

poesia *non tristis* (vv. 493-494): *decipere*, in origine termine venatorio nell'accezione di "catturare con la rete", evoca nozioni di inganno e di illusione, mentre la litote (*non tristia carmina*) evidenzia il tono leggero e informale dei suoi componimenti. Al v. 495 il forte valore avversativo di *sed*, il sigmatismo e la ripresa di *tristis*, messo in rilievo dall'iperbato, sottolineano l'inattesa asprezza e gravità della *poena* che è stata conseguenza (*sequi* esprime un'idea di successione temporale) degli *ioci* scritti dal poeta (per l'uso di *iocus* in relazione a componimenti leggeri e scherzosi cfr. v. 238).

Nel distico 495-496 Ovidio "tira le somme" della lunga enumerazione, come sottolinea l'uso di *denique*; la valenza visiva concreta propria di *videre* enfatizza la definitiva presa di coscienza di un dato di fatto indiscutibile, cioè l'unicità del destino del poeta rispetto a *tot de scribentibus* (cfr. l'impiego di *tot* nell'analogia conclusione del v. 469), immuni da rovina a causa della propria ispirazione poetica. Il pentametro si chiude con un'espressione che, attraverso la corrispondenza verticale *unum / ego*, marca la singolarità del destino del poeta; l'uso di *reperire*, che significa "trovare dopo una lunga ricerca", cioè al termine dell'accurata "indagine" sulla sorte di altri autori, e l'ellissi conferiscono all'affermazione il carattere di una *sententia* lapidaria dal tono amaro, che, proprio per l'eccezionalità del caso, esclude la possibilità di mutamenti in senso positivo.

**vv. 497-508** Ovidio si chiede che cosa sarebbe accaduto se avesse composto mimi osceni, che sono rei di trattare amori proibiti e nei quali compaiono costantemente un adultero e una moglie che si fa beffe del marito. A tali spettacoli assistono vergini, matrone, uomini, ragazzi e gran parte del senato. Non solo le orecchie, ma anche gli occhi si abituano a tollerare scene impudiche; quando l'amante riesce a ingannare il marito con qualche trovata, ottiene un successo trionfale. Una rappresentazione teatrale rende di più quanto meno è edificante, e il pretore paga a caro prezzo scandali tanto gravi.

I vv. 497-520 contengono una efficace sintesi degli aspetti tematici, scenici e organizzativi del mimo, che a partire dalla tarda età repubblicana era diventato il genere teatrale prediletto dal largo pubblico e sotto il principato augusteo era giunto al culmine della perfezione e del successo; Ovidio ostenta un insolito atteggiamento improntato a virtuoso moralismo e mette sotto accusa, in chiara polemica con gli ideali etici propagandati dal regime e applicati nel suo caso, la componente oscena e la larga popolarità del nuovo genere teatrale, la cui diffusione era sostenuta

dallo stesso *princeps*. La sezione si apre con un'interrogativa introdotta dalla formula *quid si*, funzionale a vivacizzare l'andamento del discorso e a presentare la composizione di mimi da parte del poeta come un'e-ventualità remota sotto il profilo morale, ma certamente passibile di una pena severa. I distici 496-497 e 498-499 presentano un graduale passaggio dalla generica allusione alla componente oscena nei mimi, alla sua precisazione attraverso il riferimento alla tematica dell'amore illegittimo e la descrizione di una scena tipica di adulterio. Al v. 497 il sigmatismo evidenzia l'*obscentitas* delle tematiche (per l'accezione etica di *obscentus* in relazione all'*adulterium*, cfr. v. 212 e comm. *ad loc.*) portate in scena in una dimensione ludica: *iocari*, infatti, usato qui transitivamente con oggetto interno (cfr. e.g. Catull. 2,6; Hor. *Sat.* 1,5,62), evoca una nozione di svago e di divertimento. Nel pentametro Ovidio dà rilievo, attraverso la collocazione di *semper* ad inizio di verso, all'onnipresenza del motivo dell'adulterio nei mimi, di cui egli esprime una valutazione morale negativa: il nesso *crimen habere* (cfr. v. 265 e comm. *ad loc.*), che definisce la colpevolezza di tali rappresentazioni, è rafforzato dalla "iunctura", sottolineata dall'iperbato, *vetitus amor*, nella quale l'epiteto suggerisce, come al v. 346, l'idea di un divieto giuridico sostenuto da motivazioni etiche. *Assidue*, che riprende *semper* del verso precedente, conferisce alla scena di adulterio descritta ai vv. 499-500 il carattere di un *topos* del mimo; l'uso di tale avverbio, inoltre, rinvia ad un passo dei *Remedia amoris* (755-756, *illic assidue ficti saltantur amantes, / quod caveas: actor, qua iuvat arte, nocet*; cfr. Pinotti *ad loc.*), nel quale il poeta esprime un analogo giudizio negativo sugli aspetti più "seducenti" e nello stesso tempo pericolosi del nuovo genere teatrale. Alla base della scena c'è il classico triangolo marito-moglie-amante: da un lato l'*adulter cultus* (l'aggettivo, che in origine afferisce al lessico agricolo, connota l'eleganza curata nei minimi dettagli, cfr. e.g. *Ars* 3,681; *Met.* 9,462; *Fast.* 4,309) che fa il suo ingresso solenne (*procedere* è termine tecnico del linguaggio della commedia, cfr. Plaut. *Amph.* 117; *Asin.* 6; Hor. *Ar.* 127), dall'altro la moglie *callida*, pronta a ingannare il marito *stultus* (*dare verba* è una locuzione colloquiale ben attestata nei comici, cfr. e.g. Plaut. *Capt.* 945; *Rud.* 325; Ter. *Andr.* 211; *Ad.* 621, e privilegiata da Ovidio, cfr. 4,4,34; 5,7,40; *Am.* 2,2,58; 2,19,50; 3,14,29; *Her.* 2,25; 16,239; 17,170; 21,121; *Pont.* 2,1,6; 2,7,20). L'impiego di vocaboli tipici del lessico teatrale rende più "drammatica" la descrizione: Ovidio cala il suo giudizio etico negativo nel vivo del nuovo genere con i suoi tipi fissi.

