

AEVUM ANTIQUUM

La formazione di Ovidio

N.S. 16 2016

VP VITA E PENSIERO



Ha collaborato a questo numero: Chiara Riboldi

La Rivista sottopone i contributi a *double blind peer review*

Comitato Scientifico: ALBIO CESARE CASSIO, ETTORE CINGANO, LOWELL EDMUNDS,
JOSÉ LUIS GARCÍA RAMÓN, MASSIMO GIOSEFFI, STEPHEN HARRISON, RICHARD JANKO, FAUSTO MONTANA

Direzione: LUIGI GALASSO

Segreteria di Redazione: SILVIA BARBANTANI (silvia.barbantani@unicatt.it)

Comitato redazionale: GIUSEPPE ARICÒ, SILVIA BARBANTANI, MARIO CANTILENA,
LUIGI CASTAGNA, ANDREA FILONI, LUIGI GALASSO, ELISABETTA MATELLI, MARIA PIA PATTONI,
ANTONIETTA PORRO

La rivista è disponibile anche su desktop, tablet e smartphone

Sul sito <http://aevumantiquum.vitaepensiero.it>
Articoli full text, Nuove uscite e Archivio digitale
Informazioni e Abbonamenti

Abbonamento al presente fascicolo:

Privati: carta e online: per l'Italia € 48,00; per l'estero € 78,00

Enti: carta e online: per l'Italia € 53,00; per l'estero € 86,00

www.vitaepensiero.it

Libri Ebook Riviste - Anteprime Notizie Interviste e Gallery

Anche su     

In copertina:

Nicolas Poussin, *Il trionfo di Ovidio*, olio su tela, 1625 ca., Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Corsini, Roma.

© 2016 Vita e Pensiero / Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

ISBN: 978-88-343-3542-0

ISSN (carta): 11218932

ISSN (digitale): 18277861

Redazione e Amministrazione: Università Cattolica del Sacro Cuore
Largo A. Gemelli, 1 - Milano

Direttore responsabile: dott. Carlo Balestrero - Proprietario: Istituto Toniolo di Studi Superiori

Finito di stampare nel mese di febbraio 2018 - presso LegoDigit S.r.l., Lavis (TN)

SERGIO CASALI

OVIDIO SU SÉ STESSO: AUTOBIOGRAFIA E CARRIERA POETICA IN *TRISTIA* IV 10 E ALTROVE

Abstract: In his autobiographical poem, *Tristia* IV 10, Ovid reviews his poetic career from the perspective of his exile. Quite strangely, however, he makes no reference at all to his major works, the *Medea*, the *Fasti*, and the *Metamorphoses* (only recalled through allusion at line 129). He presents himself as *tenerorum lusor Amorum* (echoing both his 'epitaph', *trist.* III 3, 73, and *am.* III 15, 1), and keeps making reference both explicitly and through allusions only to his amatory works. On the other side, he does not mention the *Ars amatoria* as a cause of his exile, referring only to his notorious *error*, and declares that *Livor* has never bitten any of his works, a disconcerting affirmation in the light of *Livor's* role at the beginning of *am.* I 15 and at *rem.* 361-396. Ovid's intertextual strategies and his constant revisions of his poetic career (especially in the *Amores*) are studied in order to make sense of the strange and contradictory self-portrait which emerges from *trist.* IV 10 and other poems from Ovid's exile (such as *trist.* II, III 3, V 1 (a 'recantation' of IV 10), *Pont.* III 3). *Trist.* IV 10 appears to be an emphatic and daring statement on Ovid's part on the immortal fame he has attained with his amatory works, including the *Ars*, in spite of Augustus' persecution.

«L'opera dell'esilio è uno strano tipo di palinodia elegiaca: il lettore deve esitare di continuo se l'elegia del passato vada rimossa o rievocata»: così scrive Alessandro Barchiesi trattando dell'autodifesa di Ovidio in *Tristia* II¹. In *Tristia* IV 10, l'elegia autobiografica che chiude il penultimo libro della raccolta, non vi è dubbio che per il lettore l'elegia del passato, lungi dall'essere rimossa, vada necessariamente, continuamente rievocata². Nel passare in rassegna le vi-

Ringrazio tutti i partecipanti al convegno, e in particolare l'amico Luigi Galasso per l'invito e i preziosi consigli sulla versione scritta del mio contributo. Ringrazio inoltre gli amici Philip Hardie, Stephen Harrison, Peter Knox e Fabio Stok per avere letto e discusso con me precedenti versioni del contributo stesso.

¹ Barchiesi 1993, p. 163 n. 18 (= 2001, p. 179 n. 18).

² Tra i contributi specificamente e interamente dedicati a *trist.* IV 10 i più utili sono Fredericks 1976; Fairweather 1987; Ciccarelli 1997. Tra gli altri, oltre ai commenti *ad l.* di De Jonge 1953 e Luck 1977, vedi Paratore 1958 (giudizio negativo sul valore artistico dell'elegia); D'Agostino 1969 (una lettura superficiale); Németh 1983 (i *caelestia sacra* del verso 19 come espressivi dell'ideale di vita di Ovidio); Delpyroux 1993 (poco più di una veloce parafrasi); Viarre 1993 (rassegna della bibliografia e breve lettura); King 1998 (l'autorappresentazione di Ovidio come partecipe delle pratiche culturali di

gende della sua vita, infatti, Ovidio traccia anche, com'era da attendersi, una storia della propria carriera poetica, in cui, come vedremo, l'elegia d'amore ha un ruolo assolutamente preponderante, o piuttosto, addirittura, esclusivo.

In questo contributo mi vorrei proporre di riconsiderare le modalità in cui Ovidio presenta la propria autobiografia poetica in *Tristia* IV 10, lasciando da parte i dati più strettamente autobiografici, e concentrandomi invece sulla selezione che Ovidio opera, sia esplicitamente che allusivamente, sulla propria produzione poetica. Come mai in *trist.* IV 10 non si fa nessun accenno alla *Medea*, alle *Metamorfosi*, ai *Fasti*? Vedremo come alcuni abbiano cercato di rispondere a questa domanda³. Ma il giusto approccio lo trovo tracciato, sia pur vagamente e apoditticamente, in una sede forse impreveduta: Herescu 1958a, trattando dell'autoepitaffio di *trist.* III 3 (cui l'incipit di IV 10 evidentemente allude, come vedremo), si pone la domanda che abbiamo detto: «Comment se fait-il, en effet, qu'oubliant ses *Fastes* et ses *Métamorphoses*, Ovide se présente lui même devant l'éternité uniquement comme l'auteur de l'*Art d'aimer*?» (p. 420)⁴. La risposta: «J'y vois, pour ma part, en même temps que la manifestation d'une profession de foi, un dernier geste de hautain défi» (p. 427)⁵. Da questa risposta – il presentarsi ai posteri come *tenerorum lusor Amorum*, sia che con ciò ci si riferisca all'*Ars amatoria* come vorrebbe Herescu, sia che si ci riferisca agli *Amores*, o che ci si riferisca ad entrambi, rappresenta un estremo gesto di sfida da parte di Ovidio al potere che, prendendo a pretesto proprio quella poesia, lo ha distrutto – vorrei partire per una lettura

gruppo nella società romana); Hallett 2003 (confronto con la biografia di Attico in Cornelio Nepote); Klodt 2005 (discussione di *trist.* IV 10 e influsso suo e delle lettere ovidiane alla moglie sulle *Silvae* di Stazio); Luisi 2006 (commento); Bérchez Castaño 2009 (particolarmente irrilevante). Sui dati biografici ricavabili da *trist.* IV 10, oltre alle principali sintesi sul poeta (p. es. Kraus 1968; Döpp 1992, pp. 9-28), vedi Wheeler 1925; per un atteggiamento di scetticismo, per lo più opportuno, di fronte alla 'fattualità' dell'autobiografia ovidiana, vedi Holzberg 1997, pp. 33-35; 2006, *passim*.

³ Vedi *infra* n. 52.

⁴ Herescu ricorda altrove l'assenza di menzioni della *Medea*, insieme peraltro all'assenza di menzioni della '*Gigantomachia*', che è per lui, evidentemente, realtà fattuale (p. 426). Herescu tratta cursoriamente di *trist.* IV 10 alle pp. 430-432. Non mi sembra che IV 10, 99-100 si riferiscano al *carmen*, come intende Herescu (p. 431), bensì all'*error*: in *trist.* IV 10, contrariamente a quanto sostenuto da Herescu, si parla *solo* dell'*error*; vedi *infra* § 6. Nell'apostrofe finale al *candidus lector* Herescu vede un implicito contrasto tra questo lettore onesto e il disonesto Augusto, e conclude: «Dans ce texte [*trist.* IV 10], Ovide oppose, par conséquent, à la persécution du Prince la faveur du public et à sa condamnation par Auguste son acquittement par la Posterité».

⁵ Cfr. come rendono conto della tesi di Herescu alcuni illustri recensori di *Ovidiana*: Nisbet 1959, p. 201 trova che Herescu, nel vedere un gesto di sfida nell'epitaffio ovidiano, «over-state[s] his case»; Otis 1960, p. 88 è più favorevole: «Most interesting is Herescu's analysis of Ovid's epitaph, which he interprets as the poet's protest against his arbitrary condemnation and as an affirmation of his liberty as an artist». Austin 1961, p. 47 si limita a riferire che Herescu, sempre a proposito di *trist.* III 3, sostiene che «in describing himself as *tenerorum lusor amorum*, with no reference to his other writings, Ovid is having a tombstone fling». L'idea di Herescu è talora citata a proposito dell'epitaffio di *trist.* III 3 (cfr. p. es. Houghton 2013, pp. 355-356; Ramsby 2005, p. 372), praticamente mai a proposito di *trist.* IV 10.

di *trist.* IV 10 concentrata soprattutto sul modo in cui Ovidio costruisce e presenta alla posterità e al mondo degli affezionati lettori la propria carriera poetica.

1. *Tenerorum lusor Amorum*

Tristia IV 10 inizia con un distico in cui Ovidio si rivolge alla *posteritas* e annuncia un'elegia autobiografica:

Ille ego qui fuerim, **tenerorum lusor Amorum**,
quem legis, ut noris, accipe posteritas.

Prima di considerare l'incipit con *Ille ego qui*, vediamo le altre implicazioni intertestuali dell'esametro iniziale. L'autopresentazione del poeta come *tenerorum lusor amorum* rimanda a due contesti ovidiani: più immediatamente, il lettore è rinviato all'autoepitaffio che Ovidio detta alla moglie in *trist.* III 3, 73-76:

HIC EGO QVI IACEO TENERORVM LVSOR AMORVM
INGENIO PERII NASO POETA MEO
AT TIBI QVI TRANSIS NE SIT GRAVE QVISQVIS AMASTI
DICERE NASONIS MOLLITER OSSA CVBENT.

Ma, attraverso questa allusione, il lettore si ricorda anche dell'incipit dell'elegia autobiografica che chiudeva il terzo libro della 'seconda' edizione degli *Amores* (*am.* III 15, 1-2):

Quaere novum vatem, **tenerorum mater Amorum**:
raditur haec elegis ultima meta meis⁶.

Il rimando all'ultima elegia degli *Amores* è singolare tanto nell'autoepitaffio di *trist.* III 3 quanto nell'incipit dell'autobiografica *trist.* IV 10, e questo effetto di sorpresa è sottolineato dalla 'duplice' natura di *am.* III 15, che, in quanto elegia autobiografica e programmatica, partecipa attivamente alla narrazione

⁶ Poi *tenerorum... Amorum* ancora in *trist.* V 7, 21, se si accetta, con Hall 1995, la ricostruzione di Heinsius, *vivit in bis, eheu! tenerorum oblitus amorum* (*heu! nunc lusorum* Ehwald; variamente corrotta la lezione dei codici). Sul riecheggiamento di *am.* III 15, 1 in *trist.* III 3, 73 (ma non in *trist.* IV 10, 1) vedi anche Ingleheart 2015, p. 294, che nota la stranezza di questo riferimento di Ovidio a sé stesso come giocoso poeta elegiaco, non solo perché esso ignora il resto della sua produzione poetica, ma anche da un punto di vista politico, visto il modo in cui l'Ovidio dell'esilio continuamente presenta la sua poesia erotica come causa dell'esilio stesso.

di 'revisione' che Ovidio costruisce intorno alla questione, da lui stesso sollevata, della doppia edizione degli *Amores*.

Non ci sono cogenti ragioni per ritenere che quanto dichiarato dai *libelli* nell'epigramma introduttivo degli *Amores* – e cioè che il poeta avrebbe prodotto una versione abbreviata in tre libri di un'originaria prima edizione in cinque libri (da immaginarsi pubblicati come raccolta unitaria, o, come è considerato più probabile, libro dopo libro) – non corrisponda a realtà e sia da considerare alla stessa stregua dell'epica di *am. I 1* o della Gigantomachia di *am. II 17*. Ma l'idea che la notizia data nell'epigramma introduttivo sia pura 'fiction' è pure da tener presente come possibilità⁸. La cosa importante in ogni caso è che, indipendentemente dalla veridicità o meno di quanto dichiarato dai *libelli* nell'epigramma, Ovidio *costruisce* (e *prevede*) il discorso riguardo alla cronologia interna degli *Amores* sulla base di un'opposizione tra una 'prima' e una 'seconda' edizione; paradossalmente, se la notizia delle due edizioni non fosse vera, essa avrebbe ancora più importanza per il discorso critico sugli *Amores* e sul loro inquadramento cronologico e tematico nella carriera poetica di Ovidio: Ovidio chiaramente *prevede* che il lettore e il critico si interrogano su quali delle poesie appartengano alla prima e quali alla seconda edizione, oppure su come si collochi la composizione della tragedia, o dell'*Ars amatoria*, rispetto a queste edizioni; contro quali *carmina* si scagli il *Livor* di *am. I 15* o quali siano le opere che porteranno gloria al poeta in *am. III 15*⁹.

Il poeta dell'esilio in *trist. III 3, 73* e *IV 10, 1* si autorappresenta come «il cantore dei teneri amori», dove *alAmorum* indica al tempo stesso i molteplici amori narrati nella raccolta (in implicito contrasto con il presunto ruolo unificatore di Corinna), e magari anche nelle altre opere amatorie, inclusa la condannata *Ars amatoria* (vedi *infra*), gli Amorini che vi giocano un ruolo

⁷ Sulle due 'edizioni' degli *Amores* nella cronologia delle prime opere di Ovidio vedi soprattutto Oliver 1945; Cameron 1968; Jacobson 1974, pp. 300-318; Syme 1978, pp. 1-20; Primmer 1982, pp. 250-259; Murgia 1986a; 1986b; McKeown 1987, pp. 74-89; Citroni 1995, pp. 442-447.

⁸ Per dubbi in proposito vedi soprattutto, dopo l'isolato caso di Piéri 1895, pp. 7-10 (che ritiene che dell'epigramma introduttivo possa essere data una diversa lettura: «fortasse significare Naso voluit se prius carmina in quinque libros collegisse et penes se habuisse, deinde vero, antequam ederentur, maluisse recidere quae supervacanea viderentur, et rebus coartatis tres tantum libros expromere», p. 7), Barchiesi 1988 [1997], pp. 102-103 (= 2001, pp. 160-161): «Could *Amorum libri quinque* have existed only to create a witty introduction to *Amorum libri tres*? This would be the same kind of literary existence which belongs to the epic of *Amores* 1.1 and to the Gigantomachy of 2.1»; Holzberg 2006, p. 62. Sostanzialmente agnostiche quanto all'opposizione realtà/finzione le posizioni di Bretzigheimer 2001, pp. 91-94 (comunemente incline allo scetticismo; cfr. anche pp. 11-12; 183-184) e Martelli 2013, pp. 40-41 (che non conosce Bretzigheimer 2001; sugli *am.* pp. 35-67).

⁹ Sulle implicazioni di poetica callimachea, più che di resoconto fattuale, dell'epigramma introduttivo degli *Amores* vedi anche Boyd 1997, pp. 142-147. Sui rapporti tra l'epigramma introduttivo, *am. I 1* e *I 15*, vedi l'interessante lettura 'anti-paratestuale' di Oliensis 2014. Per altre recenti letture dell'epigramma introduttivo, vedi Lóio 2010 e Jansen 2012.

tanto attivo, e naturalmente il titolo stesso della raccolta, *Amores*¹⁰. In *trist.* III 3, nell'autoepitaffio, il ruolo di *tenerorum lusor amorum* sembra rimandare direttamente ad *am.* III 15, 1, ma il pentametro immediatamente successivo allude invece esplicitamente all'*Ars amatoria: ingenio perii Naso poeta meo*¹¹. Del resto, *am.* III 15, nella prospettiva della seconda edizione, è successiva all'*Ars* (notoriamente, seppur non chiaramente, nominata in *am.* II 18, 19-20)¹².

