

di privazione e di perdita evocata da *damnum*, l'inopportunità politica del tentativo di Ovidio rispetto al potere del principe, connotato da *vires* come unione di forza militare e capacità di creare consenso attorno alla propria immagine. *Nefas* enfatizza la preoccupazione del poeta per tale sconvenienza, che assume le caratteristiche di un oltraggio morale nei confronti dell'imperatore, presentato quasi come un atto di "empietà" determinato dall'*audacia* di Ovidio.

vv. 339-342 Ovidio tornò alla poesia giovanile e infiammò il suo cuore con un amore immaginario. Egli non avrebbe voluto farlo, ma era trascinato dal suo destino e volgeva il suo talento verso la condanna.

Il fallimento dell'ambizioso progetto epico spinge Ovidio a "fare un passo indietro" e a dedicarsi nuovamente ai meno impegnativi *carmina amatoria*: l'espressione *rursus venire* dà rilievo plastico al passaggio da un genere elevato *ad leve opus* (per il valore tecnico di *levis* in relazione alla poesia elegiaca cfr. v. 331 e comm. *ad loc.*). Il poeta allude alla raccolta degli *Amores*, qui presentata come prosecuzione di *iuvenilia carmina* (cfr. 4,10,57; 5,1,7; *Pont.* 3,3,29): il disaccordo della tradizione manoscritta, legato all'oscillazione tra *iuvenalis* (M₃ G A V) e *iuvenilis* (G₂ D K T), può essere risolto a favore di *iuvenalis* tenendo conto del fatto che i due aggettivi, sebbene non differiscano nel significato, hanno, però, un'intonazione diversa, poetica nel caso di *iuvenalis* e prosaica per quanto riguarda *iuvenilis*. Il ritorno alla poesia elegiaca giovanile è associato alla tematica amorosa e chiama in causa l'originalità e la "letterarietà" con cui Ovidio rielabora i motivi e le situazioni che ruotano attorno alla figura del *poeta-amans*. La nozione di turbamento interiore e di accensione passionale espressa da *movere*, infatti, viene subito ridimensionata dall'impiego della prima persona, che rinvia ad un'operazione gestita interamente dal poeta ed esclude l'intervento attivo di una *puella*; *pectus*, inoltre, non indica semplicemente la sede dei sentimenti, ma anche l'*ingenium* e l'intelletto (cfr. 3,7,19; 4,10,59; 5,12,2; *Met.* 6,472; 13,290; 15,479; *Pont.* 4,12,16; *Hor. Epist.* 1,4,6), che Ovidio sollecita in vista della composizione di carmi riguardanti un *falsus amor*. *Falsus*, evidenziato dall'iperbato, pone i componimenti erotici del poeta sotto il segno dell'inganno e della simulazione (per il nesso *falsus amor* cfr. *Ars* 1,618); l'allusione al carattere fittizio della vicenda d'amore descritta negli *Amores* rinvia al contenuto dell'elegia proemiale della raccolta, nella quale il beffardo intervento di Cupido, che costringe il poeta ad innamorarsi e a cantare la passione per Corinna, rivela la scarsa serietà della sua ispirazione. Ovidio, del resto, giustifica il ritorno alla poesia giovanile

sulla base della propria insufficienza rispetto alla *gravitas* del genere epico, opportunamente rimpiazzato dalla *levitas* di quello elegiaco.

Nel distico successivo il poeta enfatizza il carattere involontario di tale passaggio: la locuzione *non equidem vellem* (v. 341), evidenziata dall'omoteleuto, mette in rilievo la sua opinione personale, frutto di una valutazione emotiva e razionale, in relazione ad una scelta che, "per quanto dipendeva dalle sue forze" egli non avrebbe fatto. L'adesione forzata alla poesia elegiaca viene presentata sotto una luce epico-tragica attraverso il ricorso ad un'espressione di sapore virgiliano dal colorito stoico ed evidenziata dal nesso allitterante *me mea* (cfr. *Aen.* 5,709 ...*quo fata trahunt retrahuntque sequamur*), già ripresa da Ovidio in contesti erotici di intonazione patetica (cfr. *Her.* 6,51; 12,35; *Met.* 7,816): egli, dunque, "riconverte" la propria condizione di *poeta-amans* in quella di eroe epico sottomesso ai *fata* e destinato alla rovina contro la sua volontà per effetto di una forma di ironia tragica che conduce alla condanna un poeta acceso da un *falsus amor* (per l'influsso dei modelli epico-tragici sull'autorappresentazione del poeta nelle opere dell'esilio, cfr. Galasso 1987, 83-99).

Nel verso successivo Ovidio rende esplicita l'allusione all'esito negativo determinato dal condizionamento esercitato dai *fata* sui suoi intimi desideri: *ingeniosus* (cfr. v. 288), infatti, suggerisce nozioni di fecondità creativa e di predisposizione naturale, che, però, hanno inaspettatamente condotto il poeta alla condanna (per il valore finale di *in* con l'accusativo cfr. v. 288 e comm. *ad loc.*). La ricercata struttura chiastica del distico, in cui spicca la corrispondenza tra *mea fata* e *meae poenae*, amplifica la tragica conclusione delle scelte letterarie di Ovidio; egli, infatti, avvertendo la propria inadeguatezza rispetto a generi elevati, torna a dedicarsi all'elegia senza la pretesa di farne una scelta di vita, ma paradossalmente proprio la sua *levitas* lo conduce alla rovina.

vv. 343-348 Ovidio compiangere i propri studi e l'istruzione ricevuta grazie ai genitori, a partire dal momento in cui i suoi occhi sono stati attratti da un segno scritto. La licenziosità dell'*Ars* lo ha messo in cattiva luce presso Augusto, secondo il quale essa minaccia talami proibiti; ma le donne sposate non hanno appreso gli amori furtivi attraverso l'insegnamento del poeta, anche perché nessuno può insegnare ciò che conosce poco.

La constatazione della "tragica fatalità", che ha condotto il proprio talento alla condanna, induce Ovidio a mettere in discussione le basi della propria formazione culturale: attraverso l'enfatico accostamento dell'esclamativa e dell'interrogativa retorica (vv. 343-344), egli si presenta

come "vittima designata" di un destino ostile, di cui, in perfetto stile tragico, individua la causa in una sorta di "colpa generazionale", legata, in realtà, al "normale" interesse dei genitori per la sua educazione.