Nel distico successivo il poeta definisce, attraverso il ricorso a verbi tecnici come *spectare* e *adesse*, il pubblico che assiste a questo genere di

spettacoli, collocando in prima linea la categoria sociale, formata da *nobiles virgines* e da *matronae*, che egli stesso si era preoccupato di escludere dalla lettura dell'*Ars* per evitare di violare la legislazione morale augustea (cfr. vv. 243-252 e comm. *ad loc.*); l'aggiunta di *virgines* e *pueri*, messa in rilievo dal polisindeto e dall'allitterazione, evidenzia la "pericolosa" vastità ed eterogeneità degli spettatori. Al v. 502 Ovidio isola enfaticamente un'altra parte di pubblico, costituita da esponenti del senato: il poeta, dunque, colloca la rappresentazione dei mimi in una dimensione pubblica e "ufficiale" che preannuncia il successivo e polemico appello all'imperatore.

A partire dal v. 503 il moralismo del poeta assume toni più aspri e sentenziosi in relazione alla descrizione degli effetti nocivi dei temi trattati nei mimi sui *mores* degli spettatori, con specifico riferimento alla graduale "corruzione" dell'udito e della vista; la locuzione *nec satis (est)* evidenzia l'aperta avversione e intolleranza di Ovidio per l'ampia *licentia* concessa al nuovo genere teatrale, mentre l'impiego di vocaboli dalla forte valenza etica (v. 503 *temerare* e *incestus*; v. 504 *pudet*) rafforza la sua presa di posizione contro la pericolosità degli spettacoli. *Temerare*, che in origine appartiene al lessico religioso nel senso di "profanare", esprime qui un'idea di violazione e di contaminazione morale; anche *incestus*, messo in rilievo dal sigmatismo, ha in origine una connotazione sacrale che enfatizza l'accezione etica di "osceno", legata alla sfera semantica dell'*impudicitia* (cfr. *Am.* 2,2,48; *Fast.* 6,459).

Al v. 504 Ovidio passa dall'ambito uditivo a quello visivo; l'uso di *adulescere*, che, evidenziato dalla collocazione incipitaria, suggerisce una nozione di consuetudine, richiama il riferimento dei vv. 498-499 alla costante presenza del motivo dell'adulterio nei mimi; il nesso allitterante *pudenda pati* enfatizza il giudizio negativo del poeta sull'abitudine degli spettatori a tollerare la visione di situazioni scandalose, che dovrebbero suscitare una forma di vergogna "collettiva".

La consuetudine del pubblico con scene di adulterio condiziona i meccanismi del successo di questo genere di rappresentazioni, tanto più acclamate quanto più ricche di ingegnose variazioni sul tema del triangolo marito-moglie-amante: *fallere* (v. 505) sottolinea l'intenzionalità dell'inganno, mentre *novitas* designa la "trovata inaspettata" in contrapposizione alla familiarità degli spettatori con *multa pudenda*. Il v. 506 presenta un'accumulazione di termini tecnici del lessico teatrale, che alludono alla dimensione competitiva in cui i mimi venivano rappresentati: l'applauso costituiva il metro di valutazione dei consensi del pubblico nei confronti

della *pièce* alla quale era assegnato il primo posto (*palma*) *magno favore*, cioè con la massima acclamazione (cfr. *Fast.* 5,291; *Liv.* 7,25,1).

Nel distico successivo Ovidio assume nuovamente il ruolo di severo censore per manifestare in forma lapidaria e sentenziosa il proprio dissenso per questo genere di gare; al v. 507 la lezione di M B<sub>n</sub> e D *quoque* è preferibile alla lettura di N *quodque*, in quanto *lucrosus* acquista, grazie al suffisso intensivo, la funzione di termine correlativo alla locuzione comparativa *quo minus* (cfr. Luck 1977, 151). L'insistito sigmatismo mette in rilievo il condannabile rapporto tra l'immoralità dei mimi, espressa attraverso la litote *minus prodesse*, e il guadagno che essi offrono all'autore: *lucrosus*, attestato per la prima volta in Ovidio (cfr. anche *Am.* 1,10,35), ha una valenza prettamente concreta e materiale, che in seguito ne favorisce l'uso in testi giuridici (cfr. *Ulp. Dig.* 42,8,6,10). Nel pentametro all'espressione *tanta crimina*, messa in rilievo dall'iperbato, nella quale *tantus* intensifica la forte valenza etica di *crimen*, usato qui nel senso di "scandalo" (cfr. v. 413 e comm. *ad loc.*), il poeta associa la locuzione, tratta dal lessico commerciale, *non parvo emere*: la mescolanza dei due ambiti conferisce al *praetor*, che si occupava dell'organizzazione e del finanziamento degli spettacoli, il ruolo poco edificante di "pubblico acquirente" di *crimina* destinati all'intera comunità di cittadini.