Ma, da un altro punto di vista, le allusioni di *trist.* III 3 e IV 10 ad *am.* III 15 sono allusioni a un'elegia chiaramente appartenente, invece, alla prima edizione, quindi effettivamente alla *prima* opera di Ovidio, che precede le *Heroides*, la didascalica amorosa, e soprattutto l'avventura della tragedia (che chiameremo *Medea*)¹³. Ciò significa che Ovidio, in due dei luoghi più solenni

¹⁰ Nell'incipit di *Fasti* IV, in un contesto (1-18) fortemente programmatico, 'carrieristico' e risonante di echi degli *Amores* (a parte, ovviamente, IV 1 - *am.* III 15, 1, cfr. specialmente IV 10 *nunc teritur nostris area maior equis* - *am.* III 15, 18 *pulsanda est magnis area maior equis*, valorizzato p. es. da Cheney 1997, p. 47; Barchiesi-Hardie 2010, p. 62 n. 6), Ovidio si rivolge a Venere come *geminorum mater Amorum*: forse un riferimento a *Amor* (affetto) e *Cupido* (desiderio); forse un riferimento ai platonici *Eros* e *Anteros* (per varie ipotesi vedi Frazer 1929 e Fantham 1998, *ad l.*); ma probabilmente anche un'allusione alle due edizioni degli *Amores*, come suggerito da M. Reeve nel 1990 (ap. Barchiesi 1994, p. 285 n. 22 = 1997, p. 59 n. 29) e indipendentemente da Miller 1991, p. 152 n. 96; cfr. Barchiesi *ibid.*; Harrison 2002, pp. 84-85; Martelli 2013, p. 63.

¹¹ Cfr. *trist.* II 2 *ingenio perii qui miser ipse meo*, e sul motivo Galasso 1995, a *Pont.* II 7, 48: «Si tratta della ricodificazione nelle opere dell'esilio di un *topos* consueto nella poesia erotica, quello del *praeceptor amoris* che poi soccombe a causa dei suoi stessi insegnamenti, diffuso anche nell'opera ovidiana», cfr. p. es. *am.* II 19, 34 (con McKeown 1998, *ad l.*); *ars* III 590; *rem.* 501-502; Ovidio neppure riesce a dire che è stata la precettistica amorosa a rovinarlo senza in qualche modo riecheggiarla e quindi 'ripeterla'. Herescu 1958a, *passim*, dà per scontato che nell'autoepitaffio di *trist.* III 3, dicendo *tenerorum lusor amorum*, Ovidio si riferisca all'*Ars amatoria*; questo è in parte vero, ma, naturalmente, le cose non sono così semplici.

¹² Che in *am.* II 18, 19-20 *quod licet aut artes teneri profitemur Amoris* || (*ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis*) ci si riferisca all'*Ars*, già composta o in fase di composizione all'epoca della seconda edizione degli *Amores*, è l'opinione prevalente; cfr. p. es. Jacobson 1974, pp. 308-309; Harrison 2002, p. 80; Martelli 2013, pp. 57-58; Curley 2013, p. 59; Thorsen 2014, p. 24; cfr. Citroni 1995, p. 470 n. 29: «Ai vv. 19 sg. i termini *artes, profitemur, praecepta* rimandano tutti alla dimensione didascalica: pur essendo presente un momento didascalico anche negli *Amores*, non è credibile che Ovidio potesse caratterizzarli come opera didattica», come fanno invece, tra gli altri, D'Elia 1958, pp. 215-216; Cameron 1968, pp. 331-333; Bretzigheimer 2001, pp. 273-282; Holzberg 2006, pp. 59-61. Incerto tra le due possibilità McKeown 1998, pp. 385-386 [Peraltro, come si sa, i problemi cronologici di un riferimento all'*Ars* nella seconda edizione degli *Amores* sono acuiti dal problema di *ars* III 343-344, dove è possibile che vi sia un'allusione a una edizione in tre libri degli *Amores*, se il testo corretto fosse: *deve tribus libris, titulus quos signat AMORVM*, || *elige, quod docili molliter ore legas*. In tal caso, si dovrebbe pensare che *ars* III sia stato scritto qualche tempo dopo la seconda edizione degli *Amores*. Così, recentemente, anche Harrison 2017, p. 195 e n. 33. Ma vedi Pianezzola in Pianezzola-Baldo-Cristante 1989, pp. 157-159; Gibson 2003, *ad l.*, per i forti argomenti in favore di *deve tener libris* etc. (L. Müller)]. Ma se pure in origine *am.* II 18, 19-20 fosse stato un riferimento agli *Amores* stessi, cosa avrà pensato Ovidio che il lettore potesse capire *dopo* che egli ebbe pubblicato l'*Ars*? Bene Knox 2014: «If, for example, *Am.* 2.18.19 *artes teneri profitemur Amoris* is not a reference to the *Ars amatoria*, it opens the question of how the poet might have thought it would be read *after* he did publish the *Ars*».

¹³ Su III 15 come l'elegia che chiudeva l'originario (nonché ipotetico, va sempre ricordato) V

della poesia dell'esilio, rimanda il lettore veramente agli albori della propria produzione poetica, come se tra gli *Amores* prima edizione e i *Tristia* non vi fosse in mezzo nulla. *Ludere*, del resto, è anche il verbo con cui Ovidio descrive il poetare giovanile di Virgilio dopo averne ricordato l'*Eneide* (*trist.* II 537-540):

Phyllidis hic idem tenerosque Amaryllidis ignes
 bucolicis iuvenis **luserat** ante modis.
 nos quoque iam pridem scripto peccavimus isto:
 supplicium patitur non nova culpa novum¹⁴.

Appropriatamente: cfr. *ecl.* 6, 1-2 *Prima Syracosio dignata est ludere versu* || *nostra neque erubuit silvas habitare Thalea*; in *georg.* IV 565-566 Virgilio così riassume la sua carriera poetica fino a quel momento: *carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa*, || *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*¹⁵. Da un punto di vista virgiliano, dunque, il momento del *ludere* poetico è il primo momento della carriera del poeta. Già alla fine delle *Georgiche* il momento del *ludere* è un momento passato. Invece Ovidio usa la definizione di *tenerorum lusor amorum* per riassumere *tutta* la sua carriera poetica. *Lusor* 'blocca' Ovidio al primo stadio di una carriera virgiliana. In termini virgiliani, Ovidio ricorda come significativa solo la sua opera 'minore', la prima, l'equivalente delle *Bucoliche*, lasciando fuori la sua attività didascalica ed epica¹⁶.

Da un altro punto di vista, il punto di vista della 'seconda edizione' degli *Amores*, il fatto che *am.* III 15, 1, la 'fonte' di *trist.* III 3, 73 e IV 10, 1, sia alla fine *posteriore* all'*Ars* (sempre accettando che all'*Ars* si faccia riferimento,

libro della prima edizione degli *Amores*, vedi p. es. Citroni 1995, p. 445 e n. 24, con confutazione di coloro che la ritengono invece appartenente alla seconda edizione (ai quali ora si aggiunge Harrison 2017, p. 193). Quale che sia la realtà dei fatti, è evidente che Ovidio chiede al lettore di immaginarsi III 15 come appartenente alla prima edizione, e come introduzione alla scrittura della tragedia. Ovidio non specifica mai che la tragedia cui si fa riferimento come prospettiva futura in *am.* III 1 e III 15, nonché, come *fait accompli*, in II 18, 13-16 (probabilmente, per quanto riguarda la compiutezza: vedi *infra* n. 53), e *trist.* II 553-554, si intitolasse *Medea*, ma è meno convincente che in altri casi lo scetticismo riguardo al fatto che la tragedia cui Ovidio allude fosse la *Medea* di cui parlano le testimonianze di Quint. *inst.* VIII 5, 6 (con frammento); X 1, 98; Tac. *dial.* 12, 6 (nonché, con frammento, ma senza titolo, Sen. *Suas.* III 7), espresso da Holzberg 1997, pp. 43-45 e 2006, pp. 64-66 (e cfr. p. 68 n. 24: Holzberg sembra accettare, tuttavia, che Ovidio abbia davvero scritto almeno una tragedia; ma non necessariamente una *Medea*). Sul ruolo della *Medea* e della tragedia come genere nella (autorappresentazione della) carriera di Ovidio, vedi Curley 2013, spec. pp. 19-58 (ch. 2 «*Nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen: Ovid's Medea and Roman tragedy*»); Curley immagina un percorso che dagli *Amores* ascende alla *Medea*, continua «tragicamente» con le *Heroides*, e culmina con le *Metamorfosi*, «a further milestone in Ovid's career as a Roman tragedian» (p. 132).

¹⁴ Sulla 'chiamata in correo' di Virgilio in questo passo ovidiano vedi Barchiesi 1993, p. 171 (= 2001, p. 94): «ora le *Bucoliche* sono poesia da giovani nello stesso senso in cui lo è l'*Ars*: sono poesia erotica».

¹⁵ Cfr. Ingleheart 2010, p. 387.

¹⁶ Sull'influenza su Ovidio del modello virgiliano di carriera poetica, vedi *infra* § 5.

o si colga *a posteriori* un riferimento, in *am.* II 18) è altamente significativo: il gesto con cui Ovidio riassume il senso stesso della propria carriera poetica è solo apparentemente un gesto di modestia (il suo essere ‘fermo’ alle proprie *Bucoliche*); in realtà, il rimando ai ‘teneri amori’ non esclude, ma, in un certo senso, *comprende* l’*Ars*, come sa ogni ‘lettore affezionato’ di Ovidio (*am.* III 15, 1 come riferito agli *Amores*, ma anche all’ormai edita *Ars*). Scegliendo di autorappresentarsi come il poeta dei teneri a/Amori, Ovidio ‘sacrifica’ le sue opere maggiori, *Medea*, *Metamorfosi* e *Fasti*, allo scopo apparente di potere, ambigualmente, assumere come riassuntiva di tutto il suo essere (stato) poeta anche l’opera che gli era costata l’ira del principe e l’esilio a Tomi. Immaginiamo Ovidio chiedere esplicitamente che sulla lapide di marmo del suo tumulo sia scolpito a grandi lettere: ‘io che giaccio qui sono il cantore dell’*Ars amatoria*’, oppure che egli si presenti alla posterità come ‘il famoso cantore dell’*Ars amatoria*’: improponibile. Eppure è quello che Ovidio fa, allusivamente. Del resto, *lusor*, prima di significare ‘(frivolo) poeta’, significa ‘giocatore’ d’azzardo (*ars* I 451 *sic, ne perdidit, non cessat perdere lusor*) o ‘beffeggiatore’ (Plaut. *Amph.* 963-964 *quid enim censes? te ut deludam contra lusorem meum, || qui nunc primum te advenisse dicas, modo qui hinc abieris*) – le uniche due occorrenze della parola anteriormente a *trist.* III 3, 73 e IV 10, 1¹⁷. Quando la parola ritorna, in *trist.* V 1, 21-22 *sed dedimus poenas, Scythicique in finibus Histri || ille pharetrati lusor Amoris abest*, è chiaro dal contesto, come ora vedremo meglio, che *pharetrati lusor Amoris* allude per lo meno anche all’*Ars*, la causa della condanna di Ovidio.

Il richiamo di *am.* III 15, 1 nell’autoepitaffio di *trist.* III 3 e nell’incipit di IV 10 è ancora più notevole se ricordiamo che nell’elegia conclusiva degli *Amores* Ovidio annunciava il suo abbandono della poesia elegiaca d’amore e il suo ‘upgrade’ alla classe superiore dei poeti tragici (*am.* III 15, 1-2):

Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum:
raditur haec elegis ultima meta meis.

Quando Ovidio, nei versi 7-14 di questa elegia, si esprime al tempo futuro (*Paelignae dicar gloria gentis ego*, 8; *atque aliquis... || ... || dicet*, 11-13), non è immediatamente chiaro se si riferisca alla gloria futura che gli deriverà dall’aver composto gli *Amores*, o a quella che gli deriverà dal passaggio a un genere più elevato di poesia. Da un lato, la chiusa di *am.* III 15 potrebbe, re-

¹⁷ Per il verbo *ludere* in riferimento al poetare amatorio di Ovidio, cfr. *am.* III 1, 27 (la Tragedia al poeta) *quod tenerae canent, lusit tua Musa, puellae* (da riferire ai soli *Amores*, almeno secondo la costruzione ovidiana della propria cronologia poetica); in *fast.* IV 9 (il poeta a Venere) *quae decuit primis sine crimine lusimus annis*, il verbo *lusimus* si riferisce in genere al poetare amatorio in contrapposizione all’elegia eziologica dei *Fasti*; *sine crimine* è tipica *excusatio non petita*.

trospettivamente, appoggiare la prima interpretazione: *imbelles elegi, genialis Musa, valete*, || *post me mansurum fata superstes opus* (19-20). Dall'altro lato, il riecheggiamento evidente di Properzio IV 1a, 65-66 *scandentis quisquis cernit de vallibus arces*, || *ingenio muros aestimet ille meo!* in *am.* III 15, 11-14 fa pensare che Ovidio, come Properzio, si stia riferendo alla gloria che gli verrà dalla *nuova* poesia che si accinge a praticare¹⁸. Questa seconda spiegazione è certamente quella giusta. Del resto, al verso 4 Ovidio, riguardo alle poesie già composte, si limita a dire, con 'modesta' litote, *nec me deliciae dedecuerunt meae*¹⁹. In *am.* III 15, dunque, gli *Amores* stessi erano visti come la tappa iniziale di un percorso in ascesa: opera certo destinata a sopravvivere al suo autore (III 15, 19-20), ma destinata anche a essere superata dalla tragedia (quella tragedia che peraltro sappiamo, a livello della 'seconda edizione', essere già stata composta e resa nota con successo, *am.* II 18, 13-14). Sia in *trist.* III 3 che in *trist.* IV 10, invece, Ovidio resta ancorato a quella prima tappa.

Del resto, quanto il gesto di porsi davanti alla *posteritas* come *tenerorum lusor Amorum* sia da considerarsi audace e anche rischioso è enfatizzato dal poema immediatamente successivo alla *σφραγίς* di IV 10. Originariamente, IV 10 sarà stata concepita come chiusa di tutta la raccolta dei *Tristia*; almeno, questa è l'impressione che se ne ricava. Tuttavia, Ovidio decide poi di aggiungere un quinto libro, e d'altronde l'incipit di esso ne sottolinea vistosamente il carattere di 'aggiunta': *Hunc quoque de Getico, nostri studiose, libellum || litore praemissis quattuor adde meis*²⁰. *Trist.* V 1 non è solo un'aggiunta, ma anche un ripensamento, se non un pentimento, quasi una ritrattazione di IV 10. In IV 10, 51-54 Ovidio si presentava orgogliosamente come il successore dei tre poeti elegiaci di cui stila l'ennesimo canone (nell'ordine Gallo, pericoloso capostipite, Tibullo e Properzio), *quartus ab his serie temporis ipse fui*

¹⁸ Questo è ovvio in Prop. IV 1a, cfr. tutto il contesto, versi 57-70 (per quanto non sia importante per il mio argomento, do per scontato che Prop. IV 1a e IV 1b siano due elegie distinte, anche se non saprei come risolvere il problema di IV 1b, 73-74). Sul riecheggiamento di Prop. IV 1a, 65-66 in *am.* III 15, 11-14 (e cfr. Prop. IV 1a, 70 - *am.* III 15, 2), vedi p. es. Morgan 1977, pp. 24-25; Schmitzer 1994, pp. 106-107; Peirano 2013, pp. 264-265; Fedeli in Fedeli-Ciccarelli-Dimundo 2015, pp. 277-278. Il libro IV di Properzio deve essere stato pubblicato non prima del 16 a.C.; non ci sono eccessive difficoltà a pensare che Ovidio abbia scritto l'elegia che (probabilmente: cfr. n. 13) chiudeva l'ultimo libro della prima edizione degli *Amores* dopo il 16 a.C. (Questo senza considerare la possibilità che Ovidio potesse conoscere elegie del IV libro properziano anche prima della loro effettiva pubblicazione).

¹⁹ «Né le mie poesie d'amore mi sconvennero», nel senso: «(although I am of puritanical Paelignian stock,) my love-elegies have gained me glory», McKeown 1989, p. 170. Il senso che Green 1998, p. 237 considera quello vulgato tra gli interpreti, «My poems may be erotic, but I'm respectable», non sembra poi molto diffuso, ed è comunque inappropriato al contesto: qui non si parla dell'opposizione *vita proba/poesia lasciva*.

²⁰ Cfr. *am.* II 1, 1-3 *Hoc quoque composui Paelignis natus aquis* || *ille ego nequitiae Naso poeta meae*; || *hoc quoque iussit Amor*, e le relative discussioni su come questa fraseologia suggerisca che *am.* II 1 fosse un carme che nella 'prima edizione' apriva uno dei cinque libri pubblicati via via separatamente, e forse proprio l'originario II libro: vedi Citroni 1995, p. 444 e n. 22.

(54)²¹. In *trist.* V 1, invece, Ovidio si dissocia energicamente dagli altri poeti elegiaci (1-10, 15-20), e al verso 19 esprime il desiderio irrealizzabile di *non* essere parte del loro gruppo (nuovo canone degli elegiaci, nell'ordine Gallo, Propertio, Tibullo), perché la poesia elegiaca d'amore, e, in particolare, si dovrà pensare, la non menzionata *Ars amatoria*, è stata causa del suo esilio: V 1, 7-8; 15-22:

integer et laetus laeta et iuvenalia **lusi**:
 illa tamen nunc me composuisse piget.
 ...
 delicias siquis lascivaque carmina quaerit,
 praemoneo, non est scripta quod ista legat.
 aptior huic Gallus blandique Propertius oris,
 aptior, ingenium come, Tibullus erit.
 atque utinam numero non nos essemus in isto!
 ei mihi, cur umquam Musa iocata mea est?
 sed dedimus poenas, Scythicique in finibus Histri
ille pharetrati lusor Amoris abest.