L'esclamazione con cui si apre il v. 343 non gode dell'accordo della tradizione manoscritta, che oscilla tra *ei mihi quod* (A B_n) e *ei mihi quid* (M G); al di là della soluzione prospettata da Kenney (*ei mihi quo*) e accolta da Luck (1977, 130-131), sarebbe opportuno valutare le due lezioni tramandate alla luce dell'*usus scribendi* ovidiano. Come sottolinea Owen (1967, 193-194), le divergenze dei codici possono essere spiegate tenendo presente che *quid* e *quod* vengono spesso confusi poiché si compendiano in modo simile; la locuzione *ei mihi quod*, inoltre, non solo è ben attestata nella produzione di Ovidio e in particolare nei *Tristia* (cfr. 1,1,2; 1,6,29; *Am.* 2,3,1; *Met.* 1,523), ma si presta anche ad esprimere il patetico risentimento che riguarda l'aver appreso in senso assoluto. L'interiezione *ei mihi*, usata anche nella poesia più elevata quasi sempre ad inizio di verso (cfr. Prop. 1,1,38 e Fedeli *ad loc.*), conferisce dignità e solennità al patetico sfogo del poeta, che dai suoi studi risale fino alle responsabilità dei *parentes* (cfr. 4,10,15-16); tale passaggio è messo in rilievo dall'accostamento di *discere* a *docere*, che evidenziati dall'allitterazione e accomunati da una medesima radice, suggeriscono rispettivamente una nozione dinamica e progressiva di apprendimento e una causativa di sollecitazione allo studio.

Nel verso successivo Ovidio giunge a "colpevolizzare", enfatizzandolo attraverso l'iperbato insistito, il momento stesso in cui un semplice segno scritto ha "fatalmente" attirato la sua attenzione: *morari*, infatti, esprime un'idea di attenzione destata da curiosità e da interesse (per il nesso *oculos morari* cfr. *Am.* 1,11,21; Hor. *Epist.* 1,13,17). L'insistenza sul pronome di prima persona e la collocazione in clausola del possessivo conferiscono agli eventi rievocati il carattere di una "tragedia personale": il poeta, dunque, "forza" gli stilemi tipici dello stile tragico per ricondurre iperbolicamente la propria rovina non solo all'educazione impartita dai suoi genitori, ma addirittura ad una semplice *littera*, con l'intento di esasperare al massimo il divario tra la propria indole e gli argomenti suggeriti dalla sua *Musa* (cfr. vv. 353-356).

Alla luce delle riflessioni sui motivi "tecnici" che hanno indotto Ovidio alla scelta del genere elegiaco (cfr. vv. 339-342), a partire dal v. 345 il poeta riprende il discorso sulla presunta immoralità dell'*Ars amatoria*: il nesso *haec lascivia*, infatti, evidenziato dall'iperbato, rinvia, attraverso il deittico *haec*, sia alla "licenziosità" già citata al v. 313 fra le accuse rivolte contro l'opera (cfr. comm. *ad loc.*), sia al suo carattere pretta-

mente "letterario". La *lascivia* che ha provocato l'ostilità di Augusto nei confronti di Ovidio, dunque, se pure è presente nell'*Ars*, non costituisce una presa di posizione contro la morale vigente, ma è connaturata al genere elegiaco, il più consono alle capacità del poeta. *Invisus* esprime un'idea di odio determinato da considerazioni morali, a cui l'accostamento dei pronomi di prima e di seconda persona attribuisce un carattere fortemente personale e "privato"; attraverso il rilievo conferito al nesso causale *ob Artes*, isolato dal resto della frase e per di più collocato in clausola, il poeta allontana l'attenzione da se stesso, concentrandola, invece, sulla causa della propria sventura. Tale spostamento di responsabilità permette di risolvere l'incertezza della tradizione manoscritta tra *quis* (M), che secondo Owen (1924, 194-195) sta per *quibus*, e *quas* (A D K T): la lezione *quis*, infatti, rende necessario sottintendere *me* come soggetto di *sollicitare* (esplicitato, invece, in un contesto analogo, cfr. *Pont.* 3,3,50 *non me legitimos sollicitasse toros*), mentre *quas* risponde all'intento del poeta di colpevolizzare la sua opera, presentandola come soggetto attivo della violazione di norme morali legate alla *fides* coniugale (cfr. vv. 243-246; 303-304; 313-314). *Reri*, arcaismo impiegato soprattutto in poesia (per il colorito arcaico e solenne del vocabolo cfr. Cic. *De orat.* 3,153), suggerisce una nozione di supposizione che si mantiene salda indipendentemente dalla realtà o in opposizione ad essa, mentre l'impiego di *sollicitare* si presta bene ad esprimere il giudizio negativo di Augusto sull'*Ars*, in quanto dall'accezione concreta di partenza ("esercitare una pressione fisica costante"), il verbo assume qui quella etica di "tentare di corrompere con molestie continue" (cfr. *Her.* 17,4; *Fast.* 1,418; *Pont.* 3,3,50; *Sen. Contr.* 2,7,3; Petron. 83,10, v. 4). La "iunctura" *vetitus torus*, enfatizzata dall'iperbato e dall'omoteleuto, chiama in causa l'inviolabilità dei rapporti coniugali sancita dalla legislazione matrimoniale augustea, in particolare dalla *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (cfr. Suet. *Aug.* 34): *torus* ("letto coniugale"), infatti, designa qui per metonimia la "relazione matrimoniale" (cfr. *Met.* 7,91; Luc. 2,329; Mart. 10,47,10; 10,71,5), mentre *vetitus* suggerisce una nozione di divieto giuridico formale, funzionale a tutelare i fondamenti morali della *fides* tra coniugi.

Nel distico successivo Ovidio si difende dall'accusa di aver attentato alla solidità dei matrimoni sottolineando l'"innocenza" dell'intento didascalico dell'*Ars*: il v. 347, infatti, è costituito da una parte negativa, nella quale il poeta rifiuta l'appellativo di *magister adulterii*, e da una affermativa, tesa a ribadire polemicamente l'immoralità delle *nuptae*, che prescinde dagli insegnamenti forniti nell'opera incriminata (cfr. vv. 243-244.277-278.301). Il ruolo di *magister*, che nell'*Ars Amatoria* Ovidio si

attribuisce orgogliosamente sulla base della propria esperienza (cfr. e.g. 1,17; 2,161.173.497.744; 3,341.812) – ma anche ricollegandosi ad una tradizione di *erotodidaxis* attestata già nella poesia alessandrina (cfr. Cairns 1972, 72 sgg.; 89 sgg.; Murgatroyd 1980, 130) – evidenziato attraverso l'iperbato e l'allitterazione, viene ridimensionato, secondo un meccanismo di ricodificazione tipico delle opere dell'esilio e funzionale a scagionare il poeta dall'accusa di immoralità (cfr. 5,12,67; *Pont.* 2,10,15-16 e Galasso *ad loc.*; 3,3,23.48.69). *Nupta* occupa un posto preciso nell'area semantica del matrimonio: il termine, infatti, designa tecnicamente la "donna sposata", considerata in relazione al nuovo stato a cui accede come oggetto e non come soggetto (cfr. Benveniste I, 1969, 239-241).

L'accostamento di *nuptae* a *discere furta* mette in rilievo il contrasto tra due modelli di comportamento antitetici, uno ispirato al rispetto della *fides* imposta formalmente ai coniugi, l'altro all'adulterio e alla clandestinità (per il valore di *furta* nel lessico elegiaco cfr. comm. al v. 249); nel verso successivo, tuttavia, Ovidio pone un limite preciso al rischio di sovversione morale attribuito ai suoi *praecepta*, ossia la propria mancanza di esperienza concreta nella sfera dei *furta*, abilmente contrapposta alle preesistenti conoscenze delle *nuptae*.

