

INSPICE MAIUS OPUS: OVIDIO A PROPOSITO DELLE SUE "METAMORFOSI"¹

Abstract

Ovid's poetic work is more than that of any other Latin poet characterized not only by poetic self-reflection, but also by the effort to define his own oeuvre as a unified whole. Through this self-canonization Ovid tries to keep the power of defining his work, which had become particularly precarious after Ovid's banishment by Augustus. The poetic strategies applied by Ovid will be traced by means of selected examples from the Amores, the Fasti and the Metamorphoses and the exilic poetry.

1. Premessa: Virgilio a proposito della sua opera

Ossa eius Neapolim translata in II ab urbe miliario sepeliuntur titulo eiusmodi superposito, quem ipse moriens dictaverat:

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope: cecini pascua rura duces.*

Le sue ossa furono trasportate a Napoli e sepolte vicino alla seconda pietra miliare della città. Il suo sepolcro reca un'iscrizione che egli stesso dettò in punto di morte:

Mantova mi ha generato, la Calabria mi ha rapito, ora mi ha Partenope: cantai i pascoli, i campi e i comandanti d'eserciti.

Così riferisce la *Vita* di Virgilio di Giunio Filargirio (Donat. *Vita Vergilii* p. 8, 132 ss.; altre vite riportano informazioni dello stesso tenore). Se per il momento vogliamo credere che Virgilio abbia dettato questi versi sul letto di morte, vi riconosciamo un atteggiamento nei confronti della morte di filosofica serenità e soprattutto una profonda consapevolezza del carattere unitario della sua produzione poetica complessiva: *Ecloghe*, *Georgiche* e *Eneide* costituiscono nel loro insieme, in modo esclusivo e definitivo, la sua opera poetica. È il poeta stesso a stabilire questo canone. I componimenti poetici dell'*Appendix*

¹ Traduzione italiana di Giovanna Alvoni.

Vergiliana, possibile opera dell'età giovanile, non sono compresi nell'elenco redatto dall'ultima mano. Dal punto di vista della storia della ricezione questa sequenza è diventata anche una triade gerarchicamente ordinata sulla base del genere e della dignità letteraria, come mostra in modo esemplare il frontespizio del *Codex Ambrosianus* (XIII sec.) predisposto dal senese Simone Martini per Petrarca².

Indipendentemente dal fatto che Virgilio abbia effettivamente redatto il suo autoepitafio e dall'autenticità dei quattro versi che introducono l'*Eneide*³, contenenti forse il riferimento a *Ecloghe* e *Georgiche*, l'idea della triade delle opere rappresentata nell'iscrizione funeraria si ritrova in altre affermazioni virgiliane su se stesso. I versi finali delle *Georgiche*, ad esempio, contengono la seguente *sphragis* (Verg. *georg.* 4,563-567):

*illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*

«In quel tempo me, Virgilio, nutriva la dolce Partenope, tra felici opere di un ozio senza gloria: io che ho composto la poesia dei pastori e, audace di giovinezza, te ho cantato, Titiro, al riparo di un largo faggio» (Virgilio. *Georgiche*. Introd. di Gian Biagio CONTE. Testo, trad. e note a c. di Alessandro BARCHIESI, Milano 1980, p. 135).

Come alla fine delle *Georgiche* si trova un riferimento all'inizio della propria attività poetica, così il poeta, al principio del terzo libro, aveva già anticipato progetti futuri⁴. In questo modo passato, presente e futuro si incrociano in una sorta di *hysteron-proteron* nel momento in cui il poeta, in stile enniano, cioè nobilitato dagli arcaismi⁵,

² TAEGERT 1981, p. 23 (Catalogo n. 2).

³ Sulla biografia si veda BÜCHNER 1959, pp. 17-31, sull'*Appendix Vergiliana* HOLZBERG 2005. A proposito di *Aen.* 1,1a-d, si veda P. Vergilius Maro, *Aeneis*. Rec. atque apparatus critico instruxit Gian Biagio CONTE, Berlin-New York 2009, app. crit. ad loc.; SCAFOGLIO 2010, pp. 11-30; KOSTER 1988, pp. 31-47.

*Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
carmina et egressus silvis vicina coegi,
ut quamvis avido paverent arva colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis –
arma virumque cano.*

⁴ HORSFALL 2000, pp. 96-98.

⁵ *Enn. frg. var.* 17-18 V²..

*Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu
Faxit. cur? voluto vivos per ora virum.*

con l'immagine del tempio da erigere, preannuncia il futuro componimento epico, sia esso la non realizzata *Augusteis*, sia esso l'*Aeneis* (Verg. *georg.* 3,8-18):

*temptanda via est, qua me quoque possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.
primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,
Aonio rediens deducam vertice Musas:
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
et viridi in campo templum de marmore ponam
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.
in medio mihi Caesar erit templumque tenebit:
illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro
centum quadriiugos agitabo ad flumina currus.*

«Devo tentare una via per cui anch'io mi possa sollevare da terra e volare vincitore sulle bocche degli uomini. Primo io in patria con me, se mi basta la vita, guiderò tornando dalla vetta aonia le Muse in corteo; primo ti porterò, o Mantova, le palme idumee e in una verde pianura alzerò un tempio di marmo vicino all'acqua, dove il vasto Mincio va errando in curve pigre e vela le rive di molle canna. Nel centro starà per me Cesare, padrone del tempio: per lui io vincitore, distinto dalla porpora tiria⁶, farò guidare cento quadrighe lungo la corrente». (Virgilio. *Georgiche*, cit. 67).

Attraverso la condensazione nelle *Georgiche*, Virgilio fa in modo che l'opera della sua vita non si frammenti in più componimenti poetici differenti per temi ed estensione, ma che si sviluppi in una triade complessa.

Un'autoreferenzialità così estesa non è consueta nell'antichità⁷. Le tragedie e le opere filosofiche di Seneca, per esempio, hanno percorso vie di trasmissione così separate che a lungo non fu possibile scoprire il reciproco legame⁸. Chi si decise per una rappresentazione di sé come quella di Virgilio, lo fece consapevolmente. Anche gli autori che si espressero apertamente sulla propria opera – sia Cicerone con i suoi frequenti rimandi a se stesso, sia Agostino nelle *retractationes* – raramente lo fecero in modo così precisamente calcolato come Virgilio⁹.

6 Serv. *georg.* 3,17 *in habitu pontificis, cuius se officium dicit in templi consecratione sumpturum*.

7 Si veda ad es. ZIMMERMANN 2011, pp. 728-730 a proposito dell'autoreferenzialità di Cratino.

8 Si veda già nella tarda antichità Sidonius Apollinaris, *carmen* 9,233-238, dove *Seneca philosophus* e *Seneca tragicus* sono considerate due persone distinte.

9 Cf. SCHMIDT 1987 a proposito di *Kanonisierung* e *Dekanonisierung* della letteratura antica. Sulla *Kanonisierung* e *Selbstkanonisierung* di Virgilio, si veda SUERBAUM 2011, in particolare

2. *Adattamento ovidiano della Selbstkanonisierung virgiliana*

Ovidio è uno dei primi e insieme uno dei più precisi lettori di Virgilio. Egli riprende, varia e modifica le conquiste virgiliane, sia per quanto riguarda la lingua sia per quanto riguarda la struttura dell'opera¹⁰, con l'intenzione di arrivare persino a superare il suo modello, se possibile¹¹. In modo ancor più definito di Virgilio, Ovidio abbozza un'immagine complessiva di se stesso come autore. L'«Ovidio» che ne è derivato non coincide ovviamente con la personalità storica di Publio Ovidio Nasone (anche se ciò non viene sempre esplicitato, senza che per questo si cada nel biografismo ingenuo degli studi meno recenti¹²), è una figura letteraria, una costruzione che a sua volta funge da strumento di produzione letteraria.

Si può illustrare ciò sulla base delle epistole ovidiane dall'esilio. Ci sono pervenute le opere poetiche *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, che offrono un'immagine suggestiva dell'autore in esilio, mentre non ci sono arrivate le comunicazioni più pratiche, lettere che seguono un proprio codice epistolare – in prosa naturalmente – relative a questioni patrimoniali, per esempio, o indirizzate ad amici e mecenati, ispirate alla vita quotidiana a Tomi e alla speranza di ritorno¹³.