Quando Ovidio dice che, grazie al suo inserimento nel canone degli elegiaci, «quel famoso cantore del faretrato Amore vive lontano, nelle regioni dell'Istro scitico» (21-22), egli fa direttamente riferimento all'incipit dell'elegia precedente, che in tal modo, con questa esibizione di resipiscenza, e con l'enfasi di nuovo posta sul nesso causale tra elegia d'amore e punizione imperiale (*sed dedimus poenas*), appare in tutta la sua impudenza e forse imprudenza. Ecco che fine ha fatto il *tenerorum lusor Amorum*. In IV 10, 1 si restava incerti se il *tenerorum lusor Amorum* fosse il cantore degli *Amores* o (come l'intertesto di *trist.* III 3, 73-74 già suggeriva) il cantore dell'*Ars*; qui è chiaro che *ille pharetrati lusor Amoris* è il *lusor* sicuramente e quanto meno *anche* dell'*Ars*: nel ritrattare IV 10, V 1 la espone in tutta la sua temerarietà.

²¹ Sull'importanza di Gallo come 'modello' poetico alternativo a Virgilio nell'Ovidio dell'esilio, vedi Barchiesi-Hardie 2010, pp. 65-70: il modello gallano è attivo soprattutto in *trist.* II, ma anche in *trist.* III 3, 73-76 Barchiesi e Hardie scorgono un'eco dell'epitaffio virgiliano di Gallo in *ecl.* 10, 31-34 (pp. 68-69). Per quanto riguarda Gallo in *trist.* IV 10, il verso su Gallo in *trist.* IV 10, 53 potrebbe essere richiamato (con allusione sticometrica) dal 'corrispondente' verso di *Pont.* IV 10, 53 *cumque Borysthenio liquidissimus amne Dyrapses*, se davvero Gallo avesse parlato del Boristene nello stesso carme in cui compariva il suo verso sull'Ipani, *uno tellures dividit amne duas* (144 Hollis = 1 Courtney): così Wills 1996, p. 159 n. 83; vedi anche Schiesaro 2011, pp. 103-104. Questa possibile allusione è complicata, ma forse anche confermata, dal fatto che poco dopo, in *Pont.* IV 10, 55-56 Ovidio allude a Gallo (cfr. Hollis 2007, p. 241), ma riferendo il motivo del fiume che separa le due terre a un fiume *diverso*, e non all'Ipani (menzionato prima, verso 47): *quique duas terras, Asiam Cadmique sororem, || separat, et cursus inter utramque facit* (il Tanais?).

2. *Il cavaliere peligno*

L'autocitazione di *am.* III 15, 1 in *trist.* IV 10, 1 (attraverso *trist.* III 3, 73) non è l'unica allusione di IV 10 a questa che non a caso è la più autobiografica delle elegie degli *Amores*. Ai versi 7-8, dopo avere ricordato la patria Sulmona (3-4) e l'anno di nascita (5-6), Ovidio ricorda la sua condizione equestre:

**si quid id est, usque a proavis vetus ordinis heres,
non modo fortunae munere factus eques.**

Ogni lettore affezionato di Ovidio riconosce l'autocitazione dall'elegia conclusiva degli *Amores* (III 15, 3-4):

**si quid id est, usque a proavis vetus ordinis heres,
non modo militiae turbine factus eques.**

Ancora una volta, è come se la biografia stessa di Ovidio, la sua stessa vita si fossero 'blocate' all'epoca della prima edizione degli *Amores*. Vi sono anche altre implicazioni. In *am.* III 15, l'elegia conclusiva della raccolta, Ovidio allude al tempo stesso all'elegia *introduttiva* dell'*ultimo* libro di Propertio (l'elegia in cui si annuncia il passaggio a un nuovo genere di poesia), e all'elegia *conclusiva* del *primo* libro di Propertio: Ovidio menziona Virgilio e Catullo (*Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo*, 7), ma il riferimento autobiografico alla propria patria nei versi successivi riprende quello della σφραγίς di Propertio I 22: l'espansione 'storica' in *am.* III 15, 8-10 *Paelignae dicar gloria gentis ego, || quam sua libertas ad honesta coegerat arma, || cum timuit socias anxia Roma manus* risente dell'analoga espansione in Prop. I 22, 3-5 *si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra, || Italiae duris funera temporibus, || cum Romana suos egit discordia cives* etc.²². Le implicazioni sono notevoli: l'introduzione patriottica di Prop. IV 1a è sovrapposta al ricordo della chiusa 'antiromana' di Prop. I 22²³; Ovidio si ripromette di alzare il livello della sua produzione poetica, ma non sarà il 'Callimaco romano' che vuole conciliare Umbria e Roma senza drammi né contrasti (*Umbria Romani patria Callimachi*, Prop. IV 1a, 64), e non è per Roma che continuerà a scrivere (*Roma, fave, tibi surgit opus*, Prop. IV 1a, 67); Roma, per Ovidio, è l'*anxia Roma* («welche eine kühne Formulierung!», Schmitzer 1994, p. 110) che dovette temere gli

²² Come notato da Wyke 2002, p. 135; vedi anche Davis 2006, p. 74; Peirano 2013, p. 264. Sul rapporto tra *trist.* IV 10 e Prop. I 22 e IV 1 vedi anche Fairweather 1987, pp. 190-191.

²³ Sulla contrapposizione tra identità italica e romana in queste due elegie properziane vedi Schauer 2012, pp. 100-107.

alleati italici e i loro *honesti arma*²⁴. Il tema delle guerre civili, inoltre, che è ovviamente centrale in Prop. I 22 (nonché in I 21) è richiamato da Ovidio in *am.* III 15, 5-6 *si quid id est, usque a proavis vetus ordinis heres, || non modo militiae turbine factus eques* (cfr. poi, ancora più duramente, in III 8, 9-10); la sostituzione di *militiae turbine* con *fortuna munere* nell'autocitazione di *trist.* IV 10, 8 non va solo messa in relazione coll'importanza del tema del rovescio della fortuna nella poesia dell'esilio (così Schmitzer 1994, p. 106), ma va vista come una vera e propria 'autocensura' ovidiana (certi toni non sono più possibili dopo la condanna), che però non fa altro che attirare ancora di più l'attenzione sulla valenza politica critica del passo di *am.* III 15²⁵. Va nella giusta direzione Paratore 1958, p. 364: «Forse [...] il poeta esule deve aver giudicato inopportuno ripetere il moto di fastidio per la vita delle armi che, da buon poeta erotico, egli aveva espresso alla fine degli *Amores*». Ma il punto importante è che, leggendo *am.* III 15, 5-6, non ci si può non ricordare di *chi* sia stato a rendere cavaliere l'ultimo arrivato, *sanguine pastus* (*am.* III 8, 10); «the triumphal period may be suggested» (Hutchinson 2008, p. 194): è il minimo che si possa dire²⁶.

3. *La parte mancante di sé*

La provocazione insita nel rivendicare gli *Amores* come fonte della propria imperitura gloria poetica trova una climax sorprendente, direi sconcertante, più avanti in *trist.* IV 10. Nei versi 27-32 Ovidio racconta di come col trascorrere degli anni lui e il fratello assumessero la toga virile, con la porpora del laticlavio a ricoprire le loro spalle, mentre i loro interessi restavano uguali a

²⁴ Bene Hutchinson 2008, p. 194: «The anti-Roman actions of the Paeligni in the Social War are admired; the Romans are seen as intimidated». Sull'evocazione della guerra sociale in *am.* III 15 vedi anche, tra gli storici, Mouritsen 1998, pp. 9-10; Pobjoy 2000, pp. 197-198 (entrambi inclini a inserire il passo ovidiano tra quelli che testimonierebbero del desiderio di indipendenza da Roma degli insorti, sottolineandone quindi la sfumatura 'anti-romana'); Dart 2014, pp. 37-38, secondo cui Ovidio si riferirebbe solo alla legittima aspirazione degli Italici a condividere le libertà dei Romani: ciò è funzionale alla tesi complessiva di Dart (la guerra sociale fu mossa non dal desiderio di indipendenza, ma da quello della piena cittadinanza romana), ma non sembra ricavabile dalle parole di Ovidio, la cui 'anti-romana' (e quindi anche anti-augustea) scomodità non va in nessun modo ammorbidita.

²⁵ L'espunzione di *am.* III 15, 5-6, proposta da Schrader 1776, p. 205 e accettata nell'Ottocento da editori come R. Merkel e L. Müller, è riproposta da West 1973, pp. 143-144, che suppone anche che la lezione originaria di *trist.* IV 10, 8 fosse *militiae turbine*. Presupposto di questa espunzione (oltre al fatto poco rilevante che due mss. presentano *am.* III 15, 5-6 dopo il verso 10 della stessa elegia) è l'idea che il distico sia poco appropriato in *am.* III 15, dove interromperebbe la concentrazione sul luogo natale di Ovidio e la (supposta) connessione tra 4 e 7-8, mentre starebbe bene al suo posto in *trist.* IV 10 (West). La strategia ovidiana di riecheggiamenti dagli *Amores* in generale, e da III 15 in particolare, in *trist.* IV 10 toglie a questo ragionamento molta della sua forza.

²⁶ Sull'identità peligna di Ovidio vedi Poccetti 2017.

prima (attività forense per il fratello, poesia per Ovidio). A questo punto, un grave lutto colpisce il poeta: ad appena vent'anni suo fratello muore (31-32):

iamque decem vitae frater geminaverat annos,
cum perit, et coepi **parte carere mei**.

Il pentametro ripete una frase di *Amores* I 7, 23-24:

ante meos umeris vellem cecidisse lacertos:
utilius potui **parte carere mei**.

In *am.* I 7 Ovidio esprime iperbolicamente e umoristicamente il proprio pentimento per avere osato colpire la donna amata²⁷. Ai versi 23-28 il poeta dichiara che avrebbe preferito che gli fossero cadute le braccia: più utilmente avrebbe potuto privarsi di una parte di sé. Ha impiegato a suo danno una forza dissennata, è stato forte solo per procurarsi da sé la pena. Si rivolge quindi melodrammaticamente alle proprie mani: che hanno a che fare con lui, queste ministre di strage e delitto? Prendano, le sacrileghe, le catene che hanno meritato. «The tone of the poem is distinctly humorous» (McKeown 1989, p. 164). Che le parole per raccontare della morte del fratello provengano da un simile contesto è veramente bizzarro. Come interpretare questa intertestualità? La presenza di riecheggiamenti degli *Amores evidentemente* significativi nei versi 1 (*tenerorum... amorum*) e 5-6 di *trist.* IV 10 (e vedi *infra* su 59-60) non può che far risaltare ancora di più non solo l'irrelevanza, ma la stonatura insita in questa citazione del frivolo contesto di *am.* I 7 in un punto di grande pathos di *trist.* IV 10. La stonatura risalta poi ulteriormente se consideriamo un altro aspetto. In *trist.* IV 10, 32 Ovidio, naturalmente, fa riferimento al topos della 'metà dell'anima'²⁸. Ma forse già *am.* I 7, 23-24 faceva riferimento, parodiandolo, a questo stesso topos; così per lo meno propone, senza alcuna apparente cognizione del riecheggiamento in *trist.* IV 10, Khan 1966, pp. 885-886, secondo cui nel passo di *am.* I 7 ci sarebbe un doppio senso: «The expression *pars mei* is but one of the same notion of affection present in *dimidium animae meae*, and it can easily be used by a lover to refer to his girl friend [...]. The contextual pressures tend to obscure the meaning, – “it would have been to my profit to be without my girl friend”, but [...] I have no doubt that Ovid was conscious of the ambiguity and intended his readers to detect it». Sull'effettiva presenza di questa ambiguità si può restare incerti (non si vede bene quale ne dovrebbe essere l'effetto); è invece possibile che

²⁷ Come nota McKeown 1989, ad *am.* I 7, 23-24, Ovidio riecheggia Tib. I 6, 73-74 *non ego te pulsare velim, sed, venerit iste || si furor, optarim non habuisse manus*.

²⁸ Vedi p. es. De Jonge 1951 e Luck 1977, *ad l.*

Khan abbia una qualche ragione nel vedere richiamato in *am.* I 7, 24 quello stesso *topos* dell'anima divisa in due a cui farà invece esplicito riferimento il riuso della stessa espressione in *trist.* IV 10 (forse ci si aspetterebbe che in una poesia erotica rivolta alla propria amata l'espressione *pars mei* si debba riferire a quel *topos* romantico, e non all'applicazione letterale al proprio braccio). Se così fosse, il passo di *trist.* IV 10 riporterebbe alla luce una componente nascosta di *am.* I 7; ma questo non farebbe che sottolineare ancor più che non si tratta di un'eco 'casuale', bensì di un deliberato rimando. Nell'incertezza sulla valutazione da dare a questa citazione²⁹, il minimo (o forse il massimo) che si possa dire è che essa testimonia di una (studiata) incapacità di staccarsi dall'elegia d'amore. Gli *Amores* riemergono sempre, anche nei momenti meno opportuni. Neppure la rievocazione della morte del fratello è al sicuro dal riaffiorare dei teneri amori. Anche nell'esilio, Ovidio davvero è rimasto il *tenerorum lusor Amorum*³⁰.

4. *Corinna*

C'è ancora un altro punto in cui Ovidio parla degli *Amores* riecheggiandone un passo. In *trist.* IV 10, 57-60 Ovidio afferma che, ai tempi in cui si era spuntato la barba solo due o tre volte, diede la prima pubblica lettura dei suoi *iuvenilia*; l'ispiratrice del suo ingegno era stata Corinna, da lui cantata per tutta la città con uno pseudonimo:

²⁹ «Perhaps there is a contrast between jokey allusion to the 'dimidium animae meae' topos in *Am.* 1.7, and a more heartfelt grief at the death of the brother: cfr. Catullus' handling of fraternal vs erotic love» (Philip Hardie *per litt.*).

³⁰ Faccio solo un cenno a quella che è l'allusione più famosa e discussa di *trist.* IV 10: il pentametro con cui Ovidio indica il proprio anno di nascita (43 a.C.), *trist.* IV 10, 6 *cum cecidit fato consul uterque pari* è uguale a [Tib.] III 5, 18, dove indica l'anno di nascita o (più probabilmente) il primo compleanno del poeta noto come 'Ligdamo'. Se fosse Ovidio a imitare 'Ligdamo' (che Ovidio sia da *identificare* con 'Ligdamo' è ipotesi troppo bizzarra per essere presa in considerazione), si aprirebero anche interessanti prospettive interpretative (come è possibile che Ovidio usi il verso di un altro poeta, da lui mai nominato, per indicare addirittura la propria data di nascita? e più in generale come è possibile che Ovidio imiti costantemente un poeta della statura di 'Ligdamo' durante l'intero corso della sua carriera poetica?). Ma in realtà le possibilità più realistiche sono (i) o che 'Ligdamo', se davvero appartenente al circolo di Messalla (come crede p. es. McKeown 1987, p. 11 n. 2), abbia imitato un verso che Ovidio aveva già usato in qualche poesia a noi non giunta; idea potenzialmente interessante in vista del nostro discorso sul riuso che Ovidio fa in *trist.* IV 10 della propria produzione giovanile, ma troppo labile per poterci costruire sopra alcunché; (ii) oppure che 'Ligdamo' sia un imitatore di Ovidio vissuto in epoca imprecisabile ma ovviamente posteriore a *trist.* IV 10, che finge di essere un contemporaneo di Ovidio, nato nel suo stesso anno o un anno prima, oppure che finge di essere Ovidio stesso. Essendo questa seconda possibilità la più probabile, o comunque essendo una possibilità da non escludere, si deve rinunciare a ulteriori speculazioni e tentativi di interpretazione. Sulla questione vedi la sintesi di Navarro Antolín 1996, pp. 3-20, con vastissima bibliografia (Navarro Antolín, per parte sua, conclude proponendo una datazione di 'Ligdamo' all'età flavia, p. 20).

carmina cum primum populo iuvenalia legi,
 barba resecta mihi bisve semelve fuit³¹.
moverat ingenium totam cantata per Urbem
 nomine non vero dicta **Corinna mihi**.

Il rimando è ad *am.* III 12, 15-16:

cum Thebe, cum Troia foret, cum Caesaris acta,
ingenium movit sola **Corinna meum**³².