**vv. 509-520** Ovidio invita Augusto ad esaminare le spese per gli spettacoli: il principe riconoscerà di aver acquistato a caro prezzo molte rappresentazioni di tal genere. Si tratta di spettacoli a cui l'imperatore stesso ha assistito e che ha offerto al pubblico nella sua benigna grandezza; con il suo sguardo, di cui usufruisce l'intero mondo, egli ha assistito alla messa in scena di adulteri. Se è lecito scrivere mimi che riproducono turpi vicende, allora l'argomento della poesia di Ovidio merita una pena minore. Forse la destinazione scenica rende lecito ciò che è permesso ai mimi; ma anche i componimenti di Ovidio sono stati rappresentati sotto forma di danza per il popolo e spesso hanno attirato l'attenzione di Augusto.

Con un improvviso cambiamento di tono, segnalato subito dalla collocazione dell'imperativo *inspice* in apertura di verso, al v. 509 Ovidio si rivolge direttamente al principe, forte del proprio ruolo di "censore", pronto a mettere sotto accusa le responsabilità del massimo esponente dello stato in materia di moralità pubblica; l'attacco del poeta contro l'imperatore viene intensificato dall'uso frequente del possessivo e del pronome personale di seconda persona, messi in rilievo da vari artifici retorici, ma, nello stesso tempo, attenuato da espressioni di omaggio e di ossequio al *princeps*, a cominciare da *Augustus*. Tale attributo onorifico, che, decre-

tato ad Ottaviano dal senato nel 27 a.C., allude alla solenne sacralità della figura del *princeps*, costituì la premessa necessaria per il successivo conferimento di onori divini. *Inspicere* esprime un'idea di esame attento, mentre *sumptus* (come *emere* del v. 508, non a caso ripreso al v. 511) afferrisce al lessico economico-commerciale: l'impiego di tale terminologia tecnica è funzionale a dare fondamenti concreti al dissenso del poeta. Al v. 510 Ovidio anticipa ad Augusto con tono fermo e asseverativo il risultato del suo esame sulle spese per gli spettacoli: l'allitterazione sottolinea l'elevato numero di mimi da lui acquistati, mentre *magno* riprende in forma più diretta e inequivocabile *non parvo* del v. 508.

Nei due distici successivi l'accumulazione di termini appartenenti all'ambito semantico della vista amplifica la connotazione del principe come spettatore e benevolo elargitore di spettacoli immorali; tale duplice ruolo è enfatizzato al v. 511 dal poliptoto e dal sigmatismo (per l'accezione tecnica di *spectare* cfr. v. 502 e comm. *ad loc.*). Nel pentametro, però, Ovidio da un lato ridimensiona subito il tono polemico con un elogio della *maiestas principis*, testimoniata dall'organizzazione di spettacoli a spese dello stato e amplificata al massimo da *ubique*, dall'altro svela gli ambigui meccanismi del potere imperiale; il termine *maiestas*, attestato per la prima volta in riferimento al principe in Hor. *Epist.* 2,1,258, suggerisce una nozione di grandezza e di potenza, che si sviluppa in direzione di un'idea di sovranità che ingloba non solo la *potestas*, ma anche la *dignitas*. L'accostamento del nesso *adeo comis*, che esprime una intensa notazione morale positiva, a *maiestas* produce un "brillante ossimoro", che costituisce la formula di quella "retorica della conciliazione" basata sull'accostamento di ufficialità e spregiudicatezza nella Roma voluta da Augusto: la dignitosa grandezza del principato non esclude tratti meno austeri e atteggiamenti di affabilità, finalizzati alla ricerca del consenso popolare. La convivenza "programmatica" di principi opposti non può lasciare indifferente Ovidio, portavoce e poi vittima dell'equivoca conciliazione di serietà e frivolezza (cfr. Labate 1987, 96-97).

Augusto stesso è, nel suo duplice ruolo di sentinella del mondo e spettatore di mimi osceni, l'emblema di tale ambigua coesistenza, come evidenzia la ricercata *dispositio verborum* del distico 513-514, nel quale *lumina*, enfatizzato dalla collocazione incipitaria, è in relazione sia con la tutela garantita dal principe a *totus orbis*, sia con la sua partecipazione a *scaenica adulteria*. Il nesso *totus orbis* messo in rilievo dall'iperbato, amplifica a dismisura l'immensità dell'*imperium* del principe, mentre *uti* suggerisce nozioni di vantaggio e di beneficio che rinviano al motivo propagandistico della *statio principis* (cfr. vv. 217-219 e comm. *ad loc.*).

Il ricorso al sigmatismo anche nel pentametro è funzionale a ribadire il parallelismo tra oneri politici e svaghi del principe; *videre* definisce nella sua naturale immediatezza l'atto visivo, che *lentus* connota sotto il profilo etico ed emotivo.

L'epiteto, infatti, sviluppa, a partire dall'idea concreta di base di flessibilità, quella morale di tranquillità psichica e di assenza di turbamento (cfr. *Am.* 2,19,51; *Her.* 3,22; 8,18; 17,249; *Tib.* 1,10,58; *Prop.* 3,8,20; *Sen. Epist.* 70,3), che si contrappone all'immagine dinamica del sovrano-sentinella e acquista una sfumatura negativa in relazione alla "iunctura" *scaenica adulteria*; il nesso, evidenziato dall'iperbato a cornice, conferisce all'immoralità dell'adulterio una legittimazione fondata sulla stessa "retorica della conciliazione" che agisce sull'immagine di Augusto. Se, dunque, l'*adulterium* è condannato dalla legislazione morale del principato, può, però, diventare lecito all'interno degli spazi e dei tempi offerti dall'imperatore per il divertimento proprio e dei sudditi.

