

Il proemio dell'opera si sviluppa in 34 versi, accortamente bilanciati nelle parti costitutive, che seguono un preciso ordine strutturale⁴⁸: nei vv. 1-2 è presentato il tema di fondo dell'opera (v. 1 *artem... amandi*) e individuato il destinatario (v. 1 *si quis in hoc... populo*), è messa in chiara evidenza la condizione che induce ad accostarsi ad una tale opera (v. 1 *artem... non novit amandi*), viene fornito il primo *praeceptum* fondamentale (v. 2 *hoc [scil. carmen] legat*) ed infine viene garantito l'effetto immediato della sua acquisizione, che rappresenta la finalità precipua dell'opera stessa (v. 2 *et lecto carmine doctus amet*).

*Si quis 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 (vv. 1-10).*

Nel distico iniziale particolare insistenza è accordata all'aspetto teorico dell'amore, che si configura come un'*ars*: su tale concetto l'autore interverrà subito dopo in maniera più circostanziata; caratterizzata com'è essenzialmente quale tecnica raffinata, l'*amor* perde l'impronta passionale ed estemporanea, per assumere i contorni precisi di una disciplina, i cui elementi teorici costitutivi vanno acquisiti prima

⁴⁸ Per un'analisi approfondita del proemio dell'*Ars* si rinvia all'ormai classica trattazione di Lenz 1961, 132-142 e a Korzeniewskj 1964, 182-213.

di accostarsi alla pratica⁴⁹; non a caso nel v. 2 Ovidio sottolinea sia il momento della lettura/apprendimento – attraverso il duplice impiego di *legere* e l'uso di *carmen*⁵⁰ – sia quello della conoscenza (cf. v. 2 *doctus*), che costituisce un nesso inscindibile con l'acquisita capacità di amare: la formula *doctus amet*, così, viene privata del carattere paradossale, che deriva dall'associazione di due condizioni opposte per definizione – la razionalità (*doctus*) e il sentimento più irrazionale per eccellenza (l'amore) – e finisce per assumere un carattere meno illogico⁵¹.

L'alta concentrazione semantica e lo spiccato carattere programmatico del primo distico derivano anche dall'impiego dell'espressione *artem... amandi*, traduzione del titolo *Ars amatoria*, che per l'aggettivo non avrebbe potuto trovare spazio nell'esametro. Che sia questo il titolo prescelto da Ovidio è confermato sia dalla concorde tradizione dei codici migliori, sia dalle testimonianze di Seneca Padre, *Contr.* 3,7 – che riporta un inclemente giudizio su Ovidio del declamatore Cestio (*hoc saeculum amatoris non artibus tantum sed sententiis implevit*) – e di Eutiche, *GLK V* 473,4-6 *Cicero in praetura Siciliensi 'quod mendum ista litura correxit', Ovidius artis amatoriae libro I 'nocte latent mendae vitioque ignoscitur omni'*. La stessa locuzione, con evidente rovesciamento di schema e di finalità espressive è in *Pont.* 2,10,15 *Naso parum prudens, artem dum tradit amandi, / doctrinae pretium triste magister habet*.

In linea con il particolare sistema di richiami fonico/sintattici che caratterizza il primo distico è *hoc legat*, che riecheggia chiaramente in *hoc populo* del v. 1, a conferma del frequente impiego di deittici, che evidenzia la natura squisitamente didattica della composizione⁵².

Sebbene risemantizzati dal poeta/*praeceptor*, i termini *doctus* e *amet* danno luogo a un nesso innegabilmente ossimorico: nel distico successivo, dunque, Ovidio sembrerebbe essersi accorto dell'aporia

⁴⁹ Sui contorni ironici della peculiare presentazione di *Amor* nell'esordio dell'*Ars* cf. Murgatroyd 1982, 51-52.

⁵⁰ Il *ThLL II* 463,51 registra una sezione in cui *carmina* è l'equivalente semantico di *praecepta* = ποιήματα διδακτικά.

⁵¹ Sulla presenza di termini programmatici nel primo distico cf. Lüderitz 1970, 8.

⁵² *Hoc legat* è riportato da **R O S_a a H O_g 1** al contrario di **Y A ω**, che leggono *me legat*, accolto da Tränkle 1972, 388-389, sulla base di Prop. 1,7,13 *me legat assidue post haec neglectus amator* – in cui l'autore, analogamente a Ovidio nell'esordio

intrinseca in tale locuzione e si affretta a giustificare in modo chiaro e sintetico le analogie che fanno dell'amore un'arte. Alla stessa stregua di una nave veloce e di rapidi carri, anche l'amore va governato e regolato con l'*ars*. Il modo di procedere di Ovidio segue un preciso ordine di progressione decrescente, tipico della metodologia didattica di un consumato *praeceptor*: si parte dalla definizione del tema che contiene un elemento (*ars*) apparentemente difforme dalla materia che si accinge a mettere in versi; al termine del distico successivo viene data un'adeguata spiegazione attraverso paralleli (la navigazione, la guida dei carri), che hanno ancora un carattere generico; il secondo termine di paragone (*arte regendus Amor*) chiude il verso: va notata l'identica posizione nel verso di termini affini (v. 1 *amandi*; v. 2 *amet*; v. 4 *Amor*). Nei versi successivi i paralleli dai contorni ancora incerti saranno ridefiniti con *exempla* leggendari (Automedonte, Tifi), che renderanno più persuasivi e concreti i paralleli prima citati.