Questi documenti sono di fatto irrinunciabili per una biografia in senso moderno, ma non lo sono per il ritratto che l'autore fa di se stesso, dal momento che egli si descrive attraverso lo spettro delle opere e dei generi da lui canonizzati e riconduce dalla contingenza ad un insieme chiuso sia la successione diacronica, sia l'unità sincronica: l'autore è la sua opera. In questa forma particolare si manifesta il pat-

pp. 177-179. Sulla *Selbstkanonisierung* di Marziale cf. MINDT 2013. Sul vasto tema del canone con le sue implicazioni per la storia della cultura, tema che non è possibile affrontare in questa sede, si vedano ASPER 1998 e MINDT 2013. Sulla *Kanonisierung* ovidiana, la collocazione di altri autori in questo canone e la definizione di un'epoca letteraria classica, temi che esulano dal nostro discorso, si veda SCHMIDT 2003, pp. 4-6.

¹⁰ Si vedano DÖPP 1968 e BÖMER 1959, inoltre THOMAS 2001, pp. 78-83. Si tratta di un tema ricorrente nelle attuali tendenze della ricerca su Ovidio: si vedano, ad es., sulla cosiddetta *Piccola Eneide* nelle *Metamorfosi*, PAPAIOANNOU 2005 e KRUPP 2009, pp. 150-174; sui *Fasti*, cfr. MURGATROYD 2005, pp. 97-140 e STERBENC ERKER 2013, pp. 101-105. Sulla concezione epica di Virgilio e Ovidio a confronto, si veda ANDRAE 2003.

¹¹ Cfr., ad esempio, FELGENTREU 2002.

¹² Si veda – polemico, ma a ragione – HOLZBERG 1997, pp. 31-37; KORENJAK 2003; KOFLER 2003, soprattutto pp. 15-28; inoltre HOSE 2003.

¹³ Cfr. HELZLE 1989.

to autobiografico, l'implicito accordo fra autore e lettore secondo cui le affermazioni autobiografiche dell'io poetico riguardano effettivamente l'autore¹⁴.

Ne deriva che l'autore ha il potere assoluto sulla sua opera. Ne può accrescere o ridurre l'ampiezza. In casi estremi può persino vietarne la pubblicazione, come si tramanda di Virgilio (Donat. *Vita Verg.* P. 9,149):

egerat cum Vario [...] ut siquid sibi accidisset, Aeneida combureret.

Un siffatto potere dell'autore sulla propria opera e, conseguentemente, sulla rappresentazione complessiva del suo sé Ovidio dimostra nei quattro versi che precedono la seconda edizione degli *Amores* (*am. praef.* 1-4)¹⁵:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.
ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,
at leuior demptis poena duobus erit.*

«Noi, opera di Nasone, che eravamo prima cinque libri, siamo ridotti a tre; a quella stesura, l'autore ha preferito questa. Se ora, o lettore, non provi nessun piacere a leggerci, almeno, tolti due libri, ti sarà minore il disagio» (Ovidio, *Amores*, in *Opere*, a cura di Adriana DELLA CASA, Torino 1982, p. 51).

I poemi così eliminati¹⁶ possono essere sostituiti da nuove elegie attraverso un altrettanto sovrano atto di autocompletamento. Un esempio evidente di ciò si trova in *am.* 2,18, dove Ovidio richiama alla memoria le opere da lui composte sino a quel momento e ne traccia un bilancio provvisorio, che non sarebbe stato possibile in una prima edizione (*Ov. am.* 2,18,13-34)¹⁷:

*Sceptra tamen sumpsit, curaque tragoedia nostra
crevit, et huic operi quamlibet aptus eram.*

¹⁴ Si veda fondamentalmente la ricca disamina di FEHN 2008 sui concetti antichi e moderni di autobiografia (pp. 217-221 sul patto autobiografico).