Ovidio non può fare a meno di rendere tali considerazioni funzionali alla propria causa, sottolineando la maggiore pericolosità morale dei temi trattati dai mimi rispetto a quelli affrontati nei propri componimenti. Al v. 515 l'impiego della formula *fas est*, che ha qui una chiara valenza permissiva, subordina la rappresentazione di tali spettacoli all'approvazione solenne di un'entità superiore, che rende lecita la composizione di testi decisamente osceni: se *imitari* limita l'indecenza dei mimi alla dimensione scenica, *turpis*, al contrario, esprime chiaramente una valutazione etica negativa, in quanto l'epiteto non solo suggerisce un'idea di colpevole degenerazione dei *mores*, ma recupera qui anche la sua specifica connotazione visiva ("che suscita ribrezzo alla vista"). La legittimazione ufficiale di argomenti così osceni suscita la protesta del poeta contro l'ingiustizia della pena subita per il contenuto dei suoi componimenti: attraverso l'iperbato a cornice, l'allitterazione e la collocazione in clausola del possessivo egli rivendica con orgoglio la necessità "giuridica" di una punizione più lieve per la sua *materia* (per l'espressione tecnica *poenam debere* cfr. *Met.* 6,538; *Iuv.* 10,213; per *materia* nell'accezione di "argomento di un'opera" cfr. v. 70 e comm. *ad loc.*).

Nel distico 517-518 Ovidio colloca nuovamente la *scaena* in relazione con le ambigue manifestazioni della legislazione morale augustea; il passaggio alla forma interrogativa, a cui *an* conferisce un tono dubitativo, dà l'impressione di un improvviso ripensamento del poeta, che nel distico successivo coinvolgerà la sua stessa poesia. L'accostamento del plurale poetico *sua pulpita* a *tutus*, messo in rilievo dall'allitterazione e dalla collocazione in clausola, evidenzia il rapporto tra la destinazione

scenica dei mimi e la sicurezza di cui essi godono; il concetto viene chiarito e amplificato nel pentametro attraverso il ricorso al poliptoto, che determina un vero e proprio gioco di parole sul motivo della *licentia* accordata a tali spettacoli.

La sezione si conclude con un improvviso rovesciamento dell'atteggiamento moralistico ostentato da Ovidio nei confronti dell'oscenità dei mimi: il poeta, infatti, ricorda ad Augusto che anche i suoi *poemata* sono stati inclusi in questo genere di rappresentazioni, con l'intento di evidenziare nuovamente l'eccezionalità del proprio destino in contrapposizione all'impunità riservata ad altri autori di testi "leggeri".

*Saltare* (v. 519), messo in rilievo dall'omoteleuto e dall'allitterazione, è forma iterativo-intensiva di *salire*: mentre il verbo semplice evoca un'idea di gioia e di movimento sfrenato, quello derivato suggerisce una nozione di armonia e di eleganza che ne favorisce l'uso come verbo tecnico della danza e del pantomimo (cfr. *Rem.* 755; *Hor. Sat.* 1,5,63; *Iuv.* 6,63; *Petron.* 53,11; *Tac. Dial.* 26,3; *Plin. Pan.* 54,1; *Apul. Apol.* 74); il riferimento al *populus* in qualità di spettatore e la collocazione di *saepe* in clausola ribadiscono l'analogia tra i mimi tratti da opere ovidiane (gli studiosi pensano soprattutto alle *Heroides*, cfr. 5,7,25-26) e quelli citati nei versi precedenti, anch'essi messi in scena con frequenza (cfr. v. 511) di fronte ad un pubblico vasto (cfr. vv. 501-502). Tale rapporto di identificazione viene sviluppato al v. 520 con la ripresa di *saepe*, che amplifica l'interesse di Augusto per questo genere di rappresentazioni, in particolare per quelle basate su componimenti del poeta, e completato con il riferimento al coinvolgimento del principe dal punto di vista "visivo" (cfr. vv. 511; 513-514), evidenziato dall'iperbato e dall'omoteleuto (per il nesso *detinere oculos* nel senso di "avvincere lo sguardo" cfr. *Mart.* 2,91,4; *Quint. Inst.* 9,2,63). Ovidio, dunque, rievoca l'inclusione della sua poesia negli spazi e nei tempi stabiliti dall'imperatore per lo svago dei cittadini e offre una prova inequivocabile della propria adesione alle direttive di un regime basato sulla conciliazione di austerità e mondana frivolezza; tale testimonianza non solo richiama la tendenza del poeta a ricordare nostalgicamente il periodo della sua piena integrazione a Roma (cfr. vv. 57-60; 89-96), ma costituisce anche la conclusione di un tentativo di riflessione sull'ambiguità di specifici aspetti del programma morale e culturale di Augusto in funzione della propria autodifesa.

**vv. 521-528** Nelle case dei Romani come risplendono le effigi degli eroi, così c'è da qualche parte un quadretto che raffigura vari accoppiamenti e posizioni erotiche. Come Aiace siede con il volto adirato e Medea

ha negli occhi il proprio crimine, così Venere si asciuga i capelli bagnati con le dita e appare coperta solo dalle acque generatrici.