Notevoli affinità tra i vv. 3-4 ed *Il.* 23,315-318 μήτι τοι δρυτόμος μέγ' ἀμείνων ἤε βίηφι / μήτι δ' αὐτε κυβερνήτης ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ / νῆα θοὴν ἰθύει ἐρεχθομένην ἀνέμοισι / μήτι δ' ἡνίοχος περιγίγνεται ἡνίοχοιο sono state rintracciate ed esaminate da Citroni⁵³. Nel contesto omerico Nestore fornisce al figlio Antiloco che, in occasione dei giuochi funebri in onore di Patroclo si accinge a gareggiare nella corsa dei carri, precisi consigli sul modo più opportuno per superare la prova. La vittoria, sottolinea il *praeceptor* omerico, non può basarsi sulle doti fisiche del cavallo, quali la forza e la velocità, ma deve contare anche sulla μήτις, che rende migliore il boscaiolo, permette al timoniere di guidare la nave, decreta la vittoria dell'auriga. È evidente che la triplice anafora del dativo μήτι nel contesto omerico è riecheggiata dalla triplice anafora di *arte* nell'*Ars* ovidiana, che propone in stretta successione gli esempi del timoniere, dell'auriga e dell'*amator*⁵⁴. Il richiamo al contesto omeri-

dell'*Ars*, si propone come *praeceptor* che, in virtù della personale e sofferta esperienza d'amore, confluita poi nei suoi carmi raffinati, è in grado di formulare consigli efficaci – e Ov. *Am.* 2,1,5 *me legat in sponsi facie non frigida virgo*; il verso ovidiano in esame, inoltre, è riecheggiato in *Anth.Lat.* 674a,1-2 Riese *Moeonium quisquis Romanus nescit Homerum Ime legat, et lectum credat utrumque sibi*.

⁵³ Cf. Citroni 1984, 157-167.

⁵⁴ La necessità di una precisa conoscenza delle leggi che regolano i rapporti tra tecniche di seduzione che fanno dell'amore un'*ars* è ribadita anche all'inizio dei due suc-

co, celebre anche perché era divenuto patrimonio comune nelle scuole di retorica come esempio di ἐπαγωγή, accresce il carattere di solennità giocosa, che contraddistingue l'intero proemio ovidiano; inoltre, sebbene l'opera che Ovidio propone al suo lettore abbia un aspetto leggero e scanzonato, la sua originale concezione e la raffinata fattura inorgogliscono comprensibilmente il poeta: il richiamo a illustri predecessori, così, conferisce autorevolezza a «un'opera la cui audace novità richiede una giustificazione davanti al lettore»⁵⁵. La presenza di Omero nei primissimi versi dell'Ars ovidiana, dunque, non si limita all'analogia dell'impianto mitologico messa in luce da Schubert⁵⁶, che vede nell'esempio di Automedonte il comune sostrato mitologico.

Se spesso in Ovidio gli aggettivi hanno un carattere esornativo, qui al contrario *citae*⁵⁷ e *leves* fanno percepire le difficoltà e i pericoli della navigazione e della guida dei carri; altrettanto arduo e pericoloso, di conseguenza, è controllare Amore. L'analogia con gli *exempla* è sottolineata anche dalle peculiari caratteristiche di *Amor*: l'essere provvisto di ali, oltre a creare un'immagine di leggerezza, lo rende particolarmente rapido nei suoi spostamenti.

Nei vv. 7-8, che si configurano come la conclusione della prima sezione del proemio, viene presentato il novello *artifex Amoris*, per di più insignito da una legittimazione divina (v. 7 *me Venus artificem... praefecit*), che gli dà tutto il diritto di proporsi come Tifi e Automedonte di *Amor*: la forte compattezza del distico è resa sia dalla ripetizione di termini, sia dalla sovrapposizione dei ruoli

cessivi libri dell'Ars: cf. 2,11-12 *non satis est venisse tibi me vate puellam; / arte mea capta est, arte tenenda mea est*; 3,42 *defuit ars vobis: arte perennat amor*, le osservazioni in Solodow 1977, 121-122 e Janka 1997, 52.

⁵⁵ Cf. Citroni 1984, 166.

⁵⁶ Schubert 1992, 179.

⁵⁷ Sulla 'iunctura' *citae rates* cf. *Her.* 16,111 *fundatura citas flectuntur robora navis*; 21,70 *picta citae tetigi quo pede texta ratis*; *Met.* 15,732 *quaque per adversas navis cita ducitur undas* e Bömer 1986, 499; per *movere* in riferimento ai carri cf. *Am.* 1,2,26; *Her.* 11,48 e Val. Flacc. 3,415. Nel commento a *Pont.* 2,6,37 *quae tu cum praestes, remo tamen utor in aura*, Galasso 1995, 305 sottolinea la particolare frequenza nella poetica ovidiana erotica e dell'esilio dell'associazione di vele e di remi per esprimere il concetto della velocità della navigazione: i rinvii sono a *Her.* 13,101 *cum venies, remoque move veloque carinam*; 16,332 *iam facient celeres remus et aura vias*; ma cf. già prima Plaut. *Asin.* 157; Cic. *Fam.* 12,25,3; un utile registro di attestazioni in Otto 1890, 297.

(Automedonte e Tifi = Ovidio); la posizione finale di *Amor* nell'esametro e nel pentametro suggella l'investitura poetico/didattica di Ovidio.

La formulazione teorica dei vv. 3-4 nei versi successivi viene illustrata con *exempla* in raffinata costruzione chiastica: Automedonte, l'impavido auriga di Achille⁵⁸, è menzionato come abile nella guida dei carri, Tifi quale esperto timoniere; dal canto suo Ovidio si propone come auriga e timoniere di Amore; in particolare nell'ambito del processo di omologazione delle diverse *artes* qui menzionato⁵⁹, nel v. 7 la posizione enfatica di *me*, subito dopo i paralleli leggendari, da una parte mette sullo stesso piano Ovidio, Automedonte e Tifi, dall'altra, grazie alla stretta successione con *Venus artificem*, contribuisce a dare garanzia divina alla peculiare *Ars* impartita dal poeta. L'espressione *artificem... Amori*, inoltre, è sullo stesso piano di *artem... amandi* del v. 1; ora, però, l'*ars* ha un suo esecutore precipuo e ha perso il suo carattere esclusivamente teorico. Anche grazie all'epiteto *tener* al v. 7, inoltre, *Amor* ha una sua specifica consistenza: non troviamo più, cioè, solo l'astratto *Amor* (v. 4), ma un *tener Amor*. Analoga posizione enfatica assume *ego* in conclusione di distico. Abbiamo così quasi una realizzazione plastica delle osservazioni del poeta: nell'esametro i termini che individuano i principali protagonisti del rapporto *artifex/allievo* occupano sedi distinte nel verso, nel pentametro successivo i due protagonisti sono fortemente congiunti.