Il poeta sancisce la propria "ignoranza" nel campo dell'adulterio attraverso il ricorso ad una *sententia* che fissa genericamente lo statuto del *magister*, riconducendolo alla necessità di insegnare solo ciò che si conosce in maniera approfondita. L'uso di *nemo*, vocabolo prosaico attestato raramente nella poesia di tono elevato soprattutto per l'incerta prosodia della seconda sillaba (Ovidio è il primo ad attribuirgli una struttura trocaica, cfr. *Am.* 1,8,43; *Met.* 15,600 e Bömer *ad loc.*; *Fast.* 6,324; *Pont.* 2,3,16; Axelson 1945, 76), evidenzia il carattere assoluto e perentorio dell'affermazione: non è possibile trasmettere nozioni relative ad una disciplina di cui non si possiede una conoscenza sufficiente sotto il profilo quantitativo e qualitativo, come suggerisce l'espressione *parum noscere*.

La *sententia*, dunque, mira a "screditare" il poeta in qualità di *magister adulterii*: egli, infatti, acceso da un *falsus amor* (cfr. v. 340) per motivi strettamente letterari, non ha le "competenze" necessarie né per insegnare i *furta* alle donne sposate né per perseguire seriamente intenti sovversivi rispetto alla morale vigente.

vv. 349-352 Ovidio ha composto versi sui piaceri d'amore senza che alcuna diceria abbia leso il suo nome; né vi è marito, persino fra la gente comune, che per colpa del poeta dubiti di essere il padre dei suoi figli.

Ovidio sviluppa la difesa delle proprie scelte poetiche evidenziandone il carattere strettamente letterario: i due distici, infatti, mettono in rilievo, attraverso il susseguirsi delle consecutive, che suggeriscono un'idea di calcolo accorto e di senso della misura, la sua capacità di cantare la tematica amorosa pur mantenendo una condotta di vita irreprensibile. Al v. 350 egli ribadisce il suo statuto di poeta elegiaco, autore di *deliciae et mollia carmina*: entrambe le espressioni afferiscono alla terminologia della polemica letteraria, in quanto alludono al carattere scherzoso e leggero dei *carmina amatoria* (cfr. comm. ai vv. 78 e 307; per l'uso di *mollis* in riferimento al contenuto della poesia d'amore cfr. *Pont.* 3,4,85-86; 4,16,32; *Hor. Carm.* 2,9,17; *Prop.* 1,7,19 e Fedeli *ad loc.*; 2,1,2; *Plin. Epist.* 9,22,2). La composizione di carmi ispirati ad un *falsus amor* non ha compromesso la reputazione di Ovidio: *fabula* è termine ricorrente nel linguaggio elegiaco per designare i pettegolezzi malevoli rivolti contro l'immorale condotta di vita del poeta-*amans* e della sua *puella* (cfr. *Catull.* 69,5; *Prop.* 2,13,14; 2,32,26; 3,15,45). *Stringere*, evidenziato dalla collocazione incipitaria, che propriamente significa "ferire leggermente", assume qui una forte connotazione morale ed evoca una nozione di oltraggio (cfr. v. 466.563; 5,6,21), rafforzata dalla duplice valenza di *nomen*: il termine, messo in rilievo dall'iperbato e dall'allitterazione, implica un'indicazione di valore relativa alla fama e alla rispettabilità del poeta. La collocazione di *ego* e di *meus* rispettivamente in apertura e in chiusura del distico conferiscono un tono orgoglioso alla dichiarazione di Ovidio, poeta d'amore estraneo ai *rumores vulgi* e rispettoso nei confronti dei legami matrimoniali altrui; quest'ultimo aspetto della sua condotta viene sottolineato dallo stile negativo del v. 351, funzionale ad eliminare qualsiasi sospetto su possibili relazioni del poeta con donne sposate. Ovidio esemplifica la serietà dei propri *mores* attraverso l'allusione ad un caso concreto ed "estremo" di adulterio, commesso ai danni di un *maritus media de plebe*, cioè appartenente alla gente comune: il nesso *media plebs*, infatti, estraneo alla terminologia politica ufficiale, esprime una valutazione sociale, priva di una connotazione dispregiativa (cfr. 1,1,88; *Met.* 5,207 e Bömer *ad loc.*; 9,306; 11,283; *Fast.* 5,20). *Dubius* (v. 352), che etimologicamente rinvia ad una nozione di indecisione rispetto a due alternative, suggerisce un'idea di incertezza (per il nesso *dubius pater* cfr. *Met.* 5,145; 12,61), mentre *vitium*, evidenziato dall'iperbato, designa una condizione di imperfezione morale, una mancanza di *virtus* in senso lato, a cui *meus*, messo in rilievo dalla collocazione in clausola, aggiunge una nozione di scrupolo personale.

vv. 353-356 La condotta di Ovidio è lontana dalla sua poesia, la vita è rispettabile, la Musa scherzosa, e gran parte delle sue opere è inventata: esse si sono concesse più libertà del loro autore.

Ovidio conclude con un'argomentazione decisiva la palinodia che lo ha condotto a ritrattare il proprio ruolo di *magister amoris* esperto di *furta*: la sua vita non è assimilabile alla sua poesia. Il poeta conferisce a tale dichiarazione il carattere di una "confidenza" fatta ad Augusto: *crede mihi* (v. 353), infatti, è un'espressione colloquiale usata in contesti in cui si vuole raggiungere un effetto particolarmente patetico (cfr. e.g. *Am.* 1,8,62; 1,9,2; 2,2,9; *Her.* 3,130; *Ars* 1,66; *Met.* 14,31; *Fast.* 1,496; *Pont.* 1,4,10; *Prop.* 1,2,7 e Fedeli *ad loc.*). *Distare*, che propriamente esprime un'idea concreta di lontananza nello spazio, suggerisce qui per traslato una nozione di diversità, funzionale a enfatizzare la separazione tra *mores* e *carmen*, il cui accostamento allude per metonimia al rapporto tra vita e arte (cfr. v. 7 e comm. *ad loc.*). La scelta dei due vocaboli risponde all'intento di sottolineare la differenza tra l'esistenza, intesa come adeguamento a condizionamenti morali e a modelli di comportamento socialmente riconosciuti, e il mondo dei *carmina*, meno soggetto a vincoli etici grazie all'ampio spazio accordato alla *fictio*. Tale distinzione viene evidenziata visivamente nel verso successivo con un'affermazione dal tono sentenzioso, nella quale Ovidio conferisce alla cesura del pentametro la funzione di limite netto tra vita e Musa; *verecundus* indica un atteggiamento di rispetto timoroso delle norme morali vigenti in nome del senso dell'onore, mentre *iocosus* (lezione di M₂ e di N, preferibile alla lettura di M *iocata*, in quanto risponde all'intento del poeta di creare una struttura simmetrica a coppie, che enfatizzi l'antitesi concettuale) allude alla dimensione assolutamente ludica e leggera dell'elegia ovidiana. Il motivo della separazione tra arte e vita si contrappone al principio di origine filosofica, diffuso sia nella cultura greca sia in quella latina, in base al quale la letteratura, in particolare i discorsi degli uomini, rivelano le caratteristiche della personalità di ciascuno (cfr. e.g. *Plat. Rep.* 3,2,400d; *Men.* fr.143 K; *Ter. Heaut.* 384; *Cic. Brut.* 117; *Sen. Epist.* 40,6; 75,4; 107,12); tale identificazione, tuttavia, viene negata in relazione a generi come l'elegia o l'epigramma, i cui contenuti "immorali" spingono talvolta i poeti a "dissociarsi" e a ribadire l'inattaccabilità della propria reputazione (cfr. 1,9,59-60; 3,2,5-6; *Pont.* 2,7,49-50; *Call. Ait. praef.* 21-24; *Catull.* 16, 5-6; *Mart.* 1,4,8; 11,15,13; *Apul. Apol.* 11; *Auson. Eidyll.* 360 sgg; per la contrapposizione tra i due motivi cfr. Bramble 1974, 23 ss.). Nella sua palinodia, dunque, Ovidio contraddice uno dei presupposti fondamentali dell'elegia, l'assimilazione tra esistenza e scrittura, che rinvia alla più