In primo luogo, questa allusione ha l'effetto di 'suggerire' al lettore una rilettura in chiave post-esilio del distico immediatamente precedente, *am.* III 12, 13-14 *an prosint, dubium, nocuerunt carmina semper; || invidiae nostris illa fuere bonis*, secondo una modalità ben nota di 'forzatura' reinterpretativa: basti confrontare *Pont.* IV 13, 41-42 *carmina nil prosunt. nocuerunt carmina quondam, || primaque tam miserae causa fuere fugae*³³. Come, per esempio, il

³¹ Come ha mostrato Wheeler 1925, pp. 11-17, questo riferimento al fatto che Ovidio si era spuntato la prima barba solo due o tre volte indica che Ovidio vuole dire che aveva circa diciassette o diciotto anni al momento delle sue prime recitazioni di *carmina iuvenalia* ispirati da Corinna (ca. 26/25 a.C.). Sul probabile modello callimacheo (Callimaco ispirato in sogno a scrivere gli *Aitia* quando era ὄρτυγένετος «con la barba appena spuntata», *ait.* fr. 2d Harder), vedi McKeown 1987, p. 74. La situazione qui descritta non è perfettamente chiara a Jacobson 1974, p. 304; intendo questo distico come spiegato dal distico successivo, 59-60 (il piuccheperfecto *moverat* non sembra lasciare spazio ad alternative); Ovidio direbbe che già i *carmina iuvenalia* da lui recitati diciottenne sarebbero da identificarsi con poesie ispirate da Corinna, e quindi verosimilmente con poesie poi inserite negli *Amores* [prima 'edizione', il cui primo libro (o primi libri) sarà da immaginarsi datato agli anni 22/21 a.C. – è probabile che i cinque libri della prima 'edizione' siano stati pubblicati separatamente: McKeown 1987, pp. 75-77]; per *carmina iuvenalia* in riferimento agli *Amores* cfr. *trist.* II 339 *ad leve rursus opus, iuvenalia carmina, veni* (dove si indicano poesie a cui Ovidio torna, e quindi si suggeriscono *iuvenalia* più avanzati rispetto a dei primi tentativi; e forse si allude alla seconda edizione degli *Amores*) e *Pont.* III 3, 29-30 *tu [sc. Amor] mihi dictasti iuvenalia carmina primus, || apposui senis te duce quinque pedes* (dove l'allusione all'intervento di Cupido in *am.* I 1 chiarisce inequivocabilmente che si sta parlando di quella raccolta); non tutte queste poesie sarebbero state poi accolte nella seconda edizione (come detto in *am. epigr.*), e a questo lavoro di selezione alluderebbe il distico ancora successivo, *multa quidem scripsi, sed quae vitiosa putavi, || emendaturis ignibus ipse dedi* (61-62; cfr. p. es. D'Elia 1958, p. 219; McKeown 1987, p. 81; Martelli 2013, pp. 52-53).

³² Vedi p. es. Frings 2005, pp. 34, 215-216. Sui discorsi ovidiani su realtà e finzione in *am.* III 12 vedi Bretzigheimer 2001, pp. 165-182; Hardie 2002, pp. 6-7, 41 (e più in generale pp. 30-45 per una sofisticata lettura delle implicazioni della vuotezza e irrealità di Corinna come oggetto erotico ovidiano), 240. Come è noto, *am.* III 12, 16 *ingenium movit sola Corinna meum* è modellato su Prop. II 1, 4 *ingenium nobis ipsa puella facit*. Con l'aggiunta di *sola* Ovidio 'potenzia' il modello combinandolo con Prop. II 7, 19 *tu mihi sola places* – e così mette ancor più l'accento sulla menzogna che sta dicendo (poiché notoriamente negli *Amores* Ovidio è 'ispirato', per così dire, anche da altre donne, diverse da Corinna; cfr. Heyworth 2009, p. 272; Hutchinson 2008, p. 184). Accusando di *adulterium* Catullo per aver detto nelle sue poesie di avere tradito Lesbia con altre donne (*trist.* II 429-430 *nec contentus ea [sc. Lesbia], multos vulgavit amores, || in quibus ipse suum fassus adulterium est*), Ovidio, lungi dal difendere utilmente l'*Ars amatoria*, trascina nella condanna anche gli *Amores*.

³³ Per *nocere* dell'*Ars* cfr. anche, *e.g.*, *trist.* IV 1, 35 *nos quoque delectant, quamvis nocere, libelli, Pont.* IV 14, 20, e vedi Ingleheart a *trist.* II 97. Per la reinterpretazione che l'intertestualità dell'esilio

motivo del poeta d'amore che è danneggiato dai suoi stessi precetti viene trasformato nell'esilio nel motivo del poeta che è danneggiato dall'aver scritto i precetti dell'*Ars* (vedi n. 11), così anche la poesia degli *Amores* viene reinterpretata come nociva per Ovidio in un senso ben diverso da quello che sembrava a una lettura pre-esilica. Ora brani come l'esordio dell'elegia (i lamenti in *am.* III 12, 1-6), l'osservazione circa il fatto che di solito non si ascoltano i poeti come testimoni, con il desiderio che alle poesie non fosse stato dato peso (19-20), il famoso distico sulla *fecunda licentia vatium* (41-42), e la stessa conclusione, *credulitas nunc mihi vestra nocet* (44), che starebbe benissimo in *trist.* II rivolta ad Augusto, assumono un nuovo significato alla luce della condanna subita dal poeta. Si noti, peraltro, come proprio in *trist.* II 317-326 Ovidio espanda e rielabori allusivamente, in riferimento ora alla causa non dell'aver «prostituito» Corinna, ma alla causa del suo esilio (la scrittura di didascalica erotica: 313-316), il rimpianto di non essersi occupato di Troia, di Tebe e delle gesta di Cesare invece che di poesia d'amore: *am.* III 12, 15-16 *cum Thebe, cum Troia foret, cum Caesaris acta, || ingenium movit sola Corinna meum*; il rimpianto di avere scritto gli *Amores* rendendo così note le attrattive di Corinna, diventa in *trist.* II 317-326 il rimpianto di non avere scritto appunto di Troia, Tebe e dei meriti di Cesare, causando così la propria rovina coll'aver scritto un libro che «persuade all'amore» (314) – che può essere solo l'*Ars* (nominata in 345), oppure, come il contesto allusivo suggerisce, il corpus amatorio nel suo complesso, comprendente almeno anche gli *Amores*³⁴.

Citando *am.* III 12, 15-16 in *trist.* IV 10, 59-60 Ovidio da un lato attiva questa rilettura forzata di *am.* III 12, e dall'altro rivendica a sé, quale elemento *fondante* della sua identità di poeta, proprio un'elegia che, soprattutto ora, appare davvero in tutta la sua sfrontata provocatorietà – un'elegia in cui Ovidio afferma di aver fatto «prostituire» la sua *puella* col suo ingegno (8), di averla resa *vendibilis* (10), e di esserne stato il lenone (*me lenone placet*, 11). (Appare soprattutto ora provocatoria, quest'elegia, proprio perché ora il poeta dell'esilio invita il lettore a vederla come una delle cause del suo esilio, quasi che il lettore per

impone sulla produzione precedente di Ovidio, vedi di recente l'acuta discussione di Knox 2016 («By means of such back-references to earlier work, Ovid sets up a dynamic by which he redirects the reader to a different interpretation», p. 178). Sulla strategia per qualche verso analoga della ricodificazione nell'esilio di motivi della poesia amorosa, vedi Lechi 1978; Nagle 1980, pp. 63-92; e soprattutto Labate 1987; più recentemente anche la sintesi di Myers 2014, pp. 9-10; Helzle 2003 chiama il fenomeno 'Enterotisierung' (p. es. a *Pont.* I 1, 57-58; 2, 23-24; 3, 21-22, 29-30, 35-36). Su come la conversione di temi e immagini dell'elegia amorosa in motivi (in particolare) encomiastici operata dall'Ovidio dell'esilio abbia influenzato la poesia di corte dei secoli successivi, vedi Livorsi 2016.

³⁴ Vedi Ingleheart 2010, a *trist.* II 339-340. *trist.* II 339 *rursus* suggerisce anche (ma non più di questo) la seconda edizione degli *Amores*: cfr. Murgia 1986a, p. 82 (che vi vede qualcosa di più di un suggerimento). *Am.* III 12, 15-16 presuppone Properzio II 1, 17-46, e spec. 21-25; cfr. Ingleheart 2010, a *trist.* II 317-326.

eccellenza, Augusto, avesse commesso lo stesso tipo di errore degli immaginari rivali e avesse preso alla lettera le affermazioni di Ovidio riguardo a Corinna.)

Ovidio non solo rivendica la provocatorietà di *am.* III 12; egli rivendica anche qualcosa che avrebbe fatto bene ad oscurare, e cioè la ‘reale’ esistenza di Corinna. Quando Ovidio dice *moverat ingenium totam cantata per urbem || nomine non vero dicta Corinna mihi* (*trist.* IV 10, 59-60), egli dice che ‘Corinna’ non era il vero nome della donna che ispirava il suo ingegno, ma implicitamente dice anche che questa pseudo-Corinna esisteva realmente. Che questo non sia un punto secondario è dimostrato dal diverso trattamento che è riservato alla questione nell’epistola ad Augusto. In *trist.* II Ovidio si esprime in termini ben diversi: dopo aver tentato invano di scrivere di Troia, di Tebe e delle gesta di Cesare (e avere quindi, con ciò, richiamato alla memoria del lettore *am.* III 12, nonché ovviamente le sceneggiature di *am.* I 1 e II 1, cfr. *trist.* II 337 *ausus eram = am.* II 1, 11), Ovidio tornò alla poesia leggera di gioventù: «eccitai il mio petto con un amore immaginario» (*trist.* II 339-340):

ad leve rursus opus, iuvenalia carmina, veni
et **falso** movi pectus **amore** meum.

Qui Ovidio non afferma solo di avere usato uno pseudonimo, ma afferma che Corinna non è mai esistita³⁵. *Movi pectus... meum* riecheggia e corregge *ingenium movit... meum* di *am.* III 12, 14; *moverat ingenium* di *trist.* IV 10, 59, a sua volta, riecheggia e corregge *trist.* II 340, e torna alla situazione di *am.* III 12, una Corinna non immaginaria, ma ben reale.

Che in *am.* III 12, a dispetto del complesso discorso sull’intrinseca falsità delle creazioni poetiche in essa svolto, si affermi, paradossalmente, l’esistenza reale di Corinna è un punto ben colto da Philip Hardie: «In *Amores* 3.12 Ovid, aggrieved by the fact that he has to share Corinna’s favours with other men, asks the reader not to be easily taken in by his praises of Corinna, for poetic license is not to be taken at face value [...]; but the argument

³⁵ In effetti, Ovidio non *nomina* qui Corinna, e questo permette a Oliver 1945, pp. 207-215 (vedi spec. p. 207 n. 69), intento a cercare di dimostrare l’assoluta storicità della Corinna degli *Amores* (almeno nella loro prima edizione), di sviluppare la teoria secondo cui la prima edizione degli *Amores* (= *iuvenalia carmina* di *trist.* II 339) sarebbe stata dedicata all’amore per la realissima Corinna, mentre il *falsus amor* sarebbe intervenuto solo nella *seconda* edizione dell’opera (= *ad leve rursus opus... veni*), oppure, come Oliver preferisce credere, nell’*Ars amatoria* (ma non sembra che un’espressione come *falso movi pectus amore meum* possa essere un modo appropriato di riferirsi alla didascalica *Ars*). Questo non è impossibile da un punto di vista teorico, ma è contorto, indimostrabile, e alquanto improbabile: se non altro, il riecheggiamento di *am.* III 12, 14 (dove si parla di Corinna) in *trist.* II 340 fa sì che ogni lettore non possa non pensare a Corinna anche per il secondo passo. È da supporre che anche McKeown escluda *trist.* II 340 dal dossier su Corinna in quanto lì non esplicitamente nominata quando afferma che Ovidio non ha *mai* negato l’esistenza della donna [McKeown 1979, p. 174 n. 6; 1987, p. 19 (*trist.* II 340 è citato a p. 22 n. 18 come confronto a III 12, 19, 41-2)].

only works if the reader suspends disbelief and assumes that Corinna is *not* a product of poetic license»³⁶. Infatti, a differenza di quanto talvolta viene detto (cfr. e. g. Davis 2006, p. 18: «After all, Ovid, posing as the lover in the *Amores*, acknowledges that Corinna is fictitious (3.12)»), la *credulitas* del pubblico dei lettori non sta nel credere erroneamente che Corinna esista (altrimenti, nel mondo fittizio di *am.* III 12, non avrebbero potuto a loro volta sedurla), bensì nel credere alla veridicità delle lodi che Ovidio le ha tributato³⁷. *Amores* III 12 non dice che Corinna non esista; dice anzi che non solo è vera, una persona in carne e ossa, ma anche che è rintracciabile, individuabile, e corteggiabile³⁸. Evidentemente, non tutti i lettori di Ovidio sono ignari della vera identità di Corinna, una possibilità che il poeta stesso non esclude in *ars* III 538, quando dice che «molti» (ma, appunto, non ‘tutti’) chiedono chi sia Corinna: *et multi, quae sit, nostra Corinna rogant*, un altro passo che, allineando Corinna alla Nemese di Tibullo, alla Cinzia di Propertio e alla Licoride di Gallo, ne ribadisce (= pretende di ribadirne) l’autentica esistenza – o per lo meno un’esistenza tanto autentica quanto quella delle altre donne elegiache³⁹.

³⁶ Hardie 2002, p. 240.

³⁷ Cfr. anche p. es. McKeown 1987, pp. 19-20. Affermare la reale esistenza di Corinna in *am.* III 12 è tanto più provocatorio in quanto l’elegia è seguita immediatamente da un’altra in cui si scopre improvvisamente che, mentre scrive del suo amore per Corinna (e di come l’abbia fatta «prostituire» con le sue lodi), Ovidio è regolarmente sposato, «a respectable married man engaged in conjugal tourism» (Harrison 2002, p. 82): III 13, 1 *Cum mihi pomiferis coniunx foret orta Faliscis...* (anche se, quanto a scandalosità, per gli uomini sposati non valevano le stesse regole che valevano per le donne, quanto meno «[e]legiac poets are not supposed to have wives, and Ovid’s first readers would surely have been surprised by the appearance of one here», Farrell 2014, pp. 216-217); ora descrive *casta... sacra* in onore della dea del matrimonio (3, «another elegiac heresy», Farrell 2014, p. 217); probabilmente riecheggia beffardamente un finto poema eziologico, in realtà scandalosamente erotico, di Propertio (III 13, 5 *grande morae pretium ritus cognoscere* - Prop. IV 8, 4 *hic ubi tam rarae non perit hora morae*, nel contesto della spiegazione del rito delle vergini di Lanuvio); riecheggia beffardamente l’inizio del libro: III 13, 7-8 - III 1, 1-2 (cfr. Cahoon 1983, p. 4, anche se la mia valutazione generale di *am.* III 13 è molto diversa); conclude cantando di un esule greco, devoto di Giunone, che dopo aver vagato per terra e per mare fonda *moenia... alta* (della greca Falerii) con mano fausta (su quest’ultimo punto vedi Cahoon 1983, pp. 6-7; Boyd 1997, pp. 51-52; Hutchinson 2008, pp. 194-194).

³⁸ Ciò non esclude interpretazioni ‘poetologiche’ del tipo di quella di Bretzigheimer 2001, pp. 165-182; tuttavia, che la *puella* sia *falso laudata* non significa, su un piano letterale, che Ovidio dica che sia *ficta* (pp. 176-177); citare *trist.* II 340 a sostegno di ciò non aiuta: *trist.* II 340 *contraddice am.* III 12. Sulla ‘tergiversazione’ ovidiana riguardo alla questione dell’esistenza o meno di Corinna, vedi Kennedy 1993, pp. 89-90, e spec. p. 90: «On a number of occasions, both within the *Amores* [III 12] and in the exile poems [*Tr.* II 339-340; IV 10, 59-60], he flirts with admitting it was all fiction, but a categorical statement to that effect is not necessarily to be extracted from what he says», a mio avviso, però, con l’eccezione del passo di *trist.* II. Sulla natura fittizia o meno di Corinna bibliografia (antiquata) in Oliver 1945 (un sostenitore della necessità di credere ciecamente alla storicità di qualsiasi cosa Ovidio affermi), spec. pp. 204-207; più recentemente vedi Wyke 2002, pp. 20-21 con la bibliografia citata; su tutte le principali questioni legate a Corinna acuta sintesi in McKeown 1987, pp. 19-24, 93-95.

³⁹ Ovidio forse non a caso preferisce citare Nemese come donna di Tibullo piuttosto che la Delia ‘autenticata’ da Apuleio (*apol.* 10, 3): se già ai tempi del poeta Nemese fosse stata sentita come ‘irreale’ rispetto alla ‘reale’ Delia, Ovidio la sceglierebbe qui per confondere ulteriormente le acque; vedi anche, da

In *trist.* II 339-340 l'affermazione della non-esistenza di Corinna era il preludio all'autodifesa di Ovidio culminante nei versi 353-356: *crede mihi, distant mores a carmine nostros — || vita verecunda est, Musa iocosa mea — || magnaue pars mendax operum est et ficta meorum: || plus sibi permisit compositore suo*⁴⁰. Il fatto che in *trist.* IV 10, nella propria autobiografia, Ovidio faccia un passo indietro, torni alla situazione (p. es.) di *am.* III 12, e parli di una Corinna realmente esistita, non è banale. Il punto non è tanto che l'affermazione di IV 10 metta in crisi quella di II 340⁴¹. II 340 è chiaro (Corinna non è esistita), e chiari sono IV, 10, 59-60 (Corinna è esistita). Il punto è che nella propria autobiografia Ovidio rinuncia a difendersi, e implicitamente, con un gesto che si potrebbe legittimamente definire di orgoglio, se non di sfida, rivendica quell'aderenza tra *vita* e *Musa iocosa* che aveva rigettato nel rivolgersi direttamente ad Augusto⁴².