Nei vv. 9-10 siamo in presenza di un superamento dell'*exemplum*, perché se Tifi ed Automedonte non hanno trovato difficoltà nel perfezionare la loro *ars* al punto di divenirne i maggiori esperti, Ovidio ha dovuto combattere sia contro la natura ribelle di *Amor* (*ferus*⁶⁰) sia contro la sua irriducibile opposizione (*mihi saepe repugnet*). *Amor*, tuttavia, è pur sempre un *puer*, la cui giovane età gli permette di essere

⁵⁸ Cf. Cic. *Rosc. Am.* 98 e Iuven. 1,61.

⁵⁹ L'uso dell'analogia con altre occupazioni si configura come una rilettura parodica delle opere didattiche: cf. Murgatroyd 1982, 52 con il rinvio a Verg. *Georg.* 1,204-207 *praeterea tam sunt Arcturi sidera nobis / haedorumque dies servandi et lucidus anguis, / quam quibus in patriam ventosa per aequora vectis / pontus et ostriferi fauces temptantur Abydi*; analogamente i paralleli mitologici rappresentano riprese parodiche di poesia didascalica.

⁶⁰ Eros è ἄγριος ("selvaggio") anche in Meleagro (AP 5,177,1 e 178,6); per *sed puer est* cf. sempre Meleagro in AP 5,177,3 Ἔστι δ'ὁ παῖς.

opportunamente guidato (*aetas mollis et apta regi*). Rispetto agli *exempla* prima citati, dunque, assistiamo qui a un perfezionamento dei ruoli: Ovidio è *praeceptor amoris*, nel senso che non solo impartisce i consigli in materia erotica, ma diviene egli stesso precettore del *puer* Amore⁶¹.

Contrariamente a quanto ritiene Drexler⁶², che inserisce il v. 10 nella sezione in cui il pentametro si configura come "una semplice continuazione del pensiero", a me pare che il v. 10, dove viene sottolineata la virtuale disponibilità di *Amor* a essere opportunamente guidato, sia caratterizzato da una rilevante funzione oppositiva rispetto all'esametro precedente, che metteva in evidenza le caratteristiche tradizionalmente negative di *Amor*⁶³.

*Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem
atque animos placida contudit arte feros.
Qui totiens socios, totiens exterruit hostes,
creditur annosum pertimuisse senem;
quas Hector sensurus erat, poscente magistro
verberibus iussas praebuit ille manus.
Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris;
saevus uterque puer, natus uterque dea* (vv. 11-18).

I vv. 11-18 delimitano una nuova sezione mitologica, dedicata questa volta interamente alla coppia *magister/alunno*: si tratta del centauro Chirone – chiamato qui Filliride, perché figlio della ninfa Fillira – e di Achille. L'equivalenza funziona perfettamente nella coppia *Amor/Achille*, in virtù dell'identico aggettivo che definisce il loro carattere: *ferus*, infatti, è riferito ad *Amor* nel v. 9 e all'indole di Achille nel v. 12; nel v. 10, inoltre, *Amor* è *puer*, così come Achille nel v. 11; la definizione del rapporto Chirone/Achille e lo strumento principale

⁶¹ C'è qui una chiara inversione dei ruoli quali appaiono in Bione fr. 10 Gow (= 7 Legrand), in cui Afrodite appare in sogno al poeta e gli affida l'educazione musicale del piccolo Eros; ma sarà Eros ad insegnare al maestro i suoi canti d'amore: su tale inversione dei ruoli cf. anche Stroh 1979, 131-132.

⁶² Drexler 1965, 240.

⁶³ Per l'espressione *aetas mollis et apta regi* cf. Sen. *Troad.* 1145 *hos mollis aetas, hos vagae rerum vices*; Liv. 28,43,14 *in Hispania... bellum geri aptius est* e Fletcher 1991, 35.

di tale *institutio* (*placida ars*) in generale richiamano alla mente la constatazione di Ovidio della sua capacità di dominare naturalmente con l'*ars* l'animo *ferus* di *Amor*, considerata la tenera età che agevola il compito del *praeceptor* (v. 10 *sed puer est, aetas mollis et apta regi*).

Sebbene la 'iunctura' *contundere animum* al v. 12 si rintracci in Cic. *Att.* 12,44,3 *contudi animum* e in Verg. *Georg.* 4,210 *contusos... animos*, l'espressione ovidiana sembra molto vicina a Prop. 1,1,10 *saevitiam durae contudit lasidos*: in Propertio un costante atteggiamento di pazienza e di perseverante passione d'amore (cf. v. 16 *tantum in amore preces et bene facta valent*) riesce ad avere la meglio sulla *saevitia* di Atalanta, così come in Ovidio una collaudata strategia didattica (*ars*), che per di più risulta gradevole al singolare discepolo⁶⁴, è in grado di ammansire il *ferus animus* di Achille.

Ovidio, dunque, ha fatto riferimento ad un aspetto poco noto dell'insigne alunno qui menzionato, la cui irriducibile ostilità nei confronti dei nemici lo aveva reso oltremodo temibile: nei vv. 13-14 il tema di fondo è il timore e l'impiego del sigmatismo dà rilievo al carattere negativo di tale stato d'animo. Nel v. 13 il timore è provocato da Achille nell'animo degli innumerevoli amici e nemici (*exterruit*), nel v. 14, invece, è quello determinato da un vecchio maestro nel suo ribelle allievo: nell'impiego dei 'verba timendi' *exterrere* e *pertimere* è possibile rintracciare un evidente scarto semantico, perché dall'uso del primo, il preverbio *ex-*, che, come sottolineano Ernout-Meillet 1985, 204, nei verbi denominativi, così come negli incoativi, segna il passaggio da uno stato ad un altro, emerge il carattere improvviso, inaspettato del *terror* e viene espressa con immediatezza l'azione di chi deve cogliere di sorpresa il nemico per sopraffarlo, nel secondo il preverbio *per-* evidenzia il carattere prolungato e costante del timore dell'allievo Achille nei confronti del maestro Chirone; non è difficile, inoltre, cogliere il forte quoziente di ironia dell'affermazione ovidiana, che sottolinea con enfasi la vetusta età del precettore di Achille:

⁶⁴ Cf. *placidus* in OLD 1386, 1 b ("of speech, etc. ingratiating, agreeable"), con il rinvio ad Ars 3,545 *ingenium* (sc. *poetarum*) *placida mollitur ab arte*; Cic. *De Or.* 2,183 *non... semper fortis oratio quaeritur, sed saepe placida, summissa, lenis* e Liv. 28,25,4 *ipsis placido sermone permulcentibus notos*.

chi, infatti, ha provocato terrore in amici e nemici era egli stesso colto da timore per un *senex* per di più *annosus*.