ampia tematica della poesia come scelta di vita; la "scoperta" della possibilità di separare l'autore e il soggetto delle esperienze erotiche, però, viene rivelata in un'opera di cui il poeta ha programmaticamente sottolineato fin dall'inizio il carattere soggettivo e autobiografico, strettamente legato alle mutate fortune personali. Ovidio, quindi, cerca di illudere Augusto sulla necessità di separare la sua Musa iocosa dalla vita vissuta, ma nello stesso tempo intende commuoverlo con componimenti "tristi" che riproducono la sua tragica vicenda esistenziale; l'ambiguo atteggiamento del poeta mette in dubbio anche il tono apparentemente serio con cui egli proclama la distinzione tra vita e arte. Il motivo, infatti, viene introdotto nella letteratura romana da Catullo (16, 5-6 *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est*): il poeta fa professione di *pudicitia* per difendersi dalle accuse di immoralità di due detrattori e, nel finale a sorpresa, prospetta loro la possibilità di sperimentare la propria presunta omosessualità, dal momento che entrambi insistono a credere che i suoi versi corrispondano alla sua condotta di vita.

L'eco di questo carme non poteva sfuggire a lettori attenti: i due detrattori di Catullo condannano la sua poesia utilizzando gli stessi criteri di Augusto, che ha punito Ovidio per la *lascivia* dei suoi componimenti. Il rapporto allusivo con il testo catulliano, dunque, se da un lato permette di collocare il motivo della separazione tra arte e vita in una tradizione, dall'altro, però, evoca risvolti "ambigui" e accessibili ad un pubblico esperto, che neanche l'autorità del principe può "censurare" (cfr. Barchiesi 1993, 175-178).

Nei vv. 355-356 il poeta definisce l'aspetto ludico dei contenuti ispirati dalla sua Musa in termini di menzogna e di invenzione: l'espressione piuttosto vaga *magna pars operum*, che sicuramente si riferisce agli *Amores*, ispirati da un *falsus amor*, include, in realtà, tutta la produzione elegiaca di Ovidio, in particolare l'*Ars*, che costituisce la versione "didascalica" delle situazioni cantate negli *Amores*. L'iperbato insistito permette al poeta di enfatizzare il carattere immaginario della propria produzione elegiaca, espresso da due epiteti che afferiscono al campo semantico della falsità: *mendax* denota – attraverso il suffisso *-ax*, che evidenzia l'idea di caratteristica fissa e permanente (cfr. De Nigris Mores 1972, 280-281) – una consuetudine a proferire menzogne, mentre *fictus* suggerisce una nozione più tecnica di artificio letterario (cfr. 1,5,79).

Questa poesia priva di riscontri e di conseguenze reali non ha dovuto attenersi necessariamente alle norme morali vigenti, ma, grazie al criterio della *fictio*, si è resa "autonoma" dai *mores* del suo autore; Ovidio, dunque, attribuisce ai suoi *carmina*, presentati come entità personificate,

una libertà d'azione superiore alla propria. L'espressione *permittere sibi*, infatti, evidenziata dal sigmatismo, allude proprio alla possibilità garantita alla sua poesia di disporre e di inventare liberamente temi e situazioni, mentre *plus*, messo in rilievo dalla collocazione incipitaria, sottolinea lo scarto rispetto ai condizionamenti etici subiti dal poeta, relegato al ruolo di semplice *compositor* della materia.

vv. 357-360 Un libro non è un indizio dell'animo, ma un decoroso intrattenimento finalizzato al diletto di chi ascolta. Altrimenti Accio sarebbe un violento, Terenzio un crapulone e sarebbero bellicosi coloro che cantano aspre guerre.

Ovidio approfondisce il motivo della separazione tra arte e vita con una riflessione sugli scopi della letteratura: essa non è un mezzo per giudicare la moralità dell'autore, ma un piacevole intrattenimento basato sull'esposizione di contenuti, che attraverso l'abile impiego di procedimenti stilistici, rechino diletto all'uditorio.

Indicium, che afferisce al campo semantico della testimonianza e della delazione, va inteso nel senso specifico di "segno di riconoscimento", mentre *animus* mantiene il valore traslato di "carattere", "indole", come ai vv. 55 e 159.

L'ultima parte del verso presenta una situazione testuale incerta, che ha condizionato anche quella del pentametro: M e G, infatti, tramandano *voluntas*, E e V, invece, *voluptas*. Il valore delle due lezioni è relativo, in quanto *voluntas* e *voluptas* vengono spesso confusi nella tradizione manoscritta; l'analisi del contesto, però, in particolare l'uso di *mulcere* al v. 358, induce a preferire *voluptas*, che in "iunctura" con *honestus*, sembra rinviare al dibattito sugli scopi della letteratura, alla luce della teoria esposta da Orazio in *Ars* 333 sgg. (cfr. Diggle 1980, 417-418). *Voluptas*, evidenziato dalla collocazione in clausola, ha qui l'accezione di "fonte di diletto", "di intrattenimento", che, nel latino tardo determina un'evoluzione del significato del vocabolo, nel senso di "spettacolo", "rappresentazione" (cfr. Aurel. 34,6; M. Anton. 24,6; Prob. 19,1), mentre *honestus* esprime una nozione di decoro e di convenienza morale; l'impiego di questo nesso suggerisce una presa di posizione vicina all'ideale oraziano del *miscere utile dulci* (cfr. *Ars* 343-344), in quanto Ovidio colloca la *voluptas* indotta dalla poesia nei limiti delle norme morali socialmente accettate.

Il disaccordo dei codici sulla parte finale del verso successivo (*feret* G₂ A K; *ferens* L_o Q; *feres* M G₂ H V; *refert* G₃ T) non crea difficoltà, dal

momento che *feret* sembra essere la lezione più logica in relazione a *liber* (cfr. Diggle 1980, 417).