¹⁵ Si veda da ultimo VIDEAU 2010, pp. 144-147 con rinvio a *trist.* 1,7,33-40; HOLZBERG 1997, pp. 41-43 e WEINLICH 1999, p. 182 non credono – a torto – ad una effettiva seconda edizione, ma qui Ovidio ne dichiarerebbe l'esigenza.

¹⁶ Cfr. per es. KIBEL 1994 su un possibile componimento eliminato disponibile grazie a Sen. *contr.* 1,2,2; un altro candidato, per la sua storia che ricorda il *Fliegender Holländer*, è *am.* 3,5 (il cosiddetto *somnium* di Ovidio; cfr. in generale MCKEOWN 2002; BRETZIGHEIMER 2001, pp. 263-272).

¹⁷ SCHMITZER 2011, pp. 41 s.; FRINGS 2005, pp. 51-64; BRETZIGHEIMER 2001, pp. 46-76; WOLFRAM 2008, pp. 173-175; dettagliatamente HELDMANN 1994.

*risit Amor pallasque meam pictosque cothurnos
 sceptraque privata tam cito sumpta manu.
 hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,
 deque cothurnato vate triumphat Amor.
 Quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris -
 ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis! -
 aut, quod Penelopes verbis reddatur Ulixi,
 scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
 quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
 Hippolytique parens Hippolytusque legant,
 quodque tenens strictum Dido miserabilis ense
 dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.
 Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus
 scriptaque diversis rettulit ille locis!
 candida Penelope signum cognovit Ulixis;
 legit ab Hippolyto scripta noverca suo.
 iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae,
 quodque legat Phyllis, si modo vivit, adest.
 tristis ad Hypsipylum ab Iasone littera venit;
 det votam Phoebos Lesbis amata lyram.*

«Tuttavia ho preso lo scettro, e la tragedia si è arricchita, grazie alle mie cure:

a quest'opera ero quanto mai adatto:

Amore ha riso del mio manto, dei miei coturni colorati, e dello scettro preso così presto con mano di cittadino privato: anche da qui mi ha distolto la volontà della mia proterva padrona.

Amore trionfa sul poeta coturnato.

Poiché mi è concesso, insegno le arti del tenero Amore

(ahimè, sono tormentato dai miei stessi precetti),

o scrivo con le parole di Penelope il messaggio destinato a Ulisse,

e le tue lagrime, Fillide abbandonata, e ciò

che dovranno leggere Paride e Macareo, e ciò che dovranno

leggere l'ingrato Giàsone e il genitore di Ippolito

e Ippolito e le parole della sventurata Didone, che brandisce

la spada sguainata, e della Lesbia † amata dalla lira aonia†.

Come è tornato rapidamente dal suo viaggio in tutto il mondo il mio Sabino portando le risposte scritte nei luoghi più vari.

La casta Penelope ha riconosciuto il sigillo di Ulisse;

la matrigna ha letto ciò che le scrive il suo Ippolito;

il pio Enea ha ormai risposto all'infelice Elissa,

e v'è qualcosa da leggere per Fillide, se vive ancora;

è giunta a Issipile una triste lettera di Giàsone.

La Lesbia, amata, dona a Febo la lira votata». (*Publio Ovidio Nasone.*

Amori. Introd. di Lancelot P. WILKINSON. Trad. di Luca CANALI.

Apparati e note di Riccardo SCARCIA, Milano 1985, pp. 205-209).

Le elegie d'amore, l'*Ars amatoria* (chiamata *praecepta*), le *Heroides* assieme all'*epistula Sapphus*, ma ancora senza le lettere doppie redatte dallo stesso Ovidio¹⁸, così come la tragedia *Medea* fanno parte del tutto costituito dall'opera di Ovidio. Egli delimita il proprio spazio di azione (come in *am.* 1,1)¹⁹ contro le tentazioni di sconfinamento nell'epica, perché Ovidio è e rimane un poeta elegiaco e vuole che ciò compaia persino sulla sua pietra sepolcrale (*trist.* 3,3,73)²⁰:

hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum

«Io che qui giaccio sono il cantore dei teneri Amori» (*Publio Ovidio Nasone. Tristezze. Introd., trad. e note di Francesca LECHI, Milano 1993, p. 213.*)

Questo discorso è valido anche quando egli spazia in altri *genres*, che poi vengono fatti rientrare nell'ambito elegiaco. Di questo parla l'elegia *Amores* 3,1, l'apertura dell'ultimo libro delle elegie d'amore. In quella sede Ovidio riferisce di un incontro con due donne particolari:

*hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris
- quod mea, quaerebam, Musa moueret, opus -,
uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.*

*forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
et pedibus uitium causa decoris erat.*

uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:

fronte comae torua, palla iacebat humi;

laeua manus sceptrum late regale mouebat,

Lydius alta pedum uincla cothurnus erat.