Nel distico successivo il poeta persegue la medesima strategia espressiva, che ha caratterizzato l'esordio: dopo aver esposto genericamente la situazione, che a sua volta funge da *exemplum*, Ovidio scende nei particolari e introduce un personaggio, la cui vicenda eroica è strettamente connessa con quella di Achille, affinché i suoi insegnamenti risultino ancora più chiari. Ettore, il nemico per antonomasia di Achille, viene qui presentato quale vittima delle stesse mani che Achille, ad un cenno del maestro, offre tremebondo *verberibus*. La severa disciplina imposta da Chirone rientra nel consueto sistema precettistico romano: ne rintracciamo testimonianza in *Am.* 1,13,17-18 *tu* (scil. *Aurora*) *pueros somno fraudes tradisque magistris, lute subeant tenerae verbera saeva manus*; *Hor. Epist.* 2,1,70 *plagosus Orbilius* e *Iuven.* 1,15 *et nos manum ferulae subduximus*⁶⁵.

Come già nel v. 8, in cui Ovidio portava a termine il chiaro processo di identificazione con Tifi e Automedonte, anche nel v. 17 il poeta colloca sullo stesso piano la sua *institutio* e quella di Chirone: la compattezza strutturale delle sue argomentazioni è assicurata dalla costruzione chiastica dell'esametro⁶⁶.

Se in precedenza l'equivalenza tra i due discepoli (*Amor* e *Achille*) era fatta in virtù di caratteristiche precipue comuni (cf. vv. 9.12 *ferus*; vv. 10.11 *puer*) ora viene ribadita sia sulla base di peculiarità comuni leggermente variate (*saevus uterque puer*), sia in relazione alla loro origine divina (*natus uterque dea*). Nel v. 18, in cui la tendenza alla stilizzazione didascalica è evidente anche nell'ellissi di *esse*⁶⁷, i due emistichi sono metricamente intercambiabili, perché entrambi termi-

⁶⁵ Nel v. 16 *praeber* nel senso di offrirsi alle sofferenze si rintraccia anche in *Am.* 1,14,25; 2,9,35; *Met.* 12,100 sg.; 13,476: cf. *ThLL* X 2, 387,13 sgg.

⁶⁶ Sull'inversione del *topos* secondo cui è *Amor* che normalmente insegna agli innamorati cf. Giangrande 1991, 73 n. 26 – che rintraccia un precedente in *Anacr.* 19 West δουλεύειν δεδιδάκται, dove δουλεύειν designa il *servitium amoris* – e Buchholz 1954, 64.

⁶⁷ Cf. e.g. *Georg.* 2,412 *durus uterque labor* e Viansino 1969, 493; sull'anafora di *uterque* cf. v.173; *Am.* 1,10,31; 2,14,31; 3,2,5-6; *Med.* 71-72; *Rem.* 711-712; *Met.* 2,294-95 e *Fast.* 5,139; per una raffinata variazione nella costruzione si rinvia a Mart. 9,53,3-4 *fiat quod uterque volumus / et quod utrumque iuvat*.

nano con un bisillabo: tale fenomeno, raramente attestato, si verifica, come in questo caso, con qualche ripetizione di termini⁶⁸.

*Sed tamen et tauri cervix oneratur aratro
frenaque magnanimi dente teruntur equi:
et mihi cedit Amor, quamvis mea vulneret arcu
pectora iactatas excutiasque faces* (vv. 19-22).

Il riferimento al mondo degli animali ridimensiona di colpo l'atmosfera aulica che nei versi precedenti era stata determinata dai paralleli con celebri figure del mito. Nonostante la forte difformità contenutistica rispetto al contesto precedente, gli *exempla* qui menzionati, in realtà, mirano a mettere in luce la forza esercitata dall'*aratus* e dai *frena* nel soggiogare animali dall'indole ribelle (*taurus/magnanimus equus*) e ben si adattano a dimostrare la capacità del *magister* di rendere docile *Amor*, sebbene *ferus* e nonostante il suo costante atteggiamento di ripugnanza nei confronti di Ovidio (v. 9 *repugnet*). La sicurezza di un'inevitabile vittoria da parte di Ovidio su *Amore* è espressa a chiare lettere al v. 21 (*et mihi cedit Amor, quamvis mea vulneret arcu / pectora*), che apre una sezione (vv. 21-24) interamente dedicata alle terribili armi e alle strategie belliche di *Amor*: l'arco, le fiaccole agitate; che il personaggio vincente sia Ovidio, però, ci è suggerito dall'abbondanza di pronomi ed aggettivi dimostrativi (v. 21 *mihi*; *mea*; v. 23 *me*; *me*).

Se da una parte gli esempi tratti dalla vita quotidiana potrebbero essere stati influenzati da Verg. *Georg.* 3,163-165 *tu quos ad studium atque usum formabis agrestem / iam vitulos hortare viamque insiste domandi, / dum faciles animi iuvenum, dum mobilis aetas*⁶⁹, a conferma della natura didattica dell'*Ars*⁷⁰, dall'altra è evidente che qui Ovidio riutilizza immagini e situazioni già proposte e, come spesso avviene, nelle sue riformulazioni, cambiate di segno. Non c'è dubbio, infatti,

⁶⁸ Cf. Platnauer 1951, 14-15 e Drexler 1965, 227, che inserisce il verso ovidiano nella sezione in cui i due emistichi del pentametro sono paralleli o antitetici. Nell'enfasi che domina il parallelo con Chirone vede, forse esagerando un po', un effetto decisamente comico Durling 1958, 159, seguito da Andronica 1969, 32.