Attraverso la collocazione di *plurimus* in posizione enfatica, Ovidio evidenzia la capacità della poesia di allietare l'uditorio con il supporto di numerosi artifici tecnicamente predisposti per questo scopo (per l'accezione retorico-letteraria di *aptus* cfr. v. 331 e comm. *ad loc.*). Il nesso *mulcendae aures* (cfr. *Met.* 5,561) dà rilievo, mediante un gioco di assonanze e di allitterazione, alla dimensione "edonistica" della letteratura, intesa come possibilità di dilettere dolcemente coloro che ascoltano (*aures* designa per metonimia "l'uditorio", cfr. *Th.I.L.* II 1518, 31 sgg.).

Il poeta, dunque, riconduce la separazione tra la propria vita e la *Musa* ad un principio di critica letteraria supportato da un'autorevole tradizione, che gli permette di evidenziare con esempi concreti i rischi di un'interpretazione "psicologica" delle opere letterarie: nel distico successivo, infatti, egli esaspera l'applicazione di questo errato metodo di lettura in relazione a generi (tragedia, commedia e poesia epico-storica) basati su un alto grado di *factio*. Al v. 359 Ovidio enfatizza i pericoli legati alla confusione tra poesia e vita attraverso la struttura chiasmatica, che riproduce visivamente il carattere assurdo e fuorviante di giudizi critici formulati alla luce di questo criterio: Accio, lodato per la forza e la grandezza dello stile tragico (cfr. *Am.* 1,15,19; Cic. *Orat.* 36; Quint. *Inst.* 10,1,97), sarebbe ritenuto violento e crudele, Terenzio, elogiato per la raffinatezza del suo stile (cfr. Quint. *Inst.* 10,1,99), finirebbe per essere omologato ai crapuloni delle sue commedie.

Anche i poeti che cantano *fera bella* (il nesso, attestato a partire da Ovidio quasi sempre al plurale, determina uno spostamento delle nozioni di asprezza e di crudeltà ferine evocate da *ferus* nell'ambito umano della guerra; cfr. e.g. 5,10,15; *Am.* 2,6,25; *Her.* 3,123; *Ars* 1,592; *Met.* 7,212; 12,418; *Fast.* 3,5; *Pont.* 2,5,61; 4,2,43) si ridurrebbero ad essere giudicati esageratamente aggressivi e bellicosi, come sottolinea l'impiego di *pugnax*, che indica un'inclinazione esasperata allo scontro.

È significativo che il poeta non faccia menzione dei suoi predecessori elegiaci: l'allusione ai loro componimenti, basati su una prevalente componente soggettiva, avrebbe messo in crisi il principio della separazione tra esistenza e letteratura e tolto vigore all'implicito rimprovero rivolto ad Augusto, del quale Ovidio evidenzia ancora una volta le scarse competenze nel campo della letteratura.

Il tentativo di fornire ad Augusto corretti e razionali criteri di valutazione delle opere letterarie assume carattere esplicito e quasi "programma-

tico" nella sezione successiva dell'elegia: a partire dal v. 361, infatti, Ovidio dà inizio (come aveva preannunciato ai vv. 263-264) ad una vera e propria "lezione di storia della letteratura", funzionale ad offrire al principe un metodo di lettura dei testi poetici che, sulla base di un'analisi diacronica, gli permetta di cogliere l'importanza della componente erotico-amorosa in tutti i generi. Il poeta organizza il materiale didattico a disposizione come un esperto *magister*, a cui sta a cuore favorire la capacità di apprendimento del proprio discepolo: all'introduzione dell'argomento, in cui egli mette in luce l'intento di inserire i propri colpevoli componimenti d'amore in una tradizione, segue una trattazione sistematica e suddivisa per generi e autori, che abbraccia in successione cronologica la letteratura greca (vv. 363-420, secondo l'ordine lirica, commedia, epica, tragedia, dramma satiresco, prosa) e poi quella latina (vv. 421-470, in cui vengono elencati i più importanti esponenti della poesia epica, didascalica, neoterica ed elegiaca). Il modello di questo tipo di catalogo, che rinvia al procedimento retorico definito nella prassi oratoria col nome di *exemplum* o di *auctoritas* (cfr. Cic. *Inv.* 1,49,101 e Focardi 1975, 98-99) e di cui Ovidio si era già servito in *Am.* 1,15,9 sgg.; *Ars* 3,329 sgg.; *Rem.* 759 sgg. (cfr. Pinotti *ad loc.*), può essere individuato in Prop. 2,34,61 sgg., in cui il poeta elogia con orgoglio la propria poesia erotica, collocandola in una linea di continuità che include, fra gli altri, Catullo e Cornelio Gallo. Il poeta, dunque, accentua il carattere dimostrativo di questo genere di elenco e forza la sua ispirazione verso un compito arido e prolisso, quello di inserire una piccola enciclopedia letteraria in un componimento di autodifesa indirizzato ad Augusto (cfr. Barchiesi 1993, 168-169). Se fino a questo momento l'imperatore è stato oggetto, in qualità di giudice severo, di appelli accorati in nome della sua nota *clementia*, di elogi più o meno ambigui e di impliciti attacchi, a partire dal v. 361 Ovidio orienta il proprio discorso verso l'unico ambito nel quale può vantare una netta superiorità rispetto al proprio interlocutore, tanto da assumere una "posa insegnativa" nei suoi confronti. Il poeta, però, non vuole semplicemente insegnare ad Augusto a leggere i testi letterari per offrirgli la possibilità di rivedere il suo giudizio sull'*Ars amatoria*, ma fornirgli anche un metodo interpretativo che presuppone un criterio di analisi semplicistico e unilaterale: esso, dunque, costituisce la sua risposta ai sistemi altrettanto sbrigativi e parziali utilizzati dal principe per punirlo e, nello stesso tempo, insinua nell'imperatore, fino a quel momento inesperto di letteratura, il dubbio di aver trascurato, nel suo personale risentimento contro il poeta, un numero cospicuo di testi moralmente "pericolosi".

Tale premessa permette di introdurre un metodo di analisi del testo che, senza rinunciare all'esame degli aspetti linguistici e stilistici, proce-

derà, però, più speditamente in relazione alla forma conferita da Ovidio a questa lunga sezione del componimento; scopo del commento, dunque, sarà comprendere i criteri di selezione degli argomenti e gli obiettivi che si celano dietro questa "lezione" ad Augusto.

vv. 361-370 Ovidio non è stato il solo a comporre poesia d'amore, ma è stato l'unico ad essere punito per questo. Anacreonte non insegna altro che ad unire amore e vino, Saffo ha insegnato alle fanciulle ad amare, eppure nessuno dei due ebbe da temere per questo. A Callimaco non recò danno aver confessato in versi i suoi amori; non c'è commedia di Menandro priva di una storia d'amore, eppure egli viene letto dai giovani e dalle fanciulle.