5. *Ille ego qui*

Ovidio inizia la sua elegia autobiografica con l'espressione *Ille ego qui*. Mentre l'esordio con *ille ego* ricorre abbastanza spesso in poesia esametrica prima di

un altro punto di vista, Gibson 2013, pp. 210-211. In *am.* II 17, 28-30 *et multae per me nomen habere volunt. || novi aliquam, quae se circumferat esse Corinnam; || ut fiat, quid non illa dedisse velit?* dice a Corinna stessa di avere conosciuto una donna che si vanta in giro di essere Corinna. Essendo contenuta in un discorso *rivolto a* Corinna, nulla si può dire circa la pretesa di veridicità di questa affermazione: se il punto dovesse essere che Corinna non esiste, ovviamente ne conseguirebbe che tutto quello che il poeta le dice è da classificare come pura finzione; se invece Corinna fosse vera, potrebbe anche essere 'vero' (nel senso che il poeta potrebbe suggerire che debba essere classificato come vero) anche il fatto che una certa donna si vanti in giro di essere Corinna. In relazione ad *am.* III 12, va notato che, evidentemente (e come sarà poi esplicitato in *ars* III 538 cit. *supra*), Ovidio costruisce una situazione in cui la vera identità di Corinna non è universalmente nota. (La *pointe* principale del passo, peraltro, è colta bene da McKeown 1998, pp. 377-378: «This specificity, however, is wittily counter-productive, for it reveals the limitations of the fame to be achieved in his poetry under a pseudonym»: quale valore ha la 'fama', se nessuno sa chi sei? Cfr. McKeown 1987, pp. 23-24, e, a proposito di *ars* III 538, Gibson 2003, p. 312).

⁴⁰ Sulle ironie e i paradossi di questa autodifesa vedi Barchiesi 1993, spec. pp. 167-168 (= 2001, p. 92).

⁴¹ Ingleheart 2010, p. 280: «The interpretation of this line [*Tr.* II 340] as confirming Corinna's fictionality is undermined by 4.10.59 [...], where similar phrasing suggests that 'Corinna' was a pseudonym (and therefore that a real woman lay behind the literary mask)».

⁴² Cfr. McKeown 1987, pp. 19-20: «It should, however [sc. contro l'idea che Corinna sia fittizia], be noted that Ovid never denied Corinna's existence, *even when to have done so might have assisted his prospects for recall from exile*; cfr. *Trist.* 4.10.59f.» (mia enfasi). Analogamente Oliver 1945, p. 207, nell'ambito di un'argomentazione che punta alla dimostrazione della storicità di Corinna, mette in rilievo come Ovidio in *trist.* IV 10, nell'affermare la reale esistenza di Corinna, agisca senza una discernibile motivazione, e perda un'occasione di difendere la propria integrità morale, «when, indeed, he had everything to gain from admitting an imposture». Cameron 1968, p. 323 ribatte che il punto non era la moralità della vita di Ovidio, ma ciò che lui aveva scritto: «It did not matter a jot to Augustus whether Corinna existed or not». È vero che ad Augusto non sarebbe importato granché della vita privata di Ovidio; tuttavia, ovviamente, quello che ad Augusto sarebbe potuto importare era se Ovidio avesse *scritto* di Corinna *come* esistente oppure no (infatti nel rivolgersi a lui in *trist.* II Ovidio parla di *falsus amor*).

Ovidio (Properzio, Tibullo) e nelle opere precedenti di Ovidio stesso, questa è la prima volta che compare il nesso *ille ego qui – a meno che* Ovidio non conoscesse l'incipit dei quattro versi che costituiscono il falso 'preproemio' dell'*Eneide*:

Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
 carmen et egressus silvis vicina coegi,
 ut quamvis avido parerent arva colono,
 gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis...

Che Ovidio potesse conoscere il preproemio dell'*Eneide* è un'ipotesi teoricamente possibile, anche se, a mio avviso, non probabile⁴³. Ma ipotizziamo per un momento che questa ipotesi colga nel segno, e che Ovidio con il suo incipit *Ille ego qui* volesse alludere al preproemio pseudo-virgiliano, sia che lo ritenesse spurio o che lo ritenesse autentico. Quali sarebbero le implicazioni di questa intertestualità? Il modello virgiliano di carriera poetica è fondamentale per Ovidio fin da *am.* I 1, 1 *Arma*, come è stato delineato chiaramente da Farrell e Barchiesi-Hardie⁴⁴. Ma, dal punto di vista dell'Ovidio dell'esilio, non può

⁴³ Do per acquisita la dimostrazione della falsità del preproemio: rimando a Gamberale 1991 (il preproemio è post-ovidiano, modellato su *trist.* IV 10, 1 e le altre occorrenze ovidiane di *Ille ego*); più recentemente, Mondin 2007 (il preproemio, post-ovidiano, una risposta alla *quaestio* sul perché Virgilio iniziassi l'*Aeneis ab armis* a non *a viro*); Ziolkowski-Putnam 2008, pp. 22-25 (confronto con altri giochi sull'inizio dell'*Eneide* nella tradizione successiva); Peirano 2013, pp. 270-274 (un 'racconto editoriale' (La Penna) modellato sulla *σφραγίς* delle *Georgiche*); Delvigo 2016, pp. 207-218 (acutamente: una 'correzione' della carriera poetica virgiliana quale era stata delineata nella *σφραγίς* delle *Georgiche*; cronologia impossibile da determinare). Che Ovidio potesse conoscere questo spurio preproemio è nota ipotesi di Conte 1985, pp. 62-64, secondo cui l'epigramma introduttivo degli *Amores* riecheggerebbe i versi pseudo-virgiliani (non viene menzionato l'incipit di *trist.* IV 10). Molto aperto alla possibilità che Ovidio in IV 10, 1 alluda al preproemio Farrell 2004, vedi *infra*. Inoltre, su questa possibilità riguardo a IV 10, 1, cfr. Fairweather 1987, pp. 191-192 (saggiamente scettica: «Nor is it the case that Ovid in *Tristia* 4.10 consistently aligns his life-history with that of Virgil», p. 191); Ciccarelli 1997, pp. 65-66: «Se accettiamo questa ipotesi [sc. l'ipotesi di Conte], possiamo supporre che il nesso con cui si apre *Trist.* 4.10 risenta dell'influsso di tale proemio; Ovidio avrebbe, quindi, ripreso la *iunctura* da un contesto caratterizzato da un contenuto fortemente programmatico, per dare inizio in modo analogo ad una *sphragis* destinata a chiarire il suo percorso poetico sulla base di una stretta interazione tra vita e arte».

⁴⁴ Vedi Farrell 2004, spec. pp. 41-46 (sulla costruzione della carriera poetica romana vedi anche, più in generale, Farrell 2002); Barchiesi-Hardie 2010, pp. 59-65; bella sintesi anche in Myers 2014, pp. 14-17, spec. 14-15. Già l'uso di *lusor* in *trist.* III 10, 73 e IV 10, 1, che riprende un'elegia della prima opera di Ovidio (e attraverso di essa le *Bucoliche*), mentre nessun accenno viene fatto né nell'autoepitaffio né nell'elegia autobiografica alle opere 'didascaliche' (se non al caso molto particolare dell'*Ars amatoria* in *trist.* III 10, 74) ed 'epiche' (nonché alla comunque non strettamente virgiliana tragedia), suggerisce che almeno l'Ovidio dell'esilio, lungi dal ri-costruire la propria carriera sul modello di quella virgiliana, la ri-costruisca in *contrapposizione* ad essa. Per la costruzione da parte di Ovidio di una carriera poetica *contrapposta* a quella di Virgilio vedi Cheney 1997, pp. 31-48 (ch. 1 «Ovid's counter-Virgilian cursus in the *Amores*»), non sempre ugualmente convincente (nella suddivisione che Cheney fa della carriera poetica ovidiana, p. es., i *Fasti* sono catalogati come appartenenti al 'genere' elegiaco assieme ad *Amores*, *Ars* ed *Heroides* (p. 10), laddove, in un'ottica 'virgiliana', si vedrebbero meglio corrispondere alle *Georgiche* come opera didascalica, con l'imbarazzante compagnia dell'*Ars*, oppure, posta l'equivalenza

che apparire chiaro tanto al poeta quanto ai lettori che questo modello è fallito. Ovidio si costruisce dapprima l'immagine di una carriera potenzialmente virgiliana, dall'umile' elegia amorosa alla didascalica (amorosa, ma poi anche eziologica) all'epica (*Metamorfosi* + *Fasti* = *Eneide*)⁴⁵. Poi, però, la crisi dell'esilio interrompe drammaticamente questo percorso di 'ascesa', e porta al ritorno a un'elegia tanto simile e tanto diversa da quella delle origini, che, come Ovidio ossessivamente ripete, era stata concausa della sua rovina⁴⁶. E in questa nuova elegia talora, come in *trist.* IV 10, Ovidio propone come spina dorsale della propria carriera la sola elegia d'amore, elidendo ogni accenno a una avvenuta 'ascesa' poetica. Alludere al preproemio dell'*Eneide* all'inizio di *trist.* IV 10 potrebbe non significare la persistente *adesione* a un programma virgiliano di innalzamento poetico, come suggerito peraltro acutamente da Farrell, bensì potrebbe mettere in rilievo il *fallimento* di una tale aspirazione, che tanto peso aveva avuto in momenti chiave degli *Amores* (le elegie 'programmatiche'), ma che ora è sostituita da un regressivo ritorno del represso elegiaco⁴⁷.

6. *Il carmen*

Un altro aspetto sconcertante di *trist.* IV 10 è che proprio in essa, nell'elegia autobiografica, non si dica nulla del *carmen* che altrove è costantemente presentato come concausa dell'esilio. Anche dell'*error*, però, Ovidio dice pochissimo, nonostante il contesto autobiografico potesse sembrare incoraggiante per la curiosità del lettore⁴⁸. Ai versi 89-90 Ovidio si rivolge alle ombre dei genitori scomparsi, ma, anche in questo contesto apparentemente di massimo

Ars - Georgiche, all'*Eneide* stessa, in compagnia delle *Metamorfosi*; cfr. Barchiesi-Hardie 2010, p. 62 cit. *infra* n. 45). Sulle oscillazioni di Ovidio nel suo rapportarsi al modello virgiliano di carriera vedi ancora Barchiesi-Hardie 2010, p. 60: «A similar oscillation characterizes Ovid's construction of his own literary career, which contains moments of a rise through the genres in conscious emulation of the Virgilian career pattern, moments of unchanging continuity, as well as *moments of regression*. But the Virgilian model is always present, *whether through affirmation or negation*, and the Ovidian career is the first episode in the long history of the reception of the Virgilian career» (enfasi mia).

⁴⁵ Barchiesi-Hardie 2010, p. 62: «If the *Ars Amatoria* is Ovid's answer to the *Georgics*, the hexameter *Metamorphoses* together with the *Fasti* in elegiac couplets constitute Ovid's complex and confident rewriting of the *Aeneid*».

⁴⁶ Harrison 2010, p. 39 giustamente sintetizza parlando di «Ovid's parabolic progress through elegy to the *Metamorphoses* to return to elegy in exile».

⁴⁷ Farrell 2004, p. 50: «In *Tristia* 4.10, though Ovid speaks with an undeniable sense of self-pity about his relegation, reference to the Virgilian preproemium suggests that his career-long program of emulating Virgil has succeeded in some important sense».

⁴⁸ Uno dei pochi a farlo notare è Döpp 1992, p. 22: questo accadrebbe perché Ovidio in questa elegia sarebbe interessato solamente a mostrare la grande importanza che hanno per lui le Muse, come si vede dalla sezione finale.

pathos, non rinuncia a giocare con il lettore e con le sue aspettative, creando una suspense che condurrà a una deliberata anticlimax:

scite, precor, causam (nec vos mihi fallere fas est)
errorem iussae, non scelus, esse fugae.

«Sappiate la causa, vi prego, – non mi è lecito mentire a voi –»: l'esametro crea per un attimo l'impressione che finalmente, eccezionalmente, Ovidio si deciderà a rivelare la vera causa del suo esilio: ai Mani dei genitori la legge divina non consente di mentire. Ma il pentametro delude ogni speranza: i 'lettori appassionati' delle vicende della vita di Ovidio (che sono ricordati proprio così nel distico immediatamente successivo, *ad vos, studiosa, revertor, || pectora, qui vitae quaeritis acta meae*, 91-92 – quasi che proprio i 'lettori appassionati' non fossero direttamente interessati al contenuto di quanto precedeva) sono rinviati, per l'ennesima volta, alla dichiarazione che non di uno *scelus* si è trattato, bensì di un *error*, una distinzione stranota ai lettori fin da *trist.* I 2, 97-98⁴⁹. Ma forse si saprà qualcosa di più adesso, quando il poeta si rivolge agli *studiosa pectora*? Una lunga e contorta perifrasi rivela solamente che Ovidio aveva cinquant'anni *cum maris Euxini positos ad laeva Tomitas || quaerere me laesi principis ira iubet* – «l'ira del principe offeso»: difficilmente una novità per i lettori fedeli dei *Tristia*⁵⁰.

Il verso successivo torna a sollevare l'aspettativa di clamorose rivelazioni: inizia infatti con le parole *causa meae* – ma prosegue in modo beffardo: *causa meae cunctis nimium quoque nota ruinae || indicio non est testificanda meo* (99-100). L'unica sorpresa contenuta in IV 10 riguardo alla causa dell'esilio – prima nell'apostrofe ai genitori, 89-90 (fu un *error*, non uno *scelus*); poi nel parlare agli affezionati lettori, 100-101 (la causa è nota a tutti, non c'è bisogno di ricordarla) – è appunto che di *una* causa si tratta, dell'*error*: nessuna menzione è fatta del *carmen*, che da *trist.* I 1 in poi è stato indicato da Ovidio come concausa del suo esilio.

È evidente, infatti, che i due riferimenti alla *causa* (89, 99) sono entrambi da collegare al solo *error*: questo è esplicito nel caso di 89-90; implicito ma chiaramente presupposto nel caso di 99-100: la ripresa di *causa* (singolare) da 89 implica che si parli della stessa cosa; e ovviamente il fatto che si dica che la causa della rovina è a tutti nota, e che non c'è bisogno di dire di più, allude all'*error* e non al *carmen*: dell'*Ars* come causa dell'esilio è ovvio che tutti sappiano, visto che Ovidio lo ha detto molte volte; specificarlo sarebbe tremendamente banale,

⁴⁹ Cfr. *trist.* I 3, 37-38; III 1, 51-52; 6, 25-26; 11, 33-34; IV 4, 43-44; poi nei *Tristia* ancora in V 4, 18; 11, 15-20.

⁵⁰ «The wrath of Augustus is the central theme which runs through the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*» (Scott 1930, p. 57); Syme 1978, pp. 223-225.

mentre dire che a tutti è nota l'*altra* causa della rovina di Ovidio è pungente: certo tutti i lettori affezionati di Ovidio *sanno* che la causa è un *error* che ha offeso il principe (e Ovidio lo ha appena ripetuto); cfr. Hollis 1977, p. xiv n. 2: «What everyone knew was merely that Ovid had offended the emperor»; mentre con ogni probabilità *nessuno* di loro conosce i dettagli della vicenda, in che cosa consista precisamente l'offesa. Qui Ovidio gioca con questi due diversi modi di intendere la frase 'la causa della mia rovina è nota'. Prendere la dichiarazione di 99-100 'at face-value' (come fa per es. Goold 1983, p. 95) è quanto meno imprudente. In *Pont.* I 7, 39-40, citato da Goold a sostegno dell'idea che Ovidio dica che davvero tutti sanno in cosa consistesse l'*error*, analogamente, quello che *nemo nescit* è che Ovidio non ha commesso nessun *facinus*: questo implica solo che tutti sanno quello che Ovidio ha ripetuto molte volte, e cioè che si tratta di un *error* e una *culpa*, e non di un crimine (*facinus*, *scelus*; Ovidio lo ha appena ribadito in *Pont.* I 6, 25-26, dove *facinus* = *scelus*). Dire che tutti sanno quale sia la causa dell'esilio di Ovidio è pungente anche perché lascia balenare la possibilità che, appunto, tutti (o anche solo qualcuno) sappiano quello che è successo, e quindi condividano con Ovidio la conoscenza di quel qualcosa la cui contezza ha provocato la rovina del poeta⁵¹.