⁶⁹ Cf. Hollis 1977, 34.

⁷⁰ Sull'impiego di situazioni georgiche nell'*Ars* cf. Leach 1964, 142.

che il contesto di *Am.* 1,2,11-12 *vidi ego iactatas mota face crescere flammis / et vidi nullo concutiente mori* esercita qui una specifica influenza, soprattutto se si considera che nei vv. 13-16 della medesima elegia (*verbera plura ferunt, quam quos iuvat usus aratri, / detractant pressi dum iuga prima boves; / asper equus duris contunditur ora lupatis; / frena minus sentit, quisquis ad arma facit*) si menzionano buoi e cavalli recalcitranti, ma domati dall'uomo con il giogo o il morso come esempio della vanità di qualsiasi tentativo di opporsi allo strapotere di *Amor*. Qui, tuttavia, le argomentazioni seguono un ordine inverso, perché gli stessi *exempla* impiegati nell'elegia 1,2 degli *Amores* servono a dimostrare la capacità del *praeceptor* Ovidio di piegare anche Amore, *ferus* o recalcitrante come gli animali qui citati.

Se per il contenuto Ovidio attinge al mondo degli animali, per il lessico il poeta si attesta su un registro alto: in *magnanimus* (v. 20), termine che appartiene alla lingua elevata e si configura come un calco dal greco *μεγαθύμιος*, impiegato per la prima volta da Ennio⁷¹, va rintracciata una precisa sfumatura epica, perché l'unica attestazione della 'iunctura' *magnanimi equi* è in Verg. *Aen.* 3,704⁷².

L'elegia 1,2 degli *Amores* funge da modello anche nel v. 21, che riecheggia con ogni evidenza *Am.* 1,2,9-10 *cedimus an subitum luc-tando accendimus ignem? / cedamus: leve fit, quod bene fertur, onus*; la variazione operata da Ovidio, tuttavia, prima che nei confronti di se stesso, è relativa a un *topos* ellenistico, secondo cui *amor* è invincibile. Giangrande⁷³ rinvia all'espressione *ἀνίκατος μάχαν, δυσμαχώ-τατος* e il motivo riaffiora in Verg. *Buc.* 10,69 *omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori*, dove *cedere* è il corrispettivo di *εἵκειν* usato e.g. in *AP* 16,215,7 (Fil. di Tess.). Ovidio, dunque, "migliora" ben due volte il motivo ellenistico impiegato anche da Virgilio⁷⁴, la prima volta nel già citato *Am.* 1,2,9-10 – dove usa elegantemente il motivo nell'ambito di un monologo⁷⁵ ed impiega l'*imitatio cum variatione* nei confronti di Virgilio nell'uso dello stesso *topos* ellenistico – la secon-

⁷¹ Cf. Skutsch 1914, 207-208 e Knoche 1935, 2.

⁷² Detto "de bestiis" è usato solo in *Trist.* 3,5,33.

⁷³ Cf. Giangrande 1991, 69.

⁷⁴ Cf. *ivi*, 70.

⁷⁵ Sulla funzione del monologo interiore in Meleagro cf. Giangrande 1986, 223 sgg.; 226 e n. 6.

da volta nel contesto dell'*Ars* qui esaminato, in cui lo rovescia. La scherzosa 'Unkehrung' operata da Ovidio, poi, ha un tono ben diverso da quello degli altri poeti ellenistici, di Virgilio, di Propertio e di Tibullo, per i quali l'invincibilità di Amore è una caratteristica non priva di conseguenze sul poeta innamorato.

*Quo me fixit Amor, quo me violentius ussit,
hoc melior facti vulneris ultor ero.
Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes
nec nos aerae voce monemur avis,
nec mihi sunt visae Clio Cliusque sorores
servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis.
Usus opus movet hoc: vati parete perito;
vera canam: coeptis, mater Amoris, ades.
Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,
quaeque tegis medios instita longa pedes.
Nos Venerem tutam concessaque furta canemus
inque meo nullum carmine crimen erit* (vv. 23-34).

Nei vv. 23-24 le immagini e la terminologia impiegate sono quelle tipiche dell'innamoramento e della metafora della fiamma d'amore (cf. *figere, urere, vulnus*), ma inserite in un contesto argomentativo. *Amor*, inoltre, non rinuncia a tormentare il più possibile la sua vittima (v. 23 *violentius*), ma, diversamente da quanto avveniva nei suoi predecessori (cf. e.g. Prop. 1,1) e nei suoi stessi versi (cf. la cattura e il trionfo d'amore rispettivamente in *Am.* 1,1 e 1,2), Ovidio si propone in una veste radicalmente nuova, anche rispetto al suo ruolo di *praeceptor amoris*: non più l'amante prodigo di consigli che, tuttavia, non impediscono di soffrire, ma un *magister* che insegna a rimuovere la sofferenza e a godere solo degli aspetti positivi dell'amore; al v. 24, allora, Ovidio assume una fisionomia nuova, perché si propone come vendicatore di se stesso, cioè del suo essere schiavo d'amore (cf. *facti vulneris ultor ero*).

La nuova funzione del poeta/*praeceptor* impone un sistematico cambiamento di ulteriori elementi topici dei proemi; nei vv. 25-28, infatti, assistiamo in stretta successione a una vera e propria *recusatio* delle divinità (Apollo e le Muse), ispiratrici di Esiodo – la cui *Theogonia* si configura come archetipo dell'iniziazione poetica ad

opera di una divinità⁷⁶ – e dei *signa* (cf. v. 26 *aerias aves*⁷⁷), che nella tradizione letteraria rappresentano gli elementi ispiratori del poeta. La *recusatio* è sottolineata anche dall'anafora di *nec* in tre versi consecutivi. Nei vv. 25-27, inoltre, la posizione privilegiata della negazione + pronomi personale individua la persona del poeta/*magister* in forte contrapposizione con le divinità ispiratrici⁷⁸. L'atteggiamento di accesa polemica, del resto, non è inconsueto all'inizio delle raccolte erotiche ovidiane: anche in *Am.* 1,1,1 sgg., infatti, era possibile rintracciare da parte di Ovidio la ferma volontà di rifiutare quanto il dio gli imponeva di fare (cf. *surripio* al v. 4⁷⁹); all'inizio dei *Remedia*, inoltre, Ovidio si difende dalle accuse di aggressione a lui rivolte da Cupido, che dopo aver letto il titolo della nuova opera, ritiene che si stia preparando un'offensiva nei suoi confronti (cf. v. 2 '*bella mihi, video, bella parantur*' ait); in *Rem.* 11-12 *nec te, blande puer, nec*