Prima di dare inizio al catalogo di scrittori greci e latini, Ovidio ribadisce il proprio statuto di poeta elegiaco, i cui colpevoli componimenti d'amore rinviano ad una tradizione che è stata sempre immune da accuse (vv. 361-362); tale discrepanza viene enfatizzata dalla struttura simmetrica del distico, incentrata sul contrasto *non solus amores / solus amore*, sul sigmatismo insistito e sulla ripresa di *componere*, che, come verbo tecnico della composizione poetica, pone sullo stesso piano Ovidio e i suoi predecessori, evidenziando così la diversità della loro sorte. Il nesso *teneri amores*, messo in rilievo dall'iperbato, qualifica tecnicamente il contenuto e lo stile dei versi incriminati: *amor*, infatti, indica per metonimia la poesia d'amore, mentre *tener*, che afferisce allo stesso campo semantico di *mollis* (cfr. v. 349 e comm. *ad loc.*), allude alla leggerezza e alla dolce musicalità dei componimenti elegiaci (cfr. 4,10,1; *Am.* 2,1,4; 3,1,69; 3,8,2; *Ars* 2,273; 3,333; *Rem.* 757). L'espressione *poenas dare* va intesa nel senso specifico di "subire una punizione", mentre l'accostamento di *poena* a *solus* amplifica il carattere "straordinario" della condanna inflitta ad Ovidio per aver trattato un tema così scarsamente "originale"; la "lezione" del poeta, dunque, obbedisce ad un'esigenza fondamentale, quella di informare Augusto sui numerosi precedenti letterari di un tipo di poesia che egli ha erroneamente giudicato eccessivamente pericolosa.

L'elenco di scrittori greci si apre con la menzione di Anacreonte, designato con la perifrasi *Teia Musa* per necessità metriche (cfr. *Ars* 3,330; *Rem.* 762 e Pinotti *ad loc.*), e di Saffo: la loro associazione, messa in rilievo dalla ripresa del nesso argomentativo *quid nisi*, funzionale all'intento dimostrativo del discorso, era già stata utilizzata da Ovidio nel contesto di cataloghi di poeti (cfr. *Ars* 3,330-331 e Pianezzola *ad loc.*; *Rem.* 761-

762) e si ricollega ad una tradizione attestata almeno a partire dal *Fedro* di Platone (235c). I due lirici sono accomunati non solo dall'aver trattato entrambi la tematica amorosa, ma anche dall'aver conferito alla propria poesia un impianto didascalico: sia *praecipere* (v. 364), evidenziato dall'*enjambement*, sia *docere* (v. 365), infatti, afferiscono al campo semantico dell'insegnamento, sebbene *praecipere* esprima un'idea di imposizione fondata sull'autorità del *praeceptor*, mentre *docere* suggerisce l'idea di un percorso didattico finalizzato all'apprendimento. I componimenti di Anacreonte invitano a unire la dimensione erotico-sessuale con quella simposiaca (vino e amore erano tradizionalmente considerati i motivi conduttori della sua poesia, cfr. *Ars* 3,329 *sit quoque vinosi Teia Musa senis*; *Anth. Pal.* 7,24; 25); *confundere* evoca una nozione di mescolanza disordinata e confusa che rende gli elementi uniti difficilmente distinguibili.

Rispetto ai precetti contenuti nei versi di Anacreonte, più pericolosi sotto il profilo morale appaiono gli insegnamenti di Saffo: essi, infatti, perseguono uno scopo simile a quello per cui lo stesso Ovidio è stato accusato, ossia persuadere le *puellae* ad *amare* (cfr. v. 314 e comm. *ad loc.*).

Ai due lirici, legati dalla medesima ispirazione poetica, è toccata anche la stessa sorte: entrambi, infatti, hanno vissuto al riparo da timori e da pericoli, come sottolinea l'enfatica ripresa di *tutus*, che, attraverso il forte valore avversativo di *tamen*, suggerisce una contrapposizione con l'eccezionalità della punizione subita da Ovidio.

Nel distico successivo il poeta, messo da parte il tono esplicativo-didattico, chiama in causa i versi d'amore di Callimaco con un appello confidenziale all'illustre "predecessore", funzionale a sottolineare il rapporto privilegiato che intercorre tra la sua produzione erotica e la propria sotto il profilo stilistico e tematico (per la menzione di Callimaco come poeta d'amore cfr. *Am.* 2,4,19-20; *Ars* 3,329; *Rem.* 381-382; 759-760; *Pont.* 4,16,32; *Prop.* 3,1,1; 3,9,43-44). Il nesso allitterante *nec nocere* evidenzia l'impunità di cui godono tali componimenti, esenti da provvedimenti dannosi ed oltraggiosi nei confronti del loro autore (per la valenza etica di *nocere* cfr. v. 264 e comm. *ad loc.*), sebbene abbiano un contenuto "discutibile", enfatizzato al v. 368 dall'insistito sigmatismo, dall'omoteleuto e dall'iperbato a cornice: *fateri* indica l'ammissione di qualcosa che costituisce motivo di oltraggio al *pudor*, mentre *deliciae* è un eufemismo usato per designare i piaceri d'amore illeciti (cfr. Adams 1982, 196-197).

Il successivo inserimento di Menandro nel catalogo dei poeti d'amore (vv. 369-370) rinvia alla tendenza, propria degli elegiaci a partire da

Properzio (cfr. 3,21,28 e Fedeli *ad loc.*) e ripresa già da Ovidio in *Am.* 1,15,17 (cfr. McKeown *ad loc.*), a considerare il commediografo come *poeta doctus*, al pari degli scrittori alessandrini da cui i poeti romani dipendono; in particolare l'enfasi conferita da Ovidio alla onnipresenza della tematica amorosa nella produzione di Menandro (*fabula nulla est sine amore*) si ricollega al giudizio espresso da Plutarco in un frammento (134 Sandbach τῶν Μενάνδρου δραμάτων ὁμαλῶς ἀπάντων ἐν συνεκτικόν ἐστίν, ὁ ἔρως), nel quale l'autore afferma il carattere essenziale e unificante di tale motivo nelle sue commedie. *Iucundus*, evidenziato dall'iperbato, è qui epiteto tecnico, che in opposizione alla *gravitas* dei generi elevati, designa il carattere piacevole e arguto dello stile e dell'indole di Menandro (cfr. e.g. Cic. *De orat.* 2,34; Quint. *Inst.* 2,5,20; 9,3,4; 10,1,46; Stat. *Silv.* 1,2,49), le cui commedie sono, nonostante le frequenti allusioni all'*amor* (et ha qui valore avversativo, come in 5,12,63; Cic. *Nat. Deor.* 1,110; Iuv. 1,74; Sen. *Epist.* 56,11), una lettura consueta per il pubblico dei giovani, indicato con la solenne "iunctura" di sapore oraziano *pueris virginibusque* (cfr. Hor. *Carm.* 3,1,2-4 *favete linguis: carmina non prius / audita Musarum sacerdos / virginibus puerisque canto*).

vv. 371-380 L'*Iliade* non è altro se non la storia di un'adultera per la quale si scontrarono il marito e l'amante; in apertura dell'opera vi si legge della passione per Briseide e di come una fanciulla rapita provocò l'ira dei capi. L'*Odisea* non è altro se non la vicenda di una donna ambita da molti pretendenti mentre il marito è lontano. Omero narra la storia di Venere e Marte incatenati, colti in flagrante nel letto osceno; da Omero veniamo a sapere che due dee si accesero di passione per l'ospite.