Solitamente, *carmen* ed *error* sono ricordati insieme. In *trist.* II 207-210, per esempio, Ovidio dichiara che due sono state le cause della sua rovina, *carmen et error*, e teorizza la necessità di tacere del secondo fatto, per non riaprire la ferita del principe (laddove qui, mentre si dice che si deve tacere dell'*error*, si tace invece, completamente, del *primo* fatto). Ma talora, e al solito senza il minimo tentativo di creare un quadro coerente, l'*Ars amatoria* è presentata addirittura come l'*unica* causa della sua perdizione: così del resto afferma proprio l'incipit di *trist.* II, *Quid mihi vobiscum, infelix cura, libelli, || ingenio perii qui miser ipse meo*: «The emphasis on verse rather than the *error* is striking here and indeed throughout; the *error* is introduced only at 103-10» (Ingleheart 2010, a *trist.* II 2). Così è altrettanto, e specularmente, sorprendente che qui in *trist.* IV 10 ad essere enfatizzato come causa dell'esilio sia solo l'*error*, e non il *carmen*.

Sembra che Ovidio in *trist.* IV 10 voglia riabilitare completamente la sua produzione erotica. Il *tenerorum lusor alAmorum* non ha niente da rimproverarsi, niente da giustificare, niente di cui vergognarsi. La sua elegia d'amore – gli *Amores*, esplicitamente, ma con essi anche l'*Ars* – non ha bisogno di essere 'redenta' dalle opere maggiori, come accadeva invece in *trist.* II 547-548:

ne tamen omne meum credas opus esse remissum,
saepe dedi nostrae grandia vela rati.

⁵¹ Cfr. e.g. Gaertner 2005, p. 15: «It is hard to advance a plausible theory [sc. sulla natura dell'*error*] beyond the point that Ovid had knowledge of something that he was not supposed to know».

Segue menzione dei *Fasti* (549-552); della tragedia (553-554); delle *Metamorfosi* (555-562; alle *met.* era stato indirizzato Augusto già in 63-66). Tanto nell'autoepitaffio di *trist.* III 3 quanto in IV 10, in quelle che costruisce come le sue parole 'definitive' riguardo a sé stesso, rivolte direttamente al pubblico dei suoi lettori affezionati e alla *posteritas*, Ovidio non sente bisogno di richiamare le opere 'maggiori': è come poeta degli amori che vuole essere ricordato. È (anche) il contrasto con *trist.* II, con le parole rivolte direttamente al principe, che rende debole la spiegazione dell'assenza di riferimenti a *Fasti* e *Metamorfosi* come dovuta semplicemente al fatto che queste opere non erano state completate al momento della partenza per l'esilio⁵². Quando Ovidio ritiene che gli torni utile, non si fa problemi a presentare le opere 'maggiori' come una realtà di fatto, per quanto incompiuti fossero i *Fasti* e (a quanto egli dice) le *Metamorfosi*. Inoltre: se un ragionamento del genere può valere per *Fasti* e *Metamorfosi*, non può valere per la tragedia. Come si è ricordato anche prima, la tragedia è presentata come scritta con successo probabilmente già in *am.* II 18, 13-14, sicuramente in *trist.* II 553-554⁵³. Assolutamente nulla impediva a Ovidio di fare riferimento almeno alla sua tragedia in *trist.* IV 10 (vedi *infra* per una possibile allusione autoriflessiva a questo silenzio, § 8).

Per di più, non è del tutto vero che in *trist.* IV 10 non vi siano riferimenti alle *Metamorfosi*. Non mi riferisco tanto all'allusione dei versi 63-64 *tunc quoque, cum fugerem, quaedam placitura cremavi || iratus studio carminibusque meis*, dove è tradizionale vedere un riferimento al rogo delle incompiute

⁵² Così Mariotti 1957, p. 631 n. 45: «Nella formale rinuncia del poeta alle *Metamorfosi* credo che sia l'unica risposta verosimile alla domanda postasi da Fränkel 1956 [1945], p. 235 n. 26 sul motivo del mancato riferimento al poema in *trist.* 4, 10. Nell'elegia autobiografica, che aveva per così dire un carattere ufficiale, Ovidio non poteva trattare 'ex professo' di un'opera che, *incorrecta* com'era, non considero certo mai propriamente pubblicata anche se ne aveva approvato la diffusione (*trist.* 1, 7). Quindi egli preferì limitarsi all'allusione vaga e suggestiva, ma ben comprensibile, del v. 63 (*quaedam placitura cremavi*) e si presentò soltanto come *tenerorum lusor amorum*». Mariotti è citato con approvazione da Citroni 1995, p. 471 n. 35, per spiegare sia il *tenerorum lusor amorum* di *trist.* IV 10, 1 che la mancanza di riferimenti alle *Metamorfosi* (ma forse piuttosto alla *Medea*) in *Pont.* III 3, 29 ss., su cui vedi *infra* § 8. A p. 441 Citroni fa riferimento alle opere erotiche come alle «sole pubblicate prima dell'esilio, le opere alle quali Ovidio anche dall'esilio *non teme* di fare costante riferimento come alla ragione del suo successo e della sua fama di poeta» (enfasi mia).

⁵³ La frase *sceptra tamen sumpsit curaque Tragoedia nostra || crevit* in questo passo (non chiarissimo) di *am.* II 18 probabilmente non implica che la tragedia fosse (da immaginarsi come) incompiuta al momento (ancora: anche immaginario) della stesura di questa elegia; sarà piuttosto vero il contrario (specialmente se intendiamo *Tragoedia* non come la singola opera, ma come il genere della tragedia), come del resto sostenuto da molti; vedi p. es. Jacobson 1974, p. 308 (*Tragoedia* appunto = «il genere della Tragedia»); Hollis 1977, pp. 150-151 (*Tragoedia* una personificazione); lo dà per scontato Citroni 1995, pp. 446-447 e n. 27 («essa [II 18] presuppone il compimento della *Medea*»); diversamente Booth 1991, *ad l.*, secondo cui qui Ovidio «is pointing to a single, substantially-advanced, but still incomplete play»; così anche, p. es., Cameron 1968, p. 332; Knox 1986, p. 214. Incerto tra le due posizioni McKeown 1998, *ad l.* Interessanti argomentazioni a favore di *tragoedia* = la *Medea* (e non il genere della tragedia) in Curley 2013, spec. pp. 47-49.

Metamorfosi narrato in *trist.* I 7, 15-26 – rogo peraltro inutile quanto quello che la leggenda, attestata a partire da Plinio (*NH* VII 114), attribuisce alle ultime volontà di Virgilio riguardo all'incompiuta *Eneide*, visto che Ovidio si dichiara ben consapevole che a questo (ipotetico) rogo numerosi esemplari sono sopravvissuti e circolano tra i lettori⁵⁴. Questa allusione, col suo modo iperbolicamente sminuente di riferirsi alle *Metamorfosi* come *quaedam placitura*, e nel suo dare per scontato che il rogo abbia avuto effetto (cosa negata in I 7), non farebbe che ribadire ancora una volta che Ovidio delle *Metamorfosi* può benissimo fare a meno; gli basta la sua gloria di poeta d'amore. L'altra allusione alle *Metamorfosi* in IV 10 è un'allusione testuale. Nell'ultima parte dell'elegia (115-132), Ovidio si rivolge alla Musa, cui manifesta la sua gratitudine per la consolazione e il sollievo che gli offre. La Musa lo porta lontano dalla terra del suo esilio e lo trasporta in mezzo all'Elicona. La Musa gli ha dato, mentre era ancora vivo, una fama immensa, quale di solito si ha dopo la morte. L'invidia non ha mai morso le sue opere con il suo dente ingiusto. La fama ha fatto sì che egli fosse giudicato non inferiore ai grandissimi poeti che egli reputa superiori a sé; egli è letto in tutto il mondo da una moltitudine di lettori (*in toto plurimus orbe legor*, 128). Così prosegue (129-132):

si quid habent igitur **vatum praesagia veri**,
 protinus ut moriar, non ero, terra, tuus.
 sive favore tuli, sive hanc ego carmine famam,
 iure tibi grates, candide lector, ago.

Il verso 129 è una citazione pressoché letterale dell'ultimo verso delle *Metamorfosi*, XV 875-879:

parte tamen meliore mei super alta perennis
 astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
 quaque patet domitis Romana potentia terris,
 ore legar populi, perque omnia saecula fama,
si quid habent vatum veri praesagia, vivam.

Le *Metamorfosi*, ignorate per tutto il corso di IV 10, compaiono dunque per via allusiva alla fine di essa. È un'altra conferma che non di silenzio per mancata pubblicazione si trattava, bensì di voluta omissione di un'opera vi-

⁵⁴ Per *trist.* IV 10, 63-64 come allusione alle *met.* (e quindi anche al progettato rogo dell'*Eneide*), oltre a Mariotti citato *supra* n. 52, vedi p. es. Paratore 1958, p. 373; D'Agostino 1969, pp. 288-289; Fredericks 1976, p. 144; Luck 1977, p. 266; Klodt 2005, p. 191 n. 17. Ragionevoli dubbi sono espressi da Fairweather 1987, p. 192. Sulla leggenda della progettata distruzione dell'*Eneide* vedi Stok 2009, pp. 344-348; le fonti, a partire appunto, ipoteticamente, da *trist.* I 7, sono raccolte in Ziolkowski-Putnam 2008, pp. 420-425.

sta come non necessaria a stabilire la fama perenne di Ovidio, una fama già bastevolmente garantitagli da quelle opere amatorie (*Amores* + *Ars amatoria*) che avrebbero invece dovuto segnare la sua rovina⁵⁵. Le *Metamorfosi* rivendicano la loro sopravvivenza anche contro *Iovis ira, ignis, ferrum, edax... vetustas* (XV 871-872); ma l'«ira di Giove» (= del principe, inevitabilmente, nel contesto dell'esilio) non può nulla neppure contro le opere contro cui *direttamente* si era scagliata, che sono sopravvissute, hanno dato fama immensa al loro autore, e vengono lette in tutto il mondo: *tu* [sc. *Musa*] *mihi, quod rarum est, vivo sublime dedisti* || *nomen, ab exsequiis quod dare fama solet* (IV 10, 121-122); *cumque ego praeponam multos* [sc. *poetas*] *mihi, non minor illis* || *dicor et in toto plurimus orbe legor* (127-128): Ovidio ha avuto fama *da vivo*; i presenti *dicor* e *legor* si contrappongono al futuro *legar* del penultimo verso delle *Metamorfosi*⁵⁶. Del resto, la fine stessa delle *Metamorfosi* non faceva che riagganciarsi direttamente agli *Amores*, con la parola finale *vivam* che ripeteva il *vivam* con cui si chiudeva *am.* I 15, 41-42:

ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
vivam, parsque mei multa superstes erit.

Al compimento dei quindici libri del suo *maius opus* Ovidio si ritrovava nella stessa situazione in cui era alla fine del I libro degli *Amores* – un modo per affermare alla fine delle *Metamorfosi* stesse che la fama che l'epica gli avrebbe portato non sarebbe andata a 'sostituire' quella che gli derivava dalla prima delle sue opere, nonostante gli attacchi del *Livor* (*am.* I 15, 1-6), anche se forse un accenno in direzione di un 'miglioramento' della situazione si potrebbe vedere nella frase *parte tamen meliore mei super alta perennis* || *astra ferar* (*met.* XV 875-876) in contrapposizione a *parsque mei multa superstes erit* (*am.* I 15, 42)⁵⁷.

⁵⁵ Persisto nel ritenere l'*Ars* coinvolta con gli *Amores* nel quadro delle opere amatorie esaltate in *trist.* III 3, 73-74 e IV 10 (i *teneri amores*); e conversamente gli *Amores* inevitabilmente coinvolti con l'*Ars* nella condanna della seconda; sull'intrinseca ragionevolezza di questo secondo atteggiamento, vedi McKeown 1987, pp. 26-27 («In his speech to Cupid at *Pont.* 3.3.29ff., Ovid specifically distinguishes the *Amores* as trivial but innocuous in contrast to the *Ars Amatoria*, the *stultum carmen* which led to his downfall [...] In fact, it is somewhat surprising that it should have been the *Ars Amatoria* rather than the *Amores* which fell foul of the regime, for the *Amores* seem to be rather more out of line with Augustan ideals», p. 26); Barchiesi 1988 [1997].

⁵⁶ Bene Martelli 2013, p. 170. L'unico punto su cui ho qualche riserva è la sua osservazione secondo cui le opere precedenti che hanno consacrato la fama del poeta sarebbero, nel caso del finale di *trist.* IV 10, le *Metamorfosi* stesse: certo anche le *Metamorfosi* sono alla fine coinvolte, tramite l'allusione a XV 879 (su cui Martelli non attira l'attenzione), ma il punto di Ovidio mi sembra piuttosto quello secondo cui sarebbero le *altre* opere, le opere amatorie, ad avergli dato fama perenne.

⁵⁷ *Am.* I 15 è stata anche immaginata come appartenente alla 'prima edizione', magari come la *σπαργίς* che originariamente chiudeva il quinto libro di essa: vedi Martelli 2013, p. 51 e n. 46 (ma vedi *supra* n. 13: III 15 è una candidata migliore per questo ruolo). Ma in quanto alla fine compresa nella 'seconda edizione', post-*Ars amatoria*, finisce per parlare anche dell'*Ars*; del resto, il *Livor edax* attaccato

7. *Il Livor*

Nella sezione finale di IV 10 («a stoic, almost contemptuous retelling of the facts», Green 1994, p. 270) Ovidio fa un'affermazione su cui nessuno ha mai trovato nulla da ridire, ma che è in realtà abbastanza sconcertante (123-124):

nec, qui detrectat praesentia, Livor iniquo
ullum de nostris dente momordit opus.

Come è possibile che Ovidio dica che mai il *Livor*, che disprezza le opere del presente, ha morso con il suo dente ingiusto nessuna delle sue opere⁵⁸? Il *Livor* è presenza ricorrente del cast metapoetico della poesia ovidiana fin da un'elegia da immaginarsi (probabilmente) come appartenente alla 'prima edizione' degli *Amores*, I 15, 1-6⁵⁹:

Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos,
ingeniique vocas carmen inertis opus,
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
praemia militiae pulverulenta sequi
nec me verbosas leges ediscere nec me
ingrato vocem prostituuisse foro?

In *Remedia amoris* 361-396, poi, il *Livor* ha attaccato opere di Ovidio non esplicitamente menzionate, ma da identificarsi evidentemente con l'*Ars amatoria* (cfr. 395-396), e il poeta gli augura di scoppiare, tanto ormai la sua fama è consolidata e destinata a crescere (*rumpere, Livor edax: magnum iam nomen habemus; || maius erit, tantum quo pede coepit eat*, 389-390). Nei *Remedia* il *Livor* suona tanto simile alla figura di Augusto stesso, e indipendentemente dal possibile collegamento con i *Remedia*, è stato suggerito che persino in questo passo di *trist.* IV 10, nonché nell'ultima poesia dell'esilio, *Pont.* IV 16, dietro al malefico *Livor* si nasconda un'allusione alla persecuzione imperiale del poeta⁶⁰.

in *Remedia* 389 (cfr. 361-396) rappresentava i detrattori (su base politica e morale, come in *am.* I 15) dell'*Ars*, non degli *Amores*. Nella sezione autoapolegetica dei *Remedia*, *Livor* e innominati detrattori suggeriscono la censura ad opera del principe pre-immaginata dal poeta (cfr. Casali 2006, pp. 219-221). Sul *Livor* in *trist.* IV 10, vedi *infra*.

⁵⁸ Per il 'dente' dell'invidia vedi Thomas 2011, a Hor. *c.* IV 3, 16 *et iam dente minus mordeor invido*. Sul 'morso' dei detrattori vedi anche Harder 2012, a Call. fr. 37b, 5 Harder δῆκται.

⁵⁹ «*Livor* è protagonista da un capo all'altro della carriera poetica ovidiana», Barchiesi 1994, p. 32 (=1997, p. 41); sul concetto, indistinto tra estetico e politico, vedi pp. 32-33 (= 41-42), con riferimento anche a *met.* VI 129-130; anche Rosati 2009, a *met.* cit.; Fantham 1998, a *fast.* IV 85.

⁶⁰ Per *Livor* = Augusto in *rem.* 361-396, vedi Geisler 1969, a *rem.* 370; Henderson 1979, p. 88; Woytek 2000, pp. 201-209; Casali 2006, pp. 219-222. Per *Livor* = Augusto (e Livia) in *trist.* IV 10 e *Pont.* IV 16, vedi Claassen 2008, p. 87: «We have noted that *Livor* is the metrical equivalent of both

Si potrebbero interpretare le parole di Ovidio in *trist.* IV 10, 123-124 nel senso che il *Livor*, pur con tutti i suoi attacchi, non ha mai realmente intaccato, realmente danneggiato la fortuna delle opere del poeta⁶¹. Tuttavia, *iniquo* || ...*dente momordit* non sembra essere inequivocabilmente da intendere in questo modo: sembra invece suggerire che, letteralmente, mai il *Livor* abbia «morso col suo dente ingiusto» nessuna delle opere di Ovidio; *mordere* appare qui sinonimo di *detrectare* (*nec, qui detrectat praesentia, Livor...*), e *detrectare* è esattamente il verbo attribuito al *Livor* in *rem.* 365 *ingenium magni livor detractat Homeri* (azione parallela a quella compiuta nei confronti dei *libelli* di Ovidio); ed espressioni come *nostros quidam carpsero libellos* (361), *tua sacrilegae laniantur carmina linguae* (363, in riferimento a Virgilio, ancora in parallelo alle critiche ricevute da Ovidio) non sembrano indicare un'azione più 'leggera' di quella espressa qui da *momordit*.