⁷⁶ Sebbene Ovidio rifiuti quello esiodico come modello di ispirazione poetica, una velata allusione al suo intento di comporre poesia didascalica deriva per Viansino 1969, 488 dagli evidenti riecheggiamenti ad Esiodo nei vv. 25-28, che rinviano a *Theog.* 77 Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε, e in *Ars* 2,3-4 *mea carmina... / praelata Ascreo Maeonioque seni*; come già Virgilio (*Georg.* 2,176), inoltre, il riferimento ad Esiodo viene qui fatto solo grazie al termine *Ascrea*; del resto, come sottolinea Pianezzola 1972, 44-45, «la connessione in termini rovesciati con le *Georgiche*, modello già classico di poesia didascalica, è suggerita da Ovidio stesso con il richiamo del nome *Ascrea* (1,28) che non poteva non rinviare subito il lettore al famoso verso virgiliano che chiude l'elogio dell'Italia del II libro (v. 176) *Ascreaunque cano Romana per oppida carmen*. Ovidio si contrappone dunque, sia pure giocosamente, al poeta ufficiale del regime, che con le *Georgiche* aveva fatto non solo opera letteraria ma anche civile e politica».

⁷⁷ Sulle varie proposte di identificazione di *aeriae aves* al v. 26 cf. Lenz 1961, 136-137; Korzeniewski 1964, 200 n. 2; Suerbaum 1965, 494-496; Stégen 1969, 1120-21; Tränkle 1972, 390-391 e Hollis 1977, 36. Ampiamente condivisibili, tuttavia, mi sembrano le osservazioni di La Penna 1979, 991-992 secondo cui qui, come in 3,789 «Ovidio sottolinea la primitiva stretta connessione fra poesia e mantica: la poesia dell'*Ars* è poesia che insegna, guida, *monet*, fa evitare i pericoli: anche la poesia ispirata dall'*usus* ha la stessa funzione degli oracoli, e il poeta è *vates*. Apollo è il dio che meglio simboleggia la stretta connessione».

⁷⁸ Analoghe risorse espressive si rintracciano in Tib. 1,8,1-6 *n o n e g o celari possum quid nutus amantis / quidve ferant miti lenia verba sono / n e c m i h i sunt sortes nec conscia fibra deorum / praecinit eventus n e c m i h i cantus avis: / ipsa Venus magico religatum brachia nodo / perdocuit multis non sine verberibus*.

⁷⁹ Sul motivo dell'iniziazione poetica ad opera di una divinità cf. Dimundo 1985, 1-7.

nostras prodimus artes, / nec nova praeteritum Musa rexit opus, così come nell'esordio dell'*Ars*, è affidato alla negazione *nec* il compito di introdurre affermazioni programmatiche⁸⁰. L'atteggiamento di rifiuto di una tradizione codificata, dunque, sembra essere costante nei proemi delle opere caratterizzate da un rilevante quoziente innovativo sia rispetto ad una tradizione elegiaca precedente (gli *Amores* rispetto alla produzione properziana e tibulliana), sia in rapporto con la personale produzione (è il caso dell'*Ars* nei confronti degli *Amores*, dei *Remedia* nei confronti dell'*Ars*).

Un analogo atteggiamento di rifiuto nei confronti di divinità ispiratrici dei poeti va rintracciato in Prop. 2,1,3-4 *non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo: / ingenium nobis ipsa puella facit*. Alla *recusatio* properziana, però, seguiva l'indicazione della reale ispiratrice dell'*ingenium* poetico, ovvero l'amata *puella*; in Ovidio, al contrario, al rifiuto di Apollo, delle Muse e dei *topoi* letterari legati al momento dell'iniziazione poetica, seguirà il fugace riferimento a una generica "pratica d'amore" (cf. v. 29 *usus* [scil. *amandi*]), che ha reso possibile l'*opus* e ha trasformato il poeta in un *vates peritus*.

Nel finale del proemio, dunque, si assiste ad un profondo cambiamento in Ovidio: se all'inizio c'era un sofisticato senso di ironia e di sottile umorismo, nella sezione finale del proemio il poeta ci appare decisamente più serio e lo stile è in linea con il contenuto tutt'altro che lieve e giocoso dei versi. In tale prospettiva vanno letti la giustapposizione nel v. 25 *ego, Phoebe* e *a te mihi*, che suggerisce il rifiuto da parte del poeta della tutela di Apollo; l'ordine chiastico nella menzione dei personaggi; l'uso ricercato di *mentiri* + acc.⁸¹; il parallelismo tra i vv. 25-27, che mette in luce la negazione dell'ispirazione divina e il rifiuto delle abilità profetiche; i raffinati giuochi allitteranti (v. 25 *mihi mentiar*; v. 26 *nec nos*); il sigmatismo nei vv. 27-28 e il poliptoto *Clio Clusque*⁸² al v. 27.

⁸⁰ Cf. Pinotti 1988, 78.

⁸¹ Sulla base del *ThL VIII* 778,31 sgg. l'impiego in poesia di *mentiri* con acc. + inf., prima di Ovidio – in cui cf. anche *Met.* 1,615; 8,251 e *Trist.* 1,3,53 – compare solo in Verg. *Aen.* 2,540 *saturn quo te mentiri*, dove, come nel contesto in esame, rintracciamo l'ellissi di *esse*: cf. Bömer 1969, 193.

⁸² Sul poliptoto dei nomi propri cf. 2,297-298 *Tyriis, Tyrios...*, *Cois, Coa*; 3,11 *Helenen, Helenes*; *Rem.* 64 *Phaedram, Phaedrae* e Janka 1997, 240.