Ovidio dedica a Omero, considerato il sommo poeta, ben cinque distici, nei quali egli riduce i suoi poemi a drammi d'amore, alimentati da insane e sfrenate passioni, riprendendo un procedimento attestato già nella tragedia greca (cfr. Eur. *Andr.* 362 sgg.; *Tro.* 368 sgg.) e comune ai poeti augustei (cfr. Hor. *Carm.* 2,4,3; *Epist.* 1,2,6-26; *Prop.* 2,8,29-36; 2,9,3-16); l'intera sezione è caratterizzata dal ripetersi di formule interrogative che conferiscono un impianto didascalico al passo e rivelano l'intento di esporre con la massima chiarezza ad Augusto questa interpretazione parziale e univoca di un "capitolo" fondamentale della storia della letteratura greca.

Attraverso l'espressione *Ilias ipsa quid est aliud nisi adultera* il poeta propone una completa identificazione tra la trama dell'*Iliade* e la vicenda dell'adulterio commesso da Elena (per l'uso di *adultera* in relazione ad Elena cfr. *Am.* 2,18,37; *Her.* 5,125; 17,217; Hor. *Carm.* 3,3,25), causa

prima della celebre guerra, come sottolinea l'*enjambement*; al v. 372 la collocazione di *pugna* tra *amator* e *vir* attribuisce allo scontro bellico il carattere di un vero e proprio duello passionale tra il marito legittimo e l'amante-rivale. Se tale contesa costituisce il motore delle vicende narrate nell'*Iliade*, l'inizio dell'opera è incentrato su un altro "dramma" d'amore, che ha come protagonista Briseide, desiderata da due *duces*: la passione di Achille per la propria schiava, rivelata in *Il.* 9,342-343, era diventata un *topos* nella tradizione postomerica, come dimostrano le numerose attestazioni di età augustea (cfr. *Am.* 1,9,33; 2,8,11; *Her.* 3; *Ars* 2,711; *Hor. Carm.* 2,4,2-4; *Prop.* 2,8,35-36). *Prius*, comparativo avverbiale frequente in Ovidio (cfr. *Pont.* 2,1,32.65; 2,3,9; 2,5,45), evidenzia la priorità logica e tematica della vicenda nell'*Iliade*; la sua collocazione nel poema è ribadita dalla forma arcaica di locativo *illi* (cfr. 1,1,17; *Met.* 9,463; *Fast.* 6,424), lezione di M e N che sembra preferibile alla lettura di pochi manoscritti deteriori (D E K Q) *illic*. Il nesso *flamma Briseidos* richiama il motivo elegiaco del fuoco d'amore (cfr. *Am.* 1,9,33 *ardet in abducta Briseides maestus Achilles*; 2,8,11 *Thessalus ancillae facie Briseidos arsit*), mentre l'uso di *rapere*, che evoca nozioni di violenza e di rapidità, conferisce un tono patetico alla situazione, in quanto esprime il punto di vista della schiava e la sua protesta per l'oltraggio subito (cfr. *Her.* 3,1 e Barchiesi *ad loc.*; *Ars* 3,190).

Nel distico successivo Ovidio riduce anche la trama dell'*Odissea* ad una contesa, alimentata dalla passione, per una *femina*: nella poesia augustea il vocabolo, che in età repubblicana è tipico della lingua popolare, è frequentemente usato in luogo di *mulier* non solo per esigenze metriche, ma anche per creare uno stacco dal normale uso della prosa, dove *femina* era raramente adoperato, e per conferire al vocabolo una patina di poeticità (cfr. Axelson 1945, 56-57). Attraverso l'accumulazione di vari espedienti retorici il poeta dà rilievo agli aspetti essenziali della sua interpretazione in chiave erotica della vicenda: *unus*, evidenziato dall'*enjambement*, si contrappone con forza a *multi viri*, mentre il poliptoto enfatizza il contrasto tra l'assenza del marito legittimo (*abire* indica la lontananza dell'amato, cfr. *Am.* 2,16,11 e *Her.* 1,50) e le brame dei pretendenti, rese mediante l'impiego di *petere*, che suggerisce nozioni di desiderio sessuale e di ambizione al matrimonio (cfr. e.g. *Met.* 2,571; 9,11; *Verg. Aen.* 7,55). La giustapposizione di termini identici nella forma ma di diverso significato è un procedimento prediletto da Ovidio (cfr. 1,11,12; 4,3,14; 5,10,11-12; *Her.* 7,6; 21,121.143) ed è qui funzionale a sottolineare l'immoralità della situazione attraverso la "moltiplicazione" del *vir* lontano in altrettanti *viri* illegittimi.

L'analisi della tematica amorosa nell'*Odissea* prosegue con la menzione di due storie, rispettivamente di tradimento e di sfrenata passione, entrambe introdotte dalla solenne indicazione del loro narratore, prima attraverso l'appellativo *Maeonides* (v. 377), attestato in latino a partire da Ovidio (cfr. 1,1,47; 4,10,22; *Am.* 1,15,9; 3,9,25; *Fast.* 2,120), poi con l'epiteto topico e altisonante *magnus*; la magniloquenza di tali attributi dà luogo a un forte contrasto con l'immoralità delle vicende descritte.

Il primo episodio riguarda l'adulterio commesso da Venere con Marte e scoperto dal legittimo marito della dea Vulcano, che si vendicò costruendo intorno al letto dei due amanti una rete invisibile, nella quale essi restarono avviluppati (cfr. *Hom. Od.* 8,266-369): *ligare*, che, messo in rilievo dall'*enjambement*, esprime idee di costrizione e di punizione, allude proprio alla conclusione di questa "torbida" storia (cfr. *Met.* 4,186-187; *Hom. Od.* 8,296). Nel verso successivo Ovidio si sofferma sulla descrizione della scena e ne sottolinea l'immoralità; *prensa*, lezione di N E_t K L_r, appare più adatta al contesto di *pressa*, lettura di M D T, sia perché riprende le nozioni evocate da *ligare*, sia perché nella trattazione della medesima vicenda in altre opere il poeta utilizza il composto *deprendere* (cfr. *Am.* 1,9,39; *Met.* 4,184) in luogo del verbo semplice. La "iunctura" *obsce-nus torus* (cfr. *Met.* 10,465), evidenziata dall'iperbato, contiene un chiaro giudizio moralistico negativo sulla storia narrata dal poeta meonio: l'uso di *obsce-nus*, infatti, non lascia dubbi sull'illegittimità della relazione tra le due divinità, connotandola come una scandalosa violazione delle norme relative al *pudor* (cfr. v. 212 e comm. *ad loc.*).