«Mentre vagavo lì, coperto dalle ombre del bosco, (cercavo un argomento adatto al canto della mia Musa), venne l'Elegia con gli intrecciati capelli odorosi di profumo, credo con un piede un poco più lungo dell'altro: bello l'aspetto, sottilissima la veste, il volto di amante, pure il difetto dei piedi era fonte di grazia.

Venne anche a grandi passi la violenta Tragedia

(le chiome sulla fronte torva, il manto fino a terra;

la mano sinistra muoveva ampiamente lo scettro regale,

il lidio coturno le stringeva alto le caviglie)» (*Publio Ovidio Nasone. Amori, cit. 215.*)

¹⁸ Sull'autenticità, si veda da ultimo WOLFRAM 2008, pp. 183 s.

¹⁹ SCHMITZER 2011, pp. 25-28.

²⁰ L'inserimento nel canone degli elegiaci in Quint. *Inst.* 10,1,93 rispecchia questo desiderio; cfr. anche SUERBAUM 2011, pp. 181-183.

L'elegia zoppica (anche se con grazia) perché sulle gambe di diversa lunghezza deve fare camminare esametri e pentametri²¹; la tragedia arriva violentemente con tutti i segni di grande emozionalità, il suo scettro regale rimanda alla natura elevata degli oggetti tragici e all'elevato livello nella gerarchia dei generi. Porta la caratteristica scarpa tragica, il coturno. Questo viene discusso dettagliatamente negli studi ovidiani²², così come la spontanea associazione con Eracle, il quale, giunto al bivio, deve prendere una decisione per il suo futuro (Xen. *mem.* 2,1,21-33). Ma proprio queste aspettative suscitate dall'analogia con il virtuoso eroe Ovidio lascia cadere nel vuoto. Egli non prende una decisione, ma lascia le alternative in sequenza (Ov. *am.* 3,1,61-70)²³:

*desierat; coepi: 'per uos utramque rogamus,
in uacuas aures uerba timentis eant.
altera me sceptro decoras altoque cothurno:
iam nunc contracto magnus in ore sonus;
altera das nostro uicturum nomen amori:
ergo ades et longis uersibus adde breues!
exiguum uati concede, Tragoedia, tempus!
tu labor aeternus: quod petit illa, breue est'.
mota dedit ueniam: teneri properentur Amores,
dum uacat: a tergo grandius urguet opus!*

«Concluse; cominciai: “In nome di entrambe vi prego, le mie timide parole giungano a orecchie attente. Tu mi fregi dello scettro e dell'alto coturno; già ora sul labbro da te ispirato possente è la voce. Tu dà al mio amore una fama che vivrà; vieni dunque e aggiungi ai versi lunghi i brevi. Concedi al poeta, o Tragedia, un esiguo tempo: tu, eterna fatica; la richiesta dell'altra è breve!”. Toccata assentì. Si affrettino in tempo i teneri Amori; m'incalza un'opera più elevata». (Publio Ovidio Nasone. *Amori*, cit. 221).