Dopo la 'pars destruens' dei versi precedenti (rifiuto degli aspetti canonici della tradizione letteraria), nella conclusione del proemio Ovidio diviene decisamente propositivo, nonostante l'audace indicazione dell'*usus* (v. 29) come guida migliore rispetto a qualsiasi altro insegnamento impartito da Esiodo, dagli uccelli o dalle Muse⁸³. Messi da parte, così, tutte le figure e gli elementi soprannaturali, Ovidio non esita a proporsi come il personaggio più adatto a dare consigli, forte com'è dell'esperienza acquisita: a conferma dell'idea che il soggetto/protagonista dell'*Ars* è lo stesso Ovidio, che si presenta sia come amante sia come poeta, stanno i suoi reiterati interventi metadiegetici, attraverso cui egli rammenta la personale esperienza d'amore. È il caso, appunto del v. 29 *usus... parete perito*; di 2,169-172 *me memini iratum dominae turbasse capillos; / haec mihi quam multos abstulit ira dies! / Nec puto nec sensi tunicam laniasse, sed ipsa dixerat, et pretio est illa redempta meo*; di 2,551-552 *oscula vir dederat, memini, suus; oscula questus / sum data: barbaria noster abundat amor* o di 3,511 *odimus inmodicos (experto credite) fastus*⁸⁴.

Il richiamo all'*usus*, inoltre, si ricollega ad una ben codificata tradizione didascalica, perché se ne individuano tracce in Lucrezio (5,1452-53 *usus et impigrae simul experientia mentis / paulatim docuit pedetemptim progredientis*) e in Virgilio (*Georg.* 1,133 *ut varias usus meditando extunderet artes*). La conferma che in Ovidio l'*usus* sia termine pregnante per indicare la specifica competenza in campo erotico, da cui scaturisce una peculiare *erotodidaxis* è in *Am.* 1,8,105 *haec si praestiteris usu mihi cognita longo*⁸⁵; il concetto verrà ribadito in *Ars* 2,676 *solus et artifices qui facit usus adest*⁸⁶.

Se *vates* acquista una sfumatura eziologico-sacrale in epoca augustea⁸⁷, nella poesia ovidiana si riscontra un atteggiamento diverso, per-

⁸³ Cf. Durling 1958, 159.

⁸⁴ Cf. Solodow 1977, 124-125.

⁸⁵ Il carne 1,8 degli *Amores* è stato considerato a buon motivo come una precisa anticipazione dell'*Ars*, in relazione alla sua natura di elegia didattica: cf. Romano 1980, 269-293, le cui idee sono parzialmente riprese ed approfondite da Lacey 1995, 24-29; per l'espressione cf. anche *Met.* 15,365 *cognita res usu*; *Trist.* 3,5,9 *nec longo cognitus usu*; 3,6,19 *o nobis usu iunctissime longo* e *Pont.* 3,6,53 *longo mihi proximus usu*.

⁸⁶ Cf. Janka 1997, 470.

⁸⁷ Cf. Verg. *Buc.* 7,28 *ne vati noceat mala lingua futuro*; 9,33-34 *Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt/ vatem pastores*; *Aen.* 6,662 *quique pii vates et Phoebus di-*

ché Ovidio è il primo a servirsene indifferentemente sia per l'elegia solenne, che canta i *sacra*⁸⁸, sia per quella di tono leggero che celebra gli *amores*⁸⁹. Di diversa natura saranno le esortazioni ai lettori in *Ars* 2,509-510 *sic monuit Phoebus: Phoebus parete monenti*, un contesto che, pur nel presentare il capovolgimento del *praeceptum* impartito nel primo libro dell'*Ars* – in cui, come si è detto, c'è la precisa coscienza di non avere affatto l'ispirazione divina⁹⁰ – richiama per vari aspetti il proemio, non solo da un punto di vista sintattico-strutturale (il polip-toto del nome proprio), ma anche per la simile chiusa di verso.

La compattezza strutturale del finale del proemio risulta evidente, inoltre, sia dall'impiego di *peritus*, che si ricollega concettualmente al motivo dell'*usus* e con *parete* determina un evidente giuoco paronomastico⁹¹, sia dall'espressione *vera canam* del v. 30, che da un lato si ricollega κατ' ἀντίφρασιν al v. 25 (*mentiar artes*), dall'altra ribadisce il carattere sacro della missione di Ovidio per mezzo del verbo *canere*; a sua volta *canere* rimanda alla tradizione delle formule incipitarie degli *Inni omerici*⁹² o di quelli callimachei⁹³ e all'apertura del poema virgiliano⁹⁴.

gna locuti e 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), mentre in Tibullo il termine 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*.)

⁸⁸ Cf. e.g. *Fast.* 1,25.101.371.585; 3,168.326.714; 4,14 e 807. Sul termine *vates* cf. Bömer 1958, 11; Newman 1967, 101-103 e Puelma 1982, 297, n. 109 a.

⁸⁹ Oltre al nostro contesto, cf. 2,11-12 e 739 (con il commento di Janka 1997, 507), *Am.* 1,1,6,24; 2,1,34; 2,4,21; 3,15,1 e *Rem.* 3.

⁹⁰ Per il senso pregnante che al v. 29 ha la 'iunctura' *vati perito* cf. Ahern 1990, 47-48.

⁹¹ *Peritus* non è termine particolarmente gradito ai poeti; Virgilio, come Ovidio, l'adopera solo una volta in *Buc.* 10,32 (ma è Gallo a parlare); in Orazio è attestato tre volte (*Carm.* 2,20,19; *Sat.* 1,1,9; *Epist.* 2,2,213), in Properzio si rintraccia in 1,9,7; 2,34,82. I poeti preferiscono *doctus* forse per evitare un vocabolo comunemente usato in prosa: cf. Axelson 1945, 102 e Fedeli 1980, 235.

⁹² Cf. per es. ἀρχοὶ δαΐδεν in 2,1; 11,1; 13,1; ἀσσομαί in 6,2; δαΐσσομαί in 10,1; δαΐδω in 12,1.