Dopo aver dimostrato e "spiegato" l'immoralità dei mimi, Ovidio passa alle arti figurative con l'intento di esaminare le manifestazioni della "retorica della conciliazione" nella sfera "privata", come si evince subito dalla collocazione ad inizio di verso del nesso *in domibus nostris*; la lezione di *M L<sub>e</sub> L<sub>r</sub> nostris* è preferibile a quella di *N vestris*, in quanto uno degli argomenti addotti dal poeta a propria difesa è costituito dalla dimostrazione della sua adesione alle ambigue direttive del regime sia nel ruolo pubblico di poeta sia in quello di semplice cittadino.

La coesistenza di serietà e frivolezza in ambito pittorico viene resa esplicita e chiara attraverso la costruzione di una struttura perfettamente simmetrica, nella quale l'uso del nesso correlativo *ut...sic* scandisce il passaggio dalla premessa generale (vv. 521-524), introdotta da *scilicet*, che preannuncia la serie di *exempla*, all'esemplificazione concreta (vv. 525-528).

Ai vv. 521-522 l'*enjambement* enfatizza la menzione di soggetti austri: la "iunctura" *corpora prisca virorum*, evidenziata dall'enallage, conferisce un alto valore etico alla concretezza fisica delle immagini. *Priscus*, infatti, epiteto poetico altisonante, associa alla nozione di base di antichità quella di eccellenza morale, che viene amplificata dall'impiego di *vir* nell'accezione di "eroe"; l'allusione all'attività manuale dell'*artifex*, sottolineata dall'iperbato, dà rilievo all'altezza del risultato finale. L'uso di *fulgere*, infatti, accentua il legame tra sfera materiale ed etica, in quanto il verbo unisce a una sensazione cromatica un effetto di luce e di splendore che si riflette sui *mores* di personaggi storici e mitologici illustri.

Alla solennità di tali immagini Ovidio contrappone nel distico successivo la presenza di quadretti di argomento osceno, la cui vaga collocazione e piccolezza suggeriscono un tono maliziosamente insinuante; *exprimere* è verbo tecnico delle arti figurative e, in particolare, della pittura (cfr. e.g. *Vitr.* 7,5,2; 9,1,3; *Val. Max.* 8,11, ext. 6; *Plin. Nat.* 35,74; *Mart.* 1,109,18). Al v. 523 l'anticipazione della relativa, il sigmatismo e il nesso allitterante *varios Venerisque* evidenziano l'immoralità delle "scenette" dipinte, che viene amplificata dalla collocazione in *gradatio* dell'eufemismo attinto dal lessico sessuale *concubitus* (cfr. v. 418 e comm. ad loc.) e del nesso *Veneris figurae*, nel quale *figura*, nell'accezione di "posizione", è termine tecnico tipico della poesia erotica (cfr. *Ars* 2,679; 3,772; *Rem.* 407; *Mart.* 12,43,5). Il senso specifico della *iunctura* è reso più ardito dal fatto che essa sembra "tradurre" il titolo di una delle sezioni del trattato erotico di Filenide *Περὶ σχημάτων συνουσίας*, che era

stato già ripreso in un passo dell'*Ars* (2,679 su cui cfr. Baldo *ad loc.*): pare, inoltre, che l'uso di *tabellae* con soggetti osceni (attestato in Prop. 2,6,27 e Mart. 12,65) fosse consigliato da Filenide, la cui opera costituiva anche la fonte principale di tali quadretti. Ovidio, dunque, presenta tale "tendenza artistica" come una vera e propria moda, supportata da fonti letterarie "specialistiche" e assolutamente compatibile con quella più antica, legata al ricordo di insigni *viri*.

La dimostrazione pratica di tale convivenza è condotta attraverso il riferimento a quadri con figure mitologiche che rappresentano emblematicamente il contrasto tra tragica serietà e spensierata frivolezza; nel distico 525-526, infatti, Ovidio rievoca la raffigurazione dell'ira di Aiace per la sconfitta nella contesa sulle armi di Achille, evidenziata dal sigmatismo e dall'assonanza di suoni cupi, insieme a quella della follia criminale di Medea, definita con un'espressione topica euripidea *barbara mater* (cfr. e.g. Eur. *Med.* 222.256.591). Parallelamente il poeta allude alla raffigurazione di Venere che emerge dalle acque (vv. 527-528): nell'esametro, caratterizzato da un insistito sigmatismo, l'accumulazione di termini che rinviano all'immagine della dea bagnata (*madidus*, messo in rilievo dall'omoteleuto e dall'iperbato a cornice; e *udus*, strettamente legato a *Venus* dall'assonanza) preannuncia la rivelazione contenuta nel pentametro della sua "scandalosa" nudità, enfatizzata dal nesso allitterante *modo maternus* (l'aggettivo è usato nell'accezione di "generatrice") e dalla ripresa simmetrica dell'iperbato e dell'omoteleuto.