Ovidio mente spudoratamente, o in altri termini si contraddice in modo clamoroso⁶². Perché? Difficile dirlo. Forse si tratta di un modo di dichiarare la natura 'fittizia' degli attacchi del *Livor* in *am.* I 15 e nei *Remedia*, quasi allo stesso modo in cui in *trist.* II 340 si ammetteva che l'amore per Corinna era pura 'fiction'. Tuttavia, se pure quegli attacchi fossero stati solo immaginari al momento della composizione di *Amores* e *Remedia* (come ovviamente è più che possibile), come dichiararli immaginari dopo la condanna subita ad opera di Augusto? Forse è proprio un modo di affermare l'assoluta irrilevanza dell'attacco augusteo alla sua opera erotica: per quanto riguarda la fama di Ovidio è *come se* mai nessuno lo avesse attaccato. Quanto a influenza sulla

Caesar and Livia, having a strong acoustic link with the latter. Ovid's apostrophe to Livor in Tr. 4.10.123 and Pont. 4.16.47 may be a hidden allusion, by prosodic means, to his imperial prosecutors.

⁶¹ Forse così intende Barchiesi 1994, p. 33, soprattutto a guardare alla traduzione inglese, Barchiesi 1997, p. 41: «*Livor* reappears in the last poem in *Tristia* 4 (10.123), where Ovid proudly declares that not even Envy was able to throw any effective slander on his poetic merit as *vates*» (enfasi mia).

⁶² Non che il mentire o il contraddirsi sia di per sé sorprendente in Ovidio, soprattutto nell'Ovidio dell'esilio, e soprattutto se si pensa al modo in cui nella poesia dell'esilio egli fa riferimento alle proprie opere precedenti; un breve elenco di ricercate incongruenze in Barchiesi 1993, p. 166 n. 22 (= 2001, p. 180 n. 22). Il caso che Barchiesi analizza subito dopo è esemplare dei travisamenti a cui Ovidio sottopone la propria poesia amatoriale dalla prospettiva dell'esilio. La revisione da lui compiuta giunge all'estremo della *letterale* riscrittura: Ovidio, rivolgendosi ad Augusto, cita testualmente quattro versi dell'*Ars amatoria* (I 31-34), e nel farlo interpola un emistichio, sostituendo quello che aveva effettivamente scritto: *ars* I 33 *nos Venerem tutam concessaque furta canemus* diventa *nihil nisi legitimum c. f. c.* (*trist.* II 249), un'esibizione di autocensura che non può che ottenere l'effetto opposto, quello di attirare l'attenzione su ciò che si è finto di voler reprimere, e sull'originaria assenza di ciò che si è interpolato. Ma soprattutto questa auto-interpolazione ribadisce ad Augusto che Ovidio può fare quello che vuole della sua propria poesia: può addirittura cambiarla nel momento stesso in cui la cita al principe. Sui sensi di questa operazione ovidiana vedi Barchiesi 1993, p. 166 e n. 23 (= 2001, pp. 91 e 180 n. 23); Williams 1994, pp. 206-209; Ciccarelli 2003 e Ingleheart 2010, *ad l.* Peraltro, l'ostentazione di riguardo per la dea progenitrice del principe che si ha in questa rimozione (cfr. Ingleheart) è del tutto vanificata quando, pochi versi dopo, Ovidio indicherà Venere stessa, e in quanto genitrice degli Eneadi, come esempio archetipico di unione illegittima e potenzialmente corruttrice di matrone (*trist.* II 259-262).

posteritas e per quanto riguarda gli *studiosa pectora* e il *candidus lector*, Augusto non è stato e non è nessuno.

8. *Postilla: fabula nulla?*

Ai versi 65-68, all'inizio della sezione sulle vicende della sua vita sentimentale e matrimoniale (65-76), Ovidio dice:

molle Cupidineis nec inexpugnabile telis
 cor mihi, quodque levis causa moveret, erat.
 cum tamen hic essem minimoque accenderier igni,
nomine sub nostro **fabula nulla** fuit.

L'espressione *fabula nulla* in connessione con *nomen* rimanda a un passo dall'autodifesa di *trist.* II (sezione 345-362: la mia vita è stata rispettabile, solo i miei carmi sono stati licenziosi)⁶³, 349-350:

sic ego delicias et mollia carmina feci,
 strinxerit ut **nomen fabula nulla** meum.

Il sintagma, nello stesso senso di «diceria» infamante, «pettegolezso» (*OLD s.v.* 1c), è properziano (Prop. III 15, 45-46):

fabula nulla tuas de nobis concitet auris:
 te solam et lignis funeris ustus amem.

L'autodifesa di Ovidio in *trist.* II 349-350 e IV 10, 67-68 contraddice frontalmente *am.* III 1, 21-22 (dove *fabula* = «oggetto di pettegolezso», *OLD s.v.* 1d):

fabula, nec sentis, tota iactaris in Urbe,
 dum tua praeterito facta pudore refers⁶⁴.

⁶³ Cfr. Catullo 16, 5-6 *nam castum esse decet pium poetam* || *ipsum, versiculos nihil necesse est*; cfr. *e.g. trist.* I 9, 59-60; III 2, 5-6; *Pont.* II 7, 47-50; IV 8, 19-20; Mart. I 4, 8 *lasciva est nobis pagina, vita proba*, con Citroni 1975, *ad l.* e Luck 1977, pp. 131-132. Sulle implicazioni di queste affermazioni ovidiane, vedi Nugent 1990, p. 253: «In the context of Ovid's exilic work [...] the assertion is devastating, for it directly contradicts Ovid's stance throughout the entire corpus of his exilic poetry, namely, that his poetry of exile is a direct reflection of his life in exile. More specifically, the assertion undermines the claim to credibility that this apologia itself [sc. *trist.* II] might have». Sulle dichiarazioni ovidiane riguardo all'irreprensibilità della propria vita, se si esclude l'*error* che lo ha portato all'esilio, vedi Galasso 1995, a *Pont.* II 2, 105-106.

⁶⁴ Cfr. Hor. *epod.* 11, 7-8 *heu me, per urbem – nam pudet tanti mali –* || *fabula quanta fui*; Prop. II 24, 1-2 *tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro* || *et tua sit toto Cynthia lecta foro?*.

In *am.* III 1, 21 il personaggio che dice a Ovidio che è diventato la *fabula* di tutta la città è la Tragedia – cioè, la *fabula* per eccellenza. Quello tra Ovidio e la Tragedia diventa un dialogo tra *fabula* e *fabula*. La *fabula* tragica si rivolge al poeta elegiaco dicendogli che è diventato una *fabula* vergognosa: è tempo di passare all'altro genere di *fabulae* (III 1, 23-24 *tempus erat thyrsu pulsum graviore moveri: || cessatum satis est; incipe maius opus*). Non so se questo ipotizzato gioco di parole nascosto nella *Tragoedia* (la *fabula*) che rimprovera al poeta elegiaco di essere diventato una *fabula* per tutta la città sia mai stato notato. Questo 'pun' mi fa però riflettere su un analogo 'pun' che si potrebbe rinvenire nella formulazione di IV 10, 76:

nomine sub nostro fabula nulla fuit.

Se svellessimo questo verso dal suo contesto, e lo considerassimo come una frase a sé stante, potremmo anche tradurlo come: «mai nessun dramma c'è stato sotto il nome», «nessun dramma è mai stato tramandato sotto il mio nome»⁶⁵. In un'elegia in cui uno dei tratti più importanti è l'assenza di menzioni della (da tempo pubblicata) *Medea*, va almeno considerata la possibilità che Ovidio suggerisca di estrapolare questo verso dal suo contesto per leggerlo come un'annotazione autoriflessiva e mendace sul suo stesso silenzio riguardo alla sua *fabula*.

Del resto, *Tristia* IV 10 non è l'unico punto in cui l'Ovidio dell'esilio 'rinnege' la *Medea*. Un altro passo in cui Ovidio traccia una storia della sua carriera poetica è in *Pont.* III 3, 29-40, quando il poeta si rivolge a Cupido dicendo:

tu mihi dictasti iuvenalia carmina primus,
 apposui senis te duce quinque pedes.
 nec me Maeonio consurgere carmine nec me
 dicere magnorum passus es acta ducum.
 forsitan exiguas, aliquas tamen, arcus et ignes

⁶⁵ Basti confrontare Prop. II 14, 26 *taleque sub nostro nomine carmen erit* «sotto il mio nome ci sarà un carme come questo» (segue citazione del *carmen*); Quint. *inst.* I *prooem.* 7 *duo iam sub nomine meo libri ferebantur artis rhetoricae neque editi a me neque in hoc comparati*; Mart. VII 12, 7 *vipereumque vomat nostro sub nomine virus*: è altamente significativo che nel commento a questo verso Galán Vioque 2002 giunga a catalogare erroneamente il nostro passo di *trist.* IV 1, 76 *nomine sub nostro fabula nulla fuit* tra quelli in cui l'espressione *nostro sub nomine* significherebbe «scritto da me» («*nostro sub nomine*: in the sense of "written by me"»). Per quanto riguarda il passo properziano, anche alla luce dei paralleli citati, non vedo la necessità di correggere, con *recentiores* e Scaligero, il trådito *nomine* con *munere*, come fa Heyworth (cfr. Heyworth 2007, p. 172). Non è chiaro perché sarebbe 'bizzarra' la coesistenza di *sub nostro nomine* e del nome di Properzio nel distico dedicatorio citato in 27-28. Che il distico sarà «sotto il nome» di Properzio significa che tutti sapranno che lui è l'autore di quel distico dedicatorio, che infatti riporta il suo nome; vedi anche Fedeli 2005, p. 432.

ingenii vires comminuere mei.
 namque ego dum canto tua regna tuaeque parentis,
in nullum mea mens grande vacavit opus.
 nec satis hoc fuerat. stulto quoque carmine feci,
 artibus ut posses non rudis esse meis.
 pro quibus exilium misero est mihi reddita merces,
 id quoque in extremis et sine pace locis.

È evidente che in *Pont.* III 3, 29-36 Ovidio si sta riferendo specificamente al periodo di composizione degli *Amores* (forse da specificare 'prima edizione', visto che la composizione dell'*Ars amatoria* è collocata *dopo* il canto del regno d'Amore e di Venere; questo dando per scontato che in *am.* II 18 si faccia riferimento all'*Ars*: cfr. *supra* n. 12). E uno dei tratti più caratteristici degli *Amores* (anche nella 'prima edizione') è la meditazione ovidiana su progetti 'più grandi', dagli *Arma* che il poeta era intento a cantare prima di *am.* I 1 alla 'Gigantomachia' di II 1, e soprattutto (l'unico progetto apparentemente 'concreto') all'aspirazione a comporre una tragedia, variamente articolata in III 1 (il libro che viene introdotto si deve collocare in una breve pausa concessa dalla Tragedia al poeta elegiaco) e III 15 (il poeta dice addio all'elegia d'amore per dedicarsi alla tragedia), e dichiarata soddisfatta in II 18 ('seconda edizione'). Se si volesse cavillare, si potrebbe dire che in *Pont.* III 3, 29-40 Ovidio direbbe che durante la stesura della 'prima edizione' degli *Amores*, prima di passare all'*Ars* (sempre con *am.* II 18, 19-20 - *ars*), «la [sua] mente non fu libera per nessuna opera grande» (36) nel senso che non si accinse all'effettiva *composizione* di nessuna opera di livello elevato, composizione (della *Medea*) che sarebbe stata rinviata a dopo l'*Ars*, e quindi non compresa nell'arco cronologico tracciato da *Pont.* III 3, 29-40⁶⁶. Ma voler escludere su queste basi appunto cavilloso quello che appare come un silenzio, o una censura, riguardo alla composizione della *Medea* non sembra convincente. Meglio accettare il fatto che Ovidio in *Pont.* III 3 ancora una volta scelga, per qualche motivo qui effettivamente non facile da individuare, di passare sotto silenzio la composizione della sua tragedia, come in *trist.* IV 10⁶⁷. *Pont.* III 3, 31-36 costituisce in ogni caso un opportuno commento d'autore sulla 'fictionality' degli *Arma* di *am.* I 1 e della Gigantomachia di II 1 – e ben si capisce che una

⁶⁶ Si ricordi peraltro, a complicare le cose, che in *trist.* II 553-554 la *Medea* è ricordata dopo i 'dodici' libri dei *Fasti* e prima delle *Metamorfosi*.

⁶⁷ Come mi fa notare L. Galasso, questo silenzio sulla *Medea* è enfatizzato dal fatto che più avanti in *Pont.* III 3, Amore stesso ricorderà che la prima volta che ha visitato le terre in cui Ovidio è relegato è stata quando vi venne per fare innamorare Medea: *haec loca tum primum vidi, cum matre rogante || Phasias est telis fixa puella meis* (79-80): è possibile un'allusione al fatto, sottaciuto, che anche Ovidio ha già 'visto' quei luoghi, nella sua tragedia (specialmente se Ovidio anche nella *Medea*, come in questo caso, avesse seguito alla lettera la trama apolloniana della storia di Medea).

poetologa come Bretzigheimer collochi *Pont.* III 3, 36 come epigrafe del suo primo capitolo, 'Die fiktive Werkgeschichte' (2001, p. 11), anche se a rigor di logica nulla impone di considerare le dichiarazioni di *Pont.* III 3 'più veritiere' di quelle contenute negli *Amores*. E infatti *Pont.* III 3, 36 *in nullum mea mens grande vacavit opus* forse costituisce anche una dichiarazione *menzognera* che potremmo voler vedere come la versione esplicita dell'implicita e nascosta *menzogna* contenuta in *trist.* IV 10, 76 *nomine sub nostro fabula nulla fuit*⁶⁸.

BIBLIOGRAFIA

- Austin 1961 = R.G. Austin, recensione di Herescu 1958, CR 11 (1961), pp. 45-48.
- Barchiesi 1993 = A. Barchiesi, *Insegnare ad Augusto: Orazio Epistole 2.1 e Ovidio, Tristia II*, MD 31 (1993), pp. 149-184 (= Barchiesi 2001, pp. 79-103).
- Barchiesi 1994 = A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Bari-Roma 1994 (= *Id.*, *The Poet and the Prince: Ovid and the Augustan Discourse*, Berkeley 1997).
- Barchiesi 1988 [1997] = A. Barchiesi, *Ovid the Censor*, AJAH 13 (1988) [1997], pp. 96-105 (= *Allusion and society: Ovid the Censor*, in Barchiesi 2001, pp. 155-161).
- Barchiesi 2001 = A. Barchiesi, *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London 2001.
- Barchiesi-Hardie 2010 = A. Barchiesi, Ph. Hardie, *The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio*, in Hardie-Moore 2010, pp. 59-88.
- Bérchez Castaño 2009 = E. Bérchez Castaño, *La autobiografía poética en Roma: un caso singular (Ov. Trist. 4.10)*, Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat. 29 (2009), pp. 53-63.
- Booth 1991 = J. Booth, *Ovid: the Second Book of Amores*, Warminster 1991.
- Boyd 1997 = B.W. Boyd, *Ovid's Literary Loves*, Ann Arbor 1997.
- Bretzigheimer 2001 = G. Bretzigheimer, *Ovids Amores: Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001.
- Cahoon 1983 = L. Cahoon, *Juno's chaste festival and Ovid's wanton loves: Amores 3.13*, CLA 2 (1983), pp. 1-8.
- Cameron 1968 = A. Cameron, *The first edition of Ovid's Amores*, CQ 18 (1968), pp. 320-333.
- Casali 2006 = S. Casali, *The art of making oneself hated: rethinking (anti-)Augustanism in Ovid's Ars amatoria*, in *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, ed by R.K. Gibson, S. Green, A. Sharrock, Oxford 2006, pp. 216-234.
- Cheney 1997 = P. Cheney, *Marlowe's Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood*, Toronto-Buffalo-London 1997.

⁶⁸ Notevole anche l'altrettanto enigmatico *trist.* V 7, 27-28 *nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris*, || *Musa nec in plausus ambitiosa mea est*, da cui è stata tratta la conclusione, p. es., che la *Medea* fosse destinata alla sola lettura (Kraus 1968, p. 87), ma che è forse meglio da inquadrare in questa strana strategia della contraddizione con cui Ovidio ama fare riferimento alla composizione della sua tragedia.