L'elenco delle storie licenziose esposte nei poemi del "grande Omero" si conclude con la menzione di un duplice tentativo di seduzione nei confronti di un *hospes*, di cui sono protagoniste ben due dee: la "lezione" sull'immoralità del genere epico, dunque, è caratterizzata da una struttura circolare, aperta e chiusa dal motivo della contesa d'amore, ma nello stesso tempo articolata sulla base di una *climax*, nella quale si assiste ad una progressiva amplificazione del grado di oscenità delle singole situazioni.

Il poeta greco viene presentato qui non solo come narratore, ma anche come fonte principale per la conoscenza della vicenda: *indicium*, infatti, va inteso nel senso di "testimonianza rivelatrice".

Attraverso il nesso allitterante *duae deae*, messo ulteriormente in rilievo dall'iperbato e dall'omoteleuto, Ovidio enfatizza la comune passione di Circe e di Calipso per Ulisse, alla quale attribuisce il carattere di uno stato d'animo violento e irrefrenabile, come si evince dall'enfatico accostamento, amplificato dall'insistito sigmatismo, di termini che afferiscono al campo metaforico della fiamma d'amore. Alla *gradatio* tematica

relativa alla licenziosità delle storie citate, quindi, corrisponde una *climax* stilistica, caratterizzata dalla sempre maggiore concentrazione di vocaboli funzionali a supportare l'interpretazione in chiave erotico-elegiaca dei poemi omerici.

vv. 381-408 La tragedia è il genere letterario più serio: eppure anch'essa ha sempre un contenuto amoroso. L'*Ippolito* non è altro che la storia di una matrigna accecata dall'amore; Canace è resa celebre dall'amore per il fratello. L'amore spinse il figlio di Tantalo a trasportare la fanciulla di Pisa, indusse una madre a macchiarsi dell'uccisione dei figli e trasformò in uccelli un re e la sua amante. I cavalli del Sole non si sarebbero volti indietro se lo scellerato fratello non avesse amato Eope; Scilla non sarebbe diventata un personaggio tragico se per amore non avesse tagliato il capello di suo padre. Chi legge la storia di Elettra e di Oreste, legge della colpa di Egisto e della figlia di Tindareo. A queste vicende d'amore se ne potrebbero aggiungere tante altre, ma il tempo non sarebbe sufficiente: il libro di Ovidio, infatti, potrebbe a stento contenerne i nomi.

In questa sezione Ovidio focalizza l'attenzione del suo "discepolo" sulla funzione motrice della tematica amorosa nelle trame tragiche; il poeta si rivela un precettore attento alle esigenze di chiarezza e di ordine del suo interlocutore e, quindi, introduce il nuovo argomento della propria lezione ad Augusto attraverso una decisa e sintetica definizione dell'aspetto che distingue la tragedia dagli altri generi letterari.

Gravitas (v. 381), infatti, designa il carattere serio e austero di tale *genus scripti* sotto il profilo tematico e stilistico; al verso successivo, tuttavia, *quoque* stabilisce un rapporto di analogia con i generi analizzati in precedenza *sub specie amoris*, ribadito da *semper*, che giustifica la chiave di lettura erotico-elegiaca mantenuta dal poeta e limita gli effetti della *gravitas* sulle trame tragiche. L'elenco delle più note vicende tratte dalla tragedia greca è diviso in due parti: fino al v. 398, infatti, Ovidio riassume gli aspetti principali delle singole storie con l'intento di sottolineare l'onnipresenza della tematica amorosa e la forza invincibile della passione, mentre a partire dal v. 399, con una improvvisa accelerazione del ritmo narrativo, accumula varie vicende d'amore attraverso la semplice citazione dei nomi dei protagonisti. Il diverso andamento delle due sezioni è legato alla finalità didattica perseguita dal poeta, al quale interessa dimostrare prima la validità dei criteri interpretativi adottati, con il supporto di analisi più particolareggiate delle trame, e poi la possibilità di estenderli a tutti i soggetti trattati dal genere tragico.

Fin dall'inizio del catalogo, che si apre con la menzione dell'insana passione di Fedra per Ippolito, Ovidio mette in rilievo l'affinità tematica di tale materia con quella epica: *flamma* (v. 382), infatti, richiama la metafora del fuoco d'amore ampiamente utilizzata nei versi precedenti (cfr. in particolare v. 373 e comm. *ad loc.*).

Alla lettura di *G caecae*, a cui si ricollega la discutibile congettura di Luck *caeca est*, la tradizione manoscritta affianca la variante *saevae* (D E X), qualifica stereotipa della *noverca*; il contesto, tuttavia, non lascia dubbi sull'inopportunità dell'inserimento di *esse* e sulla scelta intenzionale di *caecus*, che attraverso l'enallage, esprime la capacità del sentimento di offuscare completamente la ragione.

Il nesso *caecae flamma novercae*, inoltre, sembra riecheggiare un passo dell'*Eneide* (4,2 *volnus alit venis et caeco carpitur ignis*; cfr. anche *Met.* 3,489-490; 8,516-517), che descrive le prime manifestazioni della passione di Didone per Enea: Ovidio, quindi, riconduce la *materia amoris* dell'*Ippolito* ad un ipotesto epico, con l'intento di ribadire le analogie tematiche tra i due generi.

L'elenco prosegue con l'allusione ad una vicenda di amore incestuoso, quello di Canace per il fratello Macareo, narrata nel perduto *Eolo* di Euripide e ripresa in *Her.* 11; *nobilis*, evidenziato dalla collocazione incipitaria, recupera qui il suo valore etimologico legato a *noscere* ed esprime un'idea positiva di fama, ottenuta proprio grazie all'anormalità del sentimento provato dalla protagonista. I vv. 385-386 riassumono la storia di Pelope e di Ippodamia, che costituiva l'argomento di due tragedie, perdute, di Sofocle e di Euripide; la vicenda è introdotta dalla formula *quid? non...*, impiegata spesso dagli elegiaci per inserire *exempla* mitologici (cfr. *Am.* 1,7,7; 2,9a,7; *Prop.* 2,8,21) e funzionale anche alla ricerca continua di *variatio* nell'esposizione di ciascuna trama, che è tipica di un precettore preoccupato di tener desta l'attenzione del suo interlocutore.

L'importanza della componente amorosa è qui messa plasticamente in rilievo attraverso la raffigurazione di Cupido alla guida del carro sul quale Pelope portò via Ippodamia.

L'elenco di insane passioni tratte dalla tragedia si tinge di sangue con la rievocazione dell'uccisione dei figli da parte di Medea, provocata dal *dolor* provato per l'infedeltà di Giasone, come si evince dal nesso *laedere amorem* (v. 388; per l'uso dell'espressione in relazione al tradimento tra amanti cfr. *Her.* 7,59; *Tib.* 1,9,1-2); l'accostamento di *amor* e *dolor* rinvia al *topos* elegiaco dell'amore come fonte di sofferenza, che in questo caso conduce a conseguenze estreme. Al v. 387 l'unione della "iunctura" *natorum sanguine* con *mater*, la collocazione di *mater* in clausola e