La scelta del genere²⁴ è una questione di *καίρός*, come sottolinea anche *am.* 3,15 (1 *quaere novum vatem*), l'ultima elegia del *corpus de-*

21 KOSTER 2007, specialmente pp. 347 s.; KARAKASIS 2010, pp. 137-140.

22 BOYD 1997, pp. 197-200; KARAKASIS 2010, p. 129 con ulteriore bibliografia.

23 Cfr. BOYD 1997, 1998.

24 Si tratta contemporaneamente di una risposta a Virgilio: la nuova *iunctura grandius [...]* *opus* (ripetuta in *fast.* 4,948) si basa sul virgiliano *maius opus moveo* dell'inizio della seconda

gli *Amori*. Diversamente da quanto avviene nella tradizione apologetica della poesia callimachea²⁵, non vi è alcun genere perfetto, che superi obiettivamente, per così dire, tutti gli altri generi. La decisione dipende piuttosto dal contesto letterario e biografico e può essere rivista. Nessun dio, nessuna istanza umana (sia essa il mecenate, sia essa il potere reggente) può privare il poeta del potere sulla propria opera. E in effetti, nel corso della sua carriera, Ovidio si indirizzò alla poesia tragica. Quintiliano e Tacito, entrambi per il resto non proprio ammiratori delle opere poetiche ovidiane, attestano che nella *Medea* il talento dell'artista si espresse al meglio. La *pointe* dell'elegia 3,1 consiste nel fatto che il lettore, sulla base di *am.* 2,18, sa già che Ovidio non manterrà la sua promessa e ritornerà all'elegia. Indipendentemente dalla genesi delle singole elegie, Ovidio le inserisce nella redazione del *corpus* degli *Amori* che ci è pervenuta in maniera chastica e in questo modo scherza ironicamente²⁶ con il lettore, ma anche con la *persona* dell'autore tormentata dall'amnesia.

Ovidio porta avanti questo gioco con la propria biografia poetica e con la possibilità di ritornare sulle proprie scelte poetiche persino al di là del *Corpus*. All'inizio del quarto libro dei *Fasti*, il grande calendario eziologico elegiaco, la dea *Venere*, responsabile dell'elegia d'amore, interroga il poeta sulla sua scappatella (*Ov. fast.* 4,1-4)²⁷:

'Alma, fave', dixi 'geminorum mater Amorum';
ad vatem voltus rettulit illa suos;
'quid tibi' ait 'mecum? certe maiora canebas.
num vetus in molli pectore volnus habes?'

«"Alma Venere", dissi, "madre di entrambi gli Amori."

La dea volse il suo sguardo verso il poeta, e disse:

"Cos'hai a che fare con me? Certo volevi cantare

più gravi argomenti. Forse nel tenero petto conservi l'antica

ferita?"» (*Publio Ovidio Nasone. I Fasti*. Introd. e trad. di Luca CANALI, note di Marco FUCECCHI, Milano 1998, p. 283).

metà dell'*Eneide* (*Aen.* 7,44). La preghiera di rinvio ad altro tempo rimanda al proemio di *Georgica* 3, con il riferimento al grande progetto epico virgiliano, che parimenti resta non realizzato (*georg.* 3,40 s.): *interea Dryadum silvas saltusque sequamur / intactos*.

²⁵ Si veda WIMMEL 1960.

²⁶ Si aggiunge uno scherzo generico: come *am.* 1,1,1 con *arma gravi numero* [...] suggerisce un inizio epico, poi non mantenuto, così 3,1,1 con *stat vetus et multos incaedua silva per annos* si ispira a Ennio e Virgilio (si veda KARAKASIS 2010, 141).

²⁷ Cfr. BARCHIESI 1997, pp. 53-65.

Nella risposta il *vates* cita se stesso, da una parte gli *Amores*, dall'altra il proemio dei *Fasti* (4,5-12)²⁸:

*'scis, dea', respondi 'de vulnere'. risit, et aether
protinus ex illa parte serenus erat.*

*'saucius an sanus numquid tua signa reliqui?
tu mihi propositum, tu mihi semper opus.*

*quae decuit primis sine crimine lusimus annis;
nunc teritur nostris area maior equis.*

*tempora cum causis, annalibus eruta priscis,
lapsaque sub terras orta que signa cano."*

«Risposi: "Tu sai, o dea, la mia ferita". Sorrisse,
e subito il cielo intorno a lei si fece sereno:

"Sano o ferito ho forse mai lasciato le tue bandiere?

Tu sei sempre stata il mio modello e il tema del mio canto.

Senza colpa, come si conviene, scherzai nei miei giovani anni;

ora i miei cavalli corrono un più vasto campo.