La scelta di tali soggetti mitologici determina uno sconfinamento non casuale della sfera privata, posta come premessa all'inizio della sezione, in quella pubblica e ufficiale: da due passi di Plinio, infatti, si ricava che quadri di argomento analogo erano collocati in luoghi sacri (sulla "pericolosità" dei templi cfr. vv. 287-300 e comm. *ad loc.*), i primi due nel tempio di Venere Genitrice e l'ultimo nel tempio di Cesare (si trattava di una riproduzione della celebre *Venus Anadiomene*, opera di Apelle, trasportata per ordine di Ottaviano da Cos a Roma). Ovidio, dunque, approfondisce ulteriormente la sua riflessione sulle incongruenze del regime augusteo: determinati aspetti delle consuetudini private dei Romani trovano la propria giustificazione nelle direttive dello stesso principe, che ha dato all'*Urbs* una conformazione ambigua. Il senso di questa analisi è che l'*Ars amatoria* non è l'unica spregiudicatezza nella Roma di Augusto (cfr. Labate 1987, 97).

vv. 529-546 Alcuni cantano le guerre sanguinose, altri le imprese della stirpe di Augusto, altri quelle di Augusto stesso; la natura invidiosa ha

costretto Ovidio in uno spazio limitato e ha dato scarse capacità al suo ingegno. Il fortunato autore dell'*Eneide*, tuttavia, ha portato le armi e l'eroe nel talamo tirio e di tutta l'opera la parte più letta è quella che tratta di un amore illegittimo. Egli stesso da giovane aveva cantato in carmi bucolici la passione di Fillide e di Amarillide. Anche Ovidio ha peccato con un'opera composta da tempo: una colpa antica subisce una pena recente. Il poeta aveva già pubblicato le sue poesie quando sfilò come cavaliere davanti ad Augusto. Gli scritti che da giovane egli non ritenne dannosi lo danneggiano da vecchio; una vendetta tardiva ricadde su un vecchio libro e la pena è lontana dal tempo in cui fu meritata.

Ovidio interrompe bruscamente la propria riflessione sulla "retorica della conciliazione" per tornare prudentemente all'ambito strettamente letterario, più consoni al suo ruolo e qui ripreso nei toni di una nuova *recusatio* del genere epico; essa è segnalata subito dalla collocazione incipitaria di *bellum* e dalla correlazione *alii...pars...pars* (vv. 529-530) in contrasto con *ego* (v. 531), che richiama il *topos* della contrapposizione tra le superiori capacità artistiche degli "altri" scrittori e la limitata ispirazione del poeta (cfr. vv. 73-74; 327-336 e comm. *ad loc.*). Ai vv. 529-530 Ovidio richiama i tradizionali temi epici bellici e celebrativi con l'impiego di un lessico specialistico: *sonare* è verbo tecnico della celebrazione solenne e altisonante di argomenti elevati (cfr. *Ars* 1,206; *Met.* 10,205; Verg. *Georg.* 3,294; *Aen.* 12,529; Hor. *Sat.* 1,4,44; *Carm.* 2,13,26; Mart. 6,19,8; 7,97,11; Stat. *Silv.* 1,6,82; Sil. 2,491; 9,343), dotato di particolare espressività fonica grazie alla sibilante iniziale, che viene valorizzata attraverso il sigmatismo. L'espressione *bella telis instructa cruentis*, evidenziata dall'iperbato, dall'allitterazione e dall'omoteleuto, asserisce all'ambito bellico: *instruere* suggerisce una nozione di preparazione, di allestimento in vista del *bellum*, mentre l'epiteto epico-drammatico *cruentus* aggiunge, grazie al suo effetto cromatico, una forte valenza visiva all'incisività fonica del verso (per il nesso *telum cruentum* cfr. 5,7,34; *Met.* 7,684; *Pont.* 3,8,20; *Rhet. Her.* 1,18; Sil. 2,169).

*Canere* rinvia allo stesso ambito semantico di *sonare*, con un'amplificazione della componente onorifica e commemorativa (cfr. v. 74 e comm. *ad loc.*) in relazione ai *facta* di Augusto e della sua *gens*; il poliptoto evidenzia la degna equivalenza tra le memorabili imprese del principe e quelle della sua "nobile stirpe".

In opposizione all'abilità poetica degli "altri" Ovidio si presenta con tono patetico come vittima di una *invida natura* (vv. 531-532): nell'altisonante *iunctura* di intonazione lucreziana (cfr. Lucr. 1,321 e, inoltre, Sil. 11,186-187; Avien. *Arat.* 1288), messa in rilievo dall'iperbato, all'idea



della natura come forza superiore, che determina le tendenze innate degli uomini, si associa quella di ascendenza callimachea della sua ostilità, contro la quale nulla possono gli esseri umani (cfr. il motivo della βασκαρία, intesa come invidia del destino, nell'epigr. 21 Pf. e Giangrande 1975, 329-330). La scarsa generosità della natura nei confronti del poeta viene amplificata attraverso l'accostamento in clausola di *coercere ad artus*: entrambi i termini, infatti, esprimono un'idea di costrizione e di limitazione. Nel pentametro il concetto viene puntualizzato con specifico riferimento all'insufficienza dell'ispirazione di Ovidio, come si evince dalla collocazione incipitaria di *ingenium* e dall'impiego di *exiguus*, che non solo rinvia alla nozione di costrizione evidenziata nell'esametro, ma soprattutto alla poetica del *tenue* in contrapposizione al *grande carmen* (cfr. v. 330 e comm. *ad loc.*).