- Ciccarelli 1997 = I. Ciccarelli, *Ovidio, Tristia 4, 10 e i topoi della sphragis*, Aufidus 11 (1997), pp. 61-92.
- Ciccarelli 2003 = I. Ciccarelli, *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*, Bari 2003.
- Citroni 1975 = M. Citroni, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libr primus*, Firenze 1975.
- Citroni 1995 = M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari 1995.
- Claassen 2008 = J.-M. Claassen, *Ovid Revisited: The Poet in Exile*, London-New York 2008.
- Conte 1985 = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985 [I ed. 1974].
- Curley 2013 = D. Curley, *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge 2013.
- D'Agostino 1969 = V. D'Agostino, *L'elegia autobiografica di Ovidio (Tristia, IV, 10)*, in *Hommages à Marcel Renard*, éd. par J. Bibauw, vol. I, Bruxelles 1969, pp. 293-302.
- Dart 2014 = C.J. Dart, *The Social War, 91 to 88 BCE: A History of the Italian Insurgency Against the Roman Republic*, London-New York 2014.
- Davis 2006 = P.J. Davis, *Ovid and Augustus: A Political Reading of Ovid's Erotic Poems*, London 2006.
- De Jonge 1951 = T.J. De Jonge, *P. Ovidii Nasonis Tristium liber IV commentario exegetico instructus*, Diss. Groningen 1953.
- D'Elia 1958 = S. D'Elia, *Il problema cronologico degli Amores*, in Herescu 1958, pp. 210-223.
- Delpyroux 1993 = M.-F. Delpyroux, *Ovide: autobiographie et apologie dans les oeuvres de l'exil*, in *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*. Actes du deuxième colloque de l'Équipe de recherche sur l'hellénisme post-classique (Paris, École Normale Supérieure, 14-16 juin 1990), éd. par M.-F. Baslez, P. Hoffmann, L. Pernot, Paris 1993, pp. 181-187.
- Delvigo 2016 = M.L. Delvigo, *Preistoria e protostoria del testo virgiliano: ancora sul pre-proemio dell'Eneide e le laudes Galli*, in *From the Proto-History to the History of the Text*, ed. by J. Velaza, Frankfurt am Main 2016, pp. 207-222.
- Döpp 1992 = S. Döpp, *Werke Ovids*, München 1992.
- Fairweather 1987 = J. Fairweather, *Ovid's autobiographical poem, Tristia 4.10*, CQ 37 (1987), pp. 181-196.
- Fantham 1998 = E. Fantham, *Ovid: Fasti Book IV*, Cambridge 1998.
- Farrell 2002 = J. Farrell, *Greek lives and Roman careers in the classical Vita tradition*, in *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*, ed. by P. Cheney, F.A. De Armas, Toronto-Buffalo-London 2012, pp. 24-46.
- Farrell 2004 = J. Farrell, *Ovid's Virgilian career*, MD 52 (2004), pp. 41-55.
- Farrell 2014 = J. Farrell, *The poet in an artificial landscape: Ovid at Falerii (Amores 3.13)*, in *Lire la ville: fragments d'une archéologie littéraire de Rome antique*, éd. par D. Nélis, M. Royo, Bordeaux 2014, pp. 215-236.
- Fedeli 2005 = P. Fedeli, *Properzio: Elegie. Libro II*, Cambridge 2005.
- Fedeli-Dimundo-Ciccarelli 2015 = P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, *Properzio: Elegie. Libro IV*, Nordhausen 2015.
- Fränkel 1956 = H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles-London 1956 [I ed. 1945].

- Frazer 1929 = J.G. Frazer, *Publii Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex: The Fasti of Ovid*, vol. III, Commentary on Books III and IV, London 1929.
- Fredericks 1976 = B.R. Fredericks [poi: Nagle], *Tristia 4.10: poet's autobiography and poetic autobiography*, TAPA 106 (1976), pp. 139-154.
- Frings 2005 = I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005.
- Gaertner 2005 = J.F. Gaertner, *Ovid, Epistulae ex Ponto, Book I*, Oxford 2005.
- Galán Vioque 2002 = G. Galán Vioque, *Martial, Book VII. A Commentary*, transl. by J.J. Zoltowski, Leiden-Boston-Köln 2002.
- Galasso 1995 = L. Galasso, *P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber II*, Firenze 1995.
- Gamberale 1991 = L. Gamberale, *Il cosiddetto 'preproemio' dell'Eneide*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, vol. II, Palermo 1991, pp. 963-980.
- Geisler 1969 = H.J. Geisler, *P. Ovidius Naso. Remedia Amoris mit Kommentar zu Vers 1-396*, diss. Berlin 1969.
- Gibson 2003 = R.K. Gibson, *Ovid: Ars Amatoria. Book 3*, Cambridge 2003.
- Gibson 2013 = R.K. Gibson, *Loves and elegy*, in *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, ed. by T.S. Thorsen, Cambridge 2013, pp. 209-223.
- Goold 1983 = G.P. Goold, *The cause of Ovid's exile*, ICS 8 (1983), pp. 94-107.
- Green 1994 = P. Green, *Ovid: The Poems of Exile: Tristia and the Black Sea Letters*, London 1994.
- Green 1998 = P. Green, *Classical Bearings: Interpreting Ancient History and Culture*, Berkeley 1998 [I ed. 1989].
- Hall 1995 = J.B. Hall, *P. Ovidii Nasonis Tristia*, Stuttgart-Leipzig 1995.
- Hallett 2003 = J.P. Hallett, *Centering from the periphery in the Augustan Roman world: Ovid's autobiography in Tristia 4.10 and Cornelius Nepos's biography of Atticus*, *Aethusa* 36 (2003), pp. 345-359.
- Harder 2012 = A. Harder, *Callimachus: Aitia*, 2 voll., Oxford 2012.
- Hardie 2002 = Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.
- Hardie-Moore 2010 = *Classical Literary Careers and Their Reception*, ed. by Ph. Hardie, H. Moore, Cambridge 2010.
- Harrison 2002 = S.J. Harrison, *Ovid and genre: evolutions of an elegist*, in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by Ph. Hardie, Cambridge 2002, pp. 79-94.
- Harrison 2010 = S.J. Harrison, *There and back again: Horace's poetic career*, in *Hardie-Moore 2010*, pp. 39-58.
- Harrison 2017 = S.J. Harrison, *The chronology of Ovid's career*, in *Dicite, Pierides: Classical Studies in Honour of Stratis Kyriakidis*, ed. by A. Michalopoulos, S. Papaioannou, A. Zissos, Newcastle upon Tyne 2017, pp. 188-201.
- Helzle 2003 = M. Helzle, *Ovids Epistulae ex Ponto Buch I-II: Kommentar*, Heidelberg 2003.
- Henderson 1979 = A.A.R. Henderson, *P. Ovidi Nasonis Remedia Amoris*, Edinburgh 1979.
- Herescu 1958 = *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, ed. by N.I. Herescu, Paris 1958.
- Herescu 1958a = N.I. Herescu, *Le sens de l'épithète ovidienne*, in *Herescu 1958*, pp. 420-442.
- Heyworth 2007 = S.J. Heyworth, *Cynthia: A Companion to the Text of Propertius*, Oxford 2007.
- Heyworth 2009 = S.J. Heyworth, *Propertius and Ovid*, in *A Companion to Ovid*, ed. by P.E. Knox, Malden, MA-Oxford-Chichester 2009, pp. 265-278.

- Hollis 1977 = A.S. Hollis, *Ovid: Ars Amatoria. Book 1*, Oxford 1977.
- Hollis 2007 = A.S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry c. 60 BC-AD 20*, Oxford 2007.
- Holzberg 1997 = N. Holzberg, *Ovid: Dichter und Werk*, München 1997.
- Holzberg 2006 = N. Holzberg, *Playing with his life: Ovid's 'autobiographical' references*, in *Oxford Readings in Ovid*, ed. by P.E. Knox, Oxford 2006, pp. 51-68 (= *Lampas* 30 (1997), pp. 4-19).
- Houghton 2013 = L.B. Houghton, *Epitome and Eternity: Some Epitaphs and Votive Inscriptions in the Latin Love Elegists*, in *Inscriptions and Their Use in Greek and Latin Literature*, ed. by P. Liddel, P. Low, Oxford 2013, pp. 349-64.
- Hutchinson 2008 = G.O. Hutchinson, *Talking Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*, Oxford 2008.
- Ingleheart 2010 = J. Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford 2010.
- Ingleheart 2015 = J. Ingleheart, *Exegi monumentum: exile, death, immortality and monumentality in Ovid Tristia 3.3*, *CQ* 65 (2015), pp. 286-300.
- Jacobson 1974 = H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
- Jansen 2012 = L. Jansen, *On the edge of the text: preface and reader in Ovid's Amores*, *Helios* 39 (2012), pp. 1-19.
- Kennedy 1993 = D.F. Kennedy, *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge 1993.
- Khan 1966 = H.A. Khan, *Ovidius furens: a revaluation of Amores 1, 7*, *Latomus* 25 (1966), pp. 880-894.
- King 1998 = R.J. King, *Ritual and autobiography: the cult of reading in Ovid's Tristia 4, 10*, *Helios* 25 (1998), pp. 99-119.
- Klodt 2005 = C. Klodt, *Ad uxorem in eigener Sache. Das Abschlussgedicht der ersten drei Silvenbücher des Statius vor dem Hintergrund von Ovids "Autobiographie" (trist. 4, 10) und seinen Briefen an die Gattin*, in *Antike Autobiographien: Werke - Epochen - Gattungen*, Hrsg. von Reichel, Köln-Weimer-Wien 2005, pp. 185-222.
- Knox 1986 = P.E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986.
- Knox 2014 = P.E. Knox, recensione di Martelli 2013, *BMCRA* 2014.10.15.
- Knox 2016 = P.E. Knox, *Metamorphoses in a cold climate*, in *Repeat Performances: Ovidian Repetition and the Metamorphoses*, ed. by L. Faulkerson, T. Stover, Madison, WI 2016, pp. 176-195.
- Kraus 1968 = W. Kraus, *Ovidius Naso*, in *Ovid*, Hrsg. von M. von Albrecht, E. Zinn, Darmstadt 1968, pp. 67-166.
- Labate 1987 = M. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta: un caso di riconversione letteraria*, *MD* 19 (1987), pp. 91-129.
- Lechi 1978 = F. Lechi, *La palinodia del poeta elegiaco: i carmi ovidiani dell'esilio*, *A&R* 23 (1978), pp. 1-22.
- Livorsi 2016 = L. Livorsi, *Laudantes elegi: Ovid's exile and the metamorphoses of praise, friendship, and love in late Latin poetry*, *Interfaces* 2 (2016), pp. 12-33.
- Lóio 2010 = A.M. Lóio, *Ovidio epigramatista: convenções calimaquianas e o ludus das edições no epigrama prefacial do Amores*, in *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovidio*, Coimbra 2010, pp. 81-90.
- Luck 1977 = G. Luck, *P. Ovidius Naso. Tristia*, Band 2, Heidelberg 1977.
- Luisi 2006 = A. Luisi, *Lettera ai Posterì. Ovidio, Tristia 4, 10*, Bari 2006.
- McKeown 1979 = J.C. McKeown, *Ovid Amores 3,12*, *PLLS* 2 (1979), pp. 163-177.

- McKeown 1987 = J.C. McKeown, *Ovid: Amores*, vol. I, *Text and Prolegomena*, Leeds 1987.
- McKeown 1989 = J.C. McKeown, *Ovid: Amores*, vol. II, *A Commentary on Book One*, Leeds 1989.
- McKeown 1998 = J.C. McKeown, *Ovid: Amores*, vol. III, *A Commentary on Book Two*, Leeds 1998.
- Mariotti 1957 = S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, Belfagor 12 (1957), pp. 609-635.
- Martelli 2013 = F.K.A. Martelli, *Ovid's Revisions: The Editor as Author*, Cambridge-New York 2013.
- Miller 1991 = J.F. Miller, *Ovid's Elegiac Festivals*, Frankfurt 1991.
- Mondin 2007 = L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, CentoPagine 1 (2007), pp. 64-78.
- Morgan 1977 = K. Morgan, *Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores*, Leiden 1977.
- Murgia 1986a = C.E. Murgia, *The date of Ovid's Ars Amatoria 3*, AJP 107 (1986), pp. 74-94.
- Murgia 1986b = C.E. Murgia, *Influence of Ovid's Remedia Amoris on Ars Amatoria and Amores 3*, CP 81 (1986), pp. 203-220.
- Myers 2014 = K.S. Myers, *Ovid's self-reception in his exile poetry*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. by C. Newlands, J.F. Miller, Malden, MA-Oxford 2014, pp. 8-21.
- Nagle 1980 = B.R. Nagle, *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae Ex Ponto*, Bruxelles 1980.
- Navarro Antolín 1996 = F. Navarro Antolín, *Lygdamus. Corpus Tibullianum III.1-6: Lygdami Elegiarum Liber*, transl. by J.J. Zoltowski, Leiden-New York-Köln 1996.
- Németh 1983 = B. Németh, *Caelestia sacra. Zur Frage des ovidischen Selbstbewusstseins*, ACD 19 (1983), pp. 67-74.
- Nisbet 1959 = R.G.M. Nisbet, recensione di Herescu 1958, JRS 49 (1959), pp. 200-201.
- Nugent 1990 = S.G. Nugent, *Tristia 2: Ovid and Augustus*, in *Between Republic and Empire*, ed. by K. Raafaub, M. Toher, Berkeley-Los Angeles 1990, pp. 239-257.
- Oliensis 2014 = E. Oliensis, *The paratext of Amores 1: gaming the system*, in *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*, ed. by L. Jansen, Cambridge 2014, pp. 206-223.
- Otis 1960 = B. Otis, recensione di Herescu 1958, AJP 81 (1960), pp. 82-89.
- Paratore 1958 = E. Paratore, *L'elogia autobiografica di Ovidio (Tristia 4, 10)*, in Herescu 1958, pp. 353-378.
- Peirano 2013 = I. Peirano, *Ille ego qui quondam: on authorial (an)onymity*, in *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, ed. by A. Marmodoro, J. Hill, Oxford 2013, pp. 251-285.
- Pianezzola-Baldo-Cristante 1989 = E. Pianezzola, G. Baldo, L. Cristante, *Per il testo dell'Ars amatoria di Ovidio. Proposte e riproposte*, MD 23 (1989), pp. 151-172.
- Piéri 1895 = M. Piéri, *Quaestiones ad P. Ovidii Nasonis epistulas Heroidum et praecipue horum carminum artem pertinentes*, Massiliae 1895.
- Pobjoy 2000 = M. Pobjoy, *The first Italia*, in *The Emergence of State Identities in Italy in the First Millennium BC*, ed. by K. Lomas, E. Herring, London 2000, pp. 197-211.

- Poccetti 2017 = P. Poccetti, *Ovidio e l'identità peligna*, in *Persistenza e mutamento: la lezione di Ovidio. Atti delle giornate di studio Liceo Classico "Ovidio" - Sulmona, Associazione "Amici del Certamen", Rotary Club-Sulmona 2016*, a cura di S. Cardone, G. Carugno, A. Colangelo, Sulmona 2017, pp. 11-41.
- Primmer 1982 = A. Primmer, *Datierungs- und Entwicklungsfragen bei Vergil und Ovid*, WS 16 (1982), pp. 245-259.
- Ramsby 2005 = T.R. Ramsby, *Striving for permanence: Ovid's funerary inscriptions*, CJ 100 (2005), pp. 365-391.
- Rosati 2009 = G. Rosati, *Ovidio: Metamorfosi*, vol. III, libri V-VI, Roma-Milano 2009.
- Schauer 2012 = M. Schauer, *Qualis et unde genus (Prop. 1,22). Italische Identität in der Augusteischen Dichtung*, RhM 155 (2012), pp. 84-107.
- Schiesaro 2011 = A. Schiesaro, *Ibis redibis*, MD 67 (2011), pp. 79-150.
- Schmitzer 1994 = U. Schmitzer, *Non modo militiae turbine factus eques: Ovids Selbstbewusstsein und die Polemik gegen Horaz in der Elegie Am. 3,15*, Philologus 138 (1994), pp. 101-117.
- Schrader 1776 = J. Schrader, *Liber Emendationum*, Leovardiae 1776.
- Scott 1930 = K. Scott, *Emperor worship in Ovid*, TAPA 61 (1930), pp. 43-69.
- Stok 2009 = F. Stok, *Le origini della biografia virgiliana*, Lexis 27 (2009), pp. 335-352.
- Syme 1978 = R. Syme, *History in Ovid*, Oxford 1978.
- Thomas 2011 = R.F. Thomas, *Horace: Odes Book IV and Carmen Saeculare*, Cambridge 2011.
- Thorsen 2014 = T.S. Thorsen, *Ovid's Early Poetry: From his Single Heroides to his Remedia amoris*, Cambridge 2014.
- Viarre 1993 = S. Viarre, *Tristes IV, 10: l'histoire récente de l'interprétation et la signification poétique*, in *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario: Atti del Convegno, Pisa, 16-17 maggio 1991*, a cura di G. Arrighetti, F. Montanari, Pisa 1993, pp. 263-274.
- West 1973 = M.L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin Texts*, Stuttgart 1973.
- Wheeler 1925 = A.L. Wheeler, *Topics from the life of Ovid*, AJP 46 (1925), pp. 1-28.
- Williams 1994 = G.D. Williams, *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge 1994.
- Wills 1996 = J. Wills, *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*, Oxford 1996.
- Woytek 2000 = E. Woytek, *In medio et mihi Caesar erit ... Vergilimitationen im Zentrum von Ovids Remedia amoris*, WS 113 (2000), pp. 181-213.
- Wyke 2002 = M. Wyke, *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002.
- Ziolkowski-Putnam 2008 = J.M. Ziolkowski, *The Vergilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, ed. by M.C.J. Putnam, New Haven-London 2008.