⁹³ Cf. e.g. Call. *Hymn.* 1,4 e 4,1.

⁹⁴ *Aen.* 1,1; cf. anche Hor. *Carm.* 1,10,5 e Pinotti 1988, 299. Usato in senso sostantivato in relazione ad opere letterarie iniziate, *coeptum* ha precisi antecedenti nella tradizione didattica (Lucr. 1,418; Verg. *Georg.* 1,40); in Ovidio ricorre anche con altri tipi di *ars* (in Verg. *Aen.* 8,15 è in relazione con l'*ars* militare); cf. Janka 1997, 70.

Nei vv. 31-34 nell'indicare il suo pubblico di lettori Ovidio ricorre significativamente a una definizione in negativo, perché non segna la concretamente i destinatari della sua *Ars*, ma allontana con fermezza solo chi non può, per statuto morale e sociale, rappresentare il suo pubblico ideale, ovvero le *matronae*, qui indicate da due elementi dell'abbigliamento femminile vietati non solo alle *meretrices*, ma anche alle *libertae* e alle *libertinae*⁹⁵: in primo luogo le *vittae*, bende di lana che cingevano la fronte e si annodavano alla nuca, poi l'*instita*, una balza che, applicata sul lembo inferiore della *stola*, metteva al riparo le caviglie da sguardi indiscreti; il poeta dunque deve prendere le dovute cautele nella scelta dei suoi interlocutori e in seguito citerà spesso tale passaggio come prova della sua innocenza.

Il monito solenne espresso con *este procul* nel v. 31 richiama la formula di allontanamento degli iniziati pronunciata nell'esordio di cerimonie religiose, come in Verg. *Aen.* 6,258 *procul, o procul este profani*⁹⁶.

Attraverso una raffinata operazione di allusività, Ovidio indica ora il destinatario privilegiato dei suoi versi: l'espressione *Venerem tuam* (v. 33), infatti, rinvia chiaramente a Hor. *Sat.* 1,2,47-48 *tutior at quanto merx est in classe secunda / libertinarum dico*, un contesto che chiarisce esplicitamente le preferenze oraziane per la merce offerta dalla *classis secunda*, cioè dalle *libertinae*. Come già nel v. 7 nell'espressione *me Venus*, anche nei vv. 33-34 va notata l'enfatica posizione del pronome personale, seguito dalla naturale ispiratrice di Ovidio, considerata la natura dell'opera che si accinge a comporre, sebbene qui il nome *Venus* sia metonimia per amore carnale⁹⁷.

Nel distico che chiude il proemio Ovidio insiste apparentemente nel tentativo di confermare la liceità della sua *erotodidaxis*, ma in

⁹⁵ La necessità di specificare il destinatario della singolare opera che si accinge a scrivere, oltre che da esigenze di natura strutturale, deriva a Ovidio anche dalla contingente legislazione di diritto privato: nel 18 a.C. l'adulterio divenne un'offesa criminale punibile con pene severe con la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*.

⁹⁶ Per formule analoghe cf. McKeown 1998, 5-6 nel commento ad *Am.* 2,1,4 *procul hinc, procul este, severi* e la letteratura lì citata.

⁹⁷ Cf. anche v. 244; 2,398, con il commento di Janka 1997, 307 e Schubert 1992, 217.

realtà perviene a un risultato non privo di ironia: ce lo fa capire la 'iunctura' concessa... furta, dal chiaro valore ossimorico⁹⁸.

*Principio, quod amare velis, reperire labora,
qui nova nunc primum miles in arma venis.
Proximus huic labor est placitam exorare puellam,
tertius, ut longo tempore duret amor.
Hic modus, haec nostro signabitur area curru,
haec erit admissa meta terenda rota* (vv. 35-40).

I versi 35-40 costituiscono la *partitio*, che illustra il piano dell'opera con il rinvenimento dell'oggetto da amare (vv. 41-262), le strategie della sua conquista (vv. 263-770) e il modo più sicuro e garantito di conservarne l'amore.

È evidente lo scarto stilistico rispetto ai versi precedenti (il proemio e l'investitura poetico/didattica del poeta). Lo stile scarno ed "elencatorio"⁹⁹ risponde ad una esigenza strutturale ben definita, che rinvia ad analoghi sommari delle opere didascaliche¹⁰⁰. La razionale suddivisione della materia, che Ovidio si accinge a mettere in versi, segue un ordine tripartito; la prima sezione è introdotta da *principio*, che introduce il momento dell'*inventio* ed è seguito dall'indicazione dell'oggetto da ricercare, cioè la donna, qui indicata da un generico *quod*, che sottolinea il distacco dalla materia da trattare e garantisce maggiore veridicità alle proprie argomentazioni¹⁰¹. Nel v. 37 *proximus labor* indica la fase della conquista amorosa, mentre nel v. 38 *tertius* rinvia alla terza parte del progetto letterario. Le novità rispetto alla precedente tradizione elegiaca si susseguono a ritmo serrato. Se la donna è individuata da un generico *quod*, anche la passione d'amore si snatura sino a divenire un atto vo-

⁹⁸ Cf. Janka 1997, 209 e per l'espressione anche Hor. *Sat.* 1,4,113-114 *ne sequerer moechas, concessa cum venere uti / possem*. Per *crimen erit / habet* cf. 2,634 e Janka 1997, 443.

⁹⁹ Così Pianezzola 1991, 192.

¹⁰⁰ Cf. e.g. Lucr. 1,54-56; Verg. *Georg.* 1,1-5 e, in ambito greco, Nicand. *Ther.* 1 sgg.; 493 sgg.

¹⁰¹ McKeown 1998, 36, nel commento ad *Am.* 2,2,14 *castum, multis quod placet, esse putet*, sottolinea che l'impiego del pronome neutro per indicare l'amata, che non si rintraccia in Tibullo o in Propertio, è molto comune invece in Ovidio: cf. e.g. 91,92,175,263,717,741; 2,481; *Am.* 2,5,9; 2,19,4,8,31,36; 3,2,6; 3,4,26; 3,14,39; *Her.* 16,85; 18,153,179; 19,179; 20,34 e 21,59.