un'espressione dotta per indicare la Beozia, le Muse abitatrici dell'Elicona, e per realizzare un arguto richiamo al poeta ellenistico. Al v. 28, infine, troviamo l'imperativo *valete* che si rifà chiaramente al prologo degli *Aitia* (fr. 1,17 Pf.) ἔλλατε βασκανίης ὁλοὸν γένος, e conferma ulteriormente l'archetipo al quale Ovidio ha inteso richiamarsi all'inizio degli *Amores*.

³¹ *Hymn.* 4,75; fr. 572 Pf.; su ciò cf. Frazer 1929, 190 e n. 7 e Pfeiffer 1949, 401.

Risultano confermati da questa analisi alcuni elementi individuati nel volume ovidiano dello Scivoletto³²: la raffigurazione del trionfo di Amore è condotta con tono scherzoso; la *recusatio* manca totalmente di accenti drammatici; Ovidio ha fatto ricorso a particolari comici. Ciò permette di identificare un chiaro e consapevole desiderio di contrapposizione nei confronti dell'opera degli illustri predecessori, col fine di sottolineare l'abbandono nella poesia erotica di toni esageratamente sentimentali. Anche in questo l'atteggiamento di Ovidio s'inserisce nel solco della poesia callimachea e si contrappone alle scelte dei precedenti poeti elegiaci: basti pensare al comportamento di Properzio, che sin dall'inizio della prima elegia stabilisce un rapporto diretto con Meleagro³³. Se Properzio allude a Meleagro nell'*incipit* del suo primo libro, egli non lo fa soltanto per sottolineare la sua dimestichezza con la più recente tradizione ellenistica, ma anche per far capire ai lettori che la concezione dell'amore, da lui posta al centro della produzione poetica, sarà la stessa di Meleagro: è noto, infatti, che Meleagro è il tipico esponente di una poesia dagli accenti esageratamente passionali, in cui l'amore costituisce un'esperienza seria: ben diverso era stato l'atteggiamento non solo di Asclepiade e Posidippo, ma anche e soprattutto di Callimaco: essi, infatti, avevano a più riprese proclamato la necessità di non limitarsi ad un'unica esperienza erotica ed erano divenuti cantori dell'infedeltà amorosa³⁴. Anche l'atteggiamento di scoperta e dichiarata ironia collega Ovidio, più che alla tradizione latina da Catullo a Cornelio Gallo a Tibullo a Properzio, a quella alessandrina. D'altra parte l'adesione a Callimaco fa capire che il suo è un ritorno alla concezione, tipica degli Alessandrini, della poesia come *lusus elegante*³⁵.

³² Scivoletto 1976, 33.

³³ Su ciò cf. Fedeli 1980, 62.

³⁴ Sul problema cf. Giangrande 1974, 2.

³⁵ Scivoletto 1976, 34.

2.

OVIDIO E L'ESEMPIO DI PROPERZIO. UN CICLO DI ELEGIE NEGLI AMORES (1,1-3)

1. Le elegie 1-3 del primo libro degli *Amores* costituiscono un ciclo fortemente unitario sulla base di temi e peculiarità lessicali comuni. Con ciò non si vuol negare alle singole elegie un'intima coerenza, che anzi si manifesta ai livelli più diversi, da quello strutturale a quello stilistico. Tuttavia il senso più profondo dei tre carmi può essere colto solo attraverso una lettura complessiva di essi.

L'organizzazione di elegie per gruppi che finiscono per costituire un ciclo è un procedimento già sfruttato da Properzio: in proposito La Penna ha messo in luce come Properzio non solo si sia servito di questo procedimento per conferire unità a singoli carmi posti in successione (è il caso di 2, 22-24), ma anche per singole elegie «connesse tra loro come momenti di una vicenda complessiva unica»: è questo il caso, ad esempio, di 2,28 che si articola in tre parti distinte: vv. 1-34 preghiera a Giove per la guarigione di Cinzia; vv. 35-46 inutili riti magici per ottenere la guarigione e nuova preghiera; vv. 47-62 guarigione di Cinzia e preghiera a Persefone e Plutone. La Penna parla a ragione di un «procedimento all'interno della poetica implicita di Properzio» non privo di «rapporto col modo in cui egli costruisce la singola elegia»¹.

In Properzio l'esempio più noto di organizzazione di elegie per

¹ La Penna 1977, 167. 238-239.