Canto le ricorrenze e le cause, tratte dagli antichi annali,

e il sorgere delle stelle, e il loro tramontare sotto la terra.» (*Publio Ovidio Nasone. I Fasti*, cit., pp. 283-285).

Ma Ovidio non solo si cita retrospettivamente²⁹ fissando lo *status quo*, ma contemporaneamente continua la sua opera. L'espressione *area maior* non indica più, come in *am.* 3,1 e soprattutto 3,15, la tragedia, bensì i *Fasti*. Questi sono la coerente continuazione in grande delle elegie d'amore e con ciò un nuovo tipo della tradizionale elegia³⁰ eziologica ellenistica, anch'essi stanno sotto l'egida di *Venus*.

Questa cornice elegiaca complessiva include anche le *Eroidi*. Nell'epistola di Didone delle *Eroidi* (*epist.* 7, 195s.)³¹, Ovidio aveva dettato alla sua protagonista la seguente conclusione:

Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;

Ipsa sua Dido concidit usa manu.

«Enea ha fornito la causa della morte e la spada; Didone è morta grazie alla sua stessa mano» (Ovidio, *Lettere di eroine*, Introd., trad. e note di G. ROSATI, Milano 1989, p. 175).

28 *Ov. fast.* 1,1-2: *tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa canam*; si veda da ultimo LABATE 2010, pp. 173-178.

29 Ad *es. mater Amorum* da *am.* 3, 15, 1 *quaere novum vatem, tenerorum mater amorum; certe maiora canebas* da *am.* 3,1,24 *incipi maius opus; lusimus* da *am.* 3,1,27 *lusit tua Musa*.

30 Cfr. MILLER 1982, pp. 400-413 e STERBENC ERKER 2013, pp. 85 ss.

31 Cfr. PIAZZI 2007 *ad loc.*; MURGATROYD 2005, pp. 212 s.

La lettera di Didone termina con questa iscrizione sepolcrale da lei composta. La voce narrante dei *Fasti* la riprende letteralmente³² e dà così inizio alla saga della sorella di Didone, Anna Perenna. In questo modo egli non solo segnala in un certo qual modo la continuazione della storia delle *Eroidi* ed anche del racconto di Didone dell'*Eneide* (come alternativa a Virgilio), ma dà espressione all'ultimo desiderio di Didone: l'autorità della voce narrante ne conferma la realizzazione come non poteva fare la Didone autrice della lettera³³.

3. *Rinvii impliciti ai grandi componimenti narrativi*

Verso la fine del *corpus* degli *Amores* si trovano due elegie che escono chiaramente dal consueto campo tematico dell'elegia d'amore romana³⁴. In *am.* 3,13 Ovidio descrive la festa di Giunone a Falerii, il luogo natio di sua moglie. Il modo in cui Ovidio descrive questa festa e ne spiega le origini, rappresenta un evidente rinvio ai *Fasti*. In questo passo colpisce inoltre che qui (e soltanto qui negli *Amores*) si parla non dell'amante elegiaca, ma della borghese *coniunx*³⁵. Si tratta di un'irruzione della realtà oltre i confini del genere letterario nel mondo caratterizzato dalla finzione dell'elegia.

Analoga domanda circa finzione e realtà dei fatti pone l'elegia che precede, *am.* 3,12, ma il rapporto è invertito: Ovidio rimprovera a Corinna di essersi fatta conoscere attraverso i suoi componimenti poetici e di servirsi proprio di questa fama per trovarsi un amante più ricco. Ovidio mette in guardia i potenziali aspiranti dal credere proprio alle sue parole su Corinna, quando i poeti altrimenti risultano a stento credibili e veritieri (*am.* 3,12,21-44):

*per nos Scylla patri caros furata capillos
pube premit rabidos inguinibusque canes;
nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;
victor Abantiades alite fertur equo.*

³² *Ov. fast.* 3, 545-550:

*arserat Aeneae Dido miserabilis igne,
arserat exstructis in sua fata rogis,
compositusque cinis, tumulique in marmore carmen
hoc breve, quod moriens ipsa reliquit, erat:
PRAEBUIT AENEAS ET CAUSAM MORTIS ET ENSEM:
IPSA SUA DIDO CONCIDIT USA MANU.*

³³ Sulle autocitazioni in Virgilio, cfr. GALL 1999, pp. 42-46.