I vv. 533-536 chiariscono l'inaspettato scopo di una *recusatio*, il cui improvviso inserimento dava l'impressione di voler favorire un ritorno del poeta a toni più smorzati e meno polemici: essa, in realtà, è funzionale ad evocare i temi epici fondamentali dell'*Eneide* e, quindi, ad accentuare l'effetto-sorpresa determinato dalla rilettura tendenziosa e puntigliosa del poema che ha inizio al v. 533. La sezione si apre con un apparente atto di omaggio nei confronti di Virgilio, citato attraverso una solenne perifrasi che riprende il giudizio positivo espresso da Orazio in *Epist.* 2,1,245-247 (*at neque dedecorant tua de se iudicia atque / munera, quae multa dantis cum laude tulerunt / dilecti tibi Vergilius Variusque poetae*; cfr. Cutolo 1991, 282-283). Il nesso *ille felix auctor*, evidenziato dall'iperbato, associa alla nozione della fama e della superiorità di Virgilio nel genere epico quella della sua fortuna: *felix*, epiteto di tono solenne per la sua originaria appartenenza all'ambito sacrale, designa colui che è "favore" da un'entità superiore e, quindi, allude alla prosperità e al successo di cui ha goduto lo scrittore grazie alla protezione di Augusto (cfr. Mart. 8,56). La collocazione dell'aggettivo enfatizza la dipendenza della *felicitas* di Virgilio dalla composizione dell'*Eneide*, poema prediletto dal principe e appropriato al suo programma, tanto che sembra appartenere più al committente che all'*auctor*, come sottolinea l'anticipazione di *tuus*; il rilievo conferito al legame tra Augusto e il contenuto dell'opera rende ancora più forte l'impatto con la "rivelazione" del verso successivo, nel quale Ovidio colloca l'*Eneide* sullo stesso piano degli *Annales* di Ennio (cfr. vv. 259-260) e insinua in Augusto il dubbio che anche il "suo" poema possa essere discutibile sotto il profilo morale. Il poeta degrada gli argomenti principali dell'opera contaminandoli con motivi erotico-elegiaci; tale procedimento è subito segnalato dall'impiego di *conferre*, termine

tecnico del lessico militare usato qui per indicare il trasferimento di *arma virumque* nel letto di Didone. La *iunctura* richiama sia il proemio dell'*Eneide* e, quindi, il poema epico in genere, sia la scena in cui l'eroe e le sue armi sono collocati nella camera da letto della regina (cfr. *Aen.* 4,495 *arma viri thalamo*...); il plurale poetico *Tyrii tori* suscita un effetto pungente e ironico, in quanto moltiplica gli amori fenici e cartaginesi di Enea e "avvolge" l'argomento propriamente epico con forti suggestioni erotiche (cfr. Barchiesi 1994, 18-19; per la valenza sessuale di *torus* cfr. v. 346 e comm. *ad loc.*). Alla base della "delazione" di Ovidio al principe c'è l'elegia 2,34 di Propertio, nella quale il poeta delega a Virgilio il compito di *suscitare arma Aeneae Troiani*, mentre egli giace languidamente trafitto dai dardi d'amore (vv. 57-67): l'espressione properziana *suscitare arma* costituisce l'ipotesto di quella ovidiana *conferre in Tyrios arma virumque toros*, nel senso che Ovidio riprende la convenzionale opposizione tra elegia ed epica per evidenziare lo sconfinamento di un genere nell'altro proprio nel poema-simbolo del regime augusteo e presentare Virgilio come poeta erotico sfuggito alla censura imperiale (cfr. Barchiesi 1993, 170). Ai vv. 535-536 la rilettura tendenziosa dell'*Eneide* viene approfondita in relazione ai gusti del pubblico, che, se teoricamente avrebbe dovuto apprezzare la grandezza epica del contenuto, in realtà, invece, è attratto soprattutto dalla vicenda dell'amore sbocciato tra Enea e Didone; Ovidio esprime tale considerazione "socio-letteraria" con tono perentorio, attraverso il ricorso allo stile negativo, mentre l'impiego del concreto *corpus* in riferimento all'opera letteraria nella sua interezza continua a suggerire una nota di sensualità. Al v. 536 la predilezione dei lettori per la tematica amorosa è messa in rilievo dalla collocazione di *amor* in clausola, accostato a termini tecnici del lessico elegiaco che rinviano al *topos* del rapporto d'amore inteso come vincolo sancito da un *foedus* (per il nesso *iunctus amor* cfr. Tib. 1,1,69); la "iunctura" *non legitimus* amplifica la dimensione clandestina ed "elegiaca" nella quale si consuma la storia d'amore tra Enea e Didone.

Nel distico successivo Ovidio fa un passo indietro e chiama in causa la produzione bucolica di Virgilio, con l'intento di evidenziarne la forte componente erotica: alla definizione tecnica delle *Bucoliche* come poesia leggera giovanile (per l'uso di *ludere* in relazione a componimenti non impegnati e di limitato respiro, cfr. vv. 471; 491 e comm. *ad loc.*), messa in rilievo dall'insistito sigmatismo e dall'omoteleuto, egli accosta l'interpretazione univoca dell'opera in termini elegiaci. *Ignis*, enfatizzato dalla collocazione in clausola, rinvia al *topos* del fuoco d'amore (cfr. v. 407 e comm. *ad loc.*), mentre l'omoteleuto sottolinea lo stato d'animo di pas-

sione ardente che accomuna Fillide e Amarillide; *tener* è attributo elegiaco femminile che evoca idee di delicatezza e di giovinezza (cfr. *Am.* 3,4,1; Catull. 61,3; Hor. *Carm.* 1,1,27; 1,21,1).

La centralità conferita da Ovidio al motivo amoroso nelle *Bucoliche* dimostra il carattere tendenzioso della sua interpretazione: il nesso *Phyllidis ignis*, infatti, allude a *Buc.* 5,10, un componimento in cui il tema erotico passa in secondo piano a favore di quello della morte e della deificazione di Dafni (cfr. Bews 1984, 54). Il senso di tale rilettura viene chiarito dai vv. 539-540, nei quali il poeta stabilisce un'analogia, segnalata subito dall'espressione *nos quoque*, tra la produzione erotica giovanile di Virgilio e la propria: alla base di questo paragone c'è nuovamente l'elegia 2,34 di Propertio, nella quale all'annuncio dell'*Eneide* segue un sommario delle *Bucoliche*, considerate in termini di erotismo affine a quello elegiaco (vv. 67-80). Ovidio, però, si spinge oltre: attraverso l'uso di *peccare*, che evidenzia la portata morale della colpa da lui commessa, intesa come violazione di norme etiche e sociali (cfr. v. 31 e comm. *ad loc.*), egli pone sullo stesso piano la propria scandalosa produzione giovanile (proiettata in un passato lontano da *iam pridem*) e quella virgiliana. Se ai vv. 462-467 il poeta si era limitato a chiamare legittimamente in causa come correo Tibullo, qui, invece, egli arriva a coinvolgere sorprendentemente un poeta "organico" al regime augusteo come Virgilio, che non a caso è l'ultimo dei tanti scrittori passati in rassegna; il risultato di questa rilettura è l'affermazione di una "poetica dell'impurità e dello sconfinamento" che non risparmia nessuno e sottolinea i limiti della censura imperiale, amplificando la singolarità del destino di Ovidio (cfr. Barchiesi 1993, 170-171). Al v. 540, infatti, il poeta ribadisce, attraverso il poliptoto, lo scarto tra una *culpa non nova* e un *supplicium novum*: la polisemia dell'aggettivo gli permette di accostare all'idea del divario temporale tra colpa di vecchia data e pena recente, quella dell'eccezionalità e della stranezza della punizione. Quest'ultimo aspetto viene enfatizzato in termini di *pathos* dall'accumulazione di *supplicium* e di *pati*, che esprimono una nozione di sofferenza e di tormento; in particolare *supplicium*, messo in rilievo dall'iperbato a cornice e dall'omoteleuto, conferisce alla pena il carattere di un castigo definitivo ed estremo.

A partire dal v. 541 Ovidio approfondisce la *novitas* della propria sventura in un discorso decisamente autobiografico, nel quale alla rievocazione della propria integrità morale seguono amare considerazioni sui "tempi" della colpa e della pena.

L'impiego del piuccheperfetto e del perfetto sottolinea l'antiorità della sua colpevole attività letteraria rispetto alla carriera equestre: *edere*

è verbo tecnico per indicare la pubblicazione di un'opera, mentre *praeterire*, evidenziato dall'*enjambement*, allude alla *transvectio equitum*, la periodica rassegna dei cavalieri che avveniva sotto la supervisione di Augusto in qualità di censore (cfr. vv. 89-90 e comm. *ad loc.*). La lezione di MN e T *inrequietus* ha suscitato dubbi tra gli studiosi, in quanto il significato dell'epiteto ("incessante") non è sembrato opportuno al contesto; Ruhstaller (1960, 232-234) e Hiltbrunner (1960, 310-316), dopo aver esaminato le lezioni alternative (*iure quietus* K P<sub>u</sub>; *irreprehensus* G<sub>u</sub> H<sub>2</sub>), hanno difeso quella tradita a partire dall'accezione di "senza sosta", nel senso che Ovidio si è sempre sottoposto al giudizio di Augusto, ottenendone l'approvazione e mantenendosi all'altezza del proprio *status*.

Luck (1962, 148-150; 1977, 156) non accetta *inrequietus*, perché in Ovidio l'aggettivo ricorre sempre in riferimento a divinità (cfr. *Met.* 1,579; 2,386; 5,443; 13,730) e al v. 236 in relazione a *bellum*; sulla base della lezione alternativa *iure quietus* egli elabora una serie di congetture (*iure vocatus* / *iure citatus*) fino ad accogliere nel testo *rite citatus*, che allude alla convocazione periodica dei cavalieri da parte di Augusto. La lettura *inrequietus*, in realtà, non è priva di senso alla luce dell'accostamento dell'epiteto a *totiens*: *inrequietus*, infatti, intensifica l'idea di frequenza espressa da *totiens* e suggerisce una sfumatura etica positiva che mette in rilievo il costante riconoscimento ufficiale dell'integrità dell'*eques* Ovidio da parte del *censor* Augusto (*notare* è termine tecnico della censura nelle sue varie manifestazioni, cfr. v. 7 e comm. *ad loc.*, mentre *delicta* ha una forte valenza morale negativa).

*Ergo* (v. 543) introduce le conclusioni della precedente rievocazione: l'anticipazione della relativa permette al poeta di collocare le sue riflessioni in una cornice temporale che dalle illusioni della giovinezza giunge alle inaspettate vicende della vecchiaia.

L'*enjambement* sottolinea il rapporto tra gli *scripta* incriminati e la condizione di Ovidio *iuvenis parum prudens* (l'epiteto, evidenziato dall'allitterazione, indica la capacità di prevedere le conseguenze delle proprie azioni, cfr. *Pont.* 2,10,15-16 *Naso parum prudens, artem dum tradit amandi, / doctrinae pretium triste magister habet*) e autore di poesia erotica, qual era Virgilio all'epoca della composizione delle *Bucoliche* (cfr. v. 538); la ripresa di *nocere*, che ha una forte valenza morale (cfr. v. 411 e comm. *ad loc.*), scandisce il passaggio dalle convinzioni della giovinezza (*putare* suggerisce una nozione di supposizione personale) al loro improvviso e sorprendente rovesciamento nella vecchiaia, messo in rilievo dal nesso allitterante *nunc nocere*.