³⁴ Cfr. soprattutto BOYD 1997, p. 18; pp. 203-223 sul potenziale innovativo degli *Amores*.

³⁵ Cfr. MILLER 1982, p. 399; WEINLICH 1999, p. 253.

*idem per spatium Tityon porreximus ingens,
 et tria vipereo fecimus ora cani;
 fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,
 ambiguae captos virginis ore viros.
 Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;
 proditor in medio Tantalus amne sitit.
 de Niobe silicem, de virgine fecimus ursam.
 concinit Odrysiun Cecropis ales Ityn;
 Iuppiter aut in aves aut se transformat in aurum
 aut secat inposita virgine taurus aquas.
 Protea quid referam Thebanaque semina, dentes;
 qui vomerent flammam ore, fuisse boves;
 flere genis electra tuas, Auriga, sorores;
 quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas;
 aversumque diem mensis furialibus Atrei,
 duraque percussam saxa secuta lyram?
 Exit in immensum fecunda licentia vatun,
 obligat historica nec sua verba fide.
 et mea debuerat falso laudata videri
 femina; credulitas nunc mihi vestra nocet.*

«Per nostra invenzione Scilla, che rubò al padre il prezioso capello, sovrasta col pube e con l'inguine i feroci cani. Abbiamo dato ali ai piedi, serpenti ai capelli, l'abantiade vittorioso è portato da un cavallo alato. Noi abbiamo disteso Tizio in uno spazio enorme, e attribuito una triplice testa al cane viperino; abbiamo creato Encèlado che colpisce con mille braccia, e gli uomini incantati dal volto delle vergini biformi; abbiamo rinchiuso gli Euri di Eolo negli otri di Itaca; Tantalo, rivelatore del segreto, è assetato in eterno in mezzo al fiume; di Niobe facemmo una roccia, della vergine un'orsa; l'uccello cecropide piange l'odrisio Itys; Giove si trasforma in uccelli o in oro, o sotto forma di toro solca le acque sorreggendo la vergine. Perché ricordare Proteo, e i denti, semenza dei Tebani? E che ci furono buoi che vomitavano fiamme, e che le tue sorelle, Auriga, piangono ambr dagli occhi, e che quelle che furono navi, ora sono dee del mare, e che il giorno arretrò all'orrendo banchetto di Atreo, e che i duri sassi seguirono il suono della lira? Corre illimitata la feconda fantasia dei poeti, e non obbliga le sue parole alla verità storica. Anche la mia donna doveva sembrare falsamente lodata; la vostra credulità mi è ora di danno» (*Publio Ovidio Nasone. Amori, cit. 287-293*).

Questo catalogo di trasformazioni contiene significativamente numerosi miti che Ovidio tratterà dettagliatamente nelle *Metamorfosi*: entrambe le versioni della saga di Scilla nell'ottavo e nel tredicesimo libro, Perseo e il suo cavallo alato Pegaso nel quarto e nel quinto libro, Niobe e la terribile saga di Tereo, Filomela e Procne compaiono entrambe nel sesto libro, la lotta di Cadmo contro gli Sparti è trattata nel terzo libro, la morte di Fetonte e il dolore delle sue sorelle nel secondo libro ecc. In questo elenco il concetto delle future *Metamorfosi* come *carmen perpetuum* con le sue numerose interdipendenze, con i cambiamenti del tempo narrativo e le mutevoli prospettive del parlante non è ancora evidente, ma abbiamo una trama tematica piuttosto che una semplice raccolta di materiali da cui possono nascere le *Metamorfosi*: forse si tratta di uno sguardo nell'officina poetica di Ovidio nella fase della *inventio*, certamente è un chiaro rinvio al futuro progetto poetico, anche se nel testo compare una sorta di passato collettivo. In ogni modo *am.* 3,12 svolge anche una funzione di ponte dal mondo dell'elegia alle *Metamorfosi* epiche che sono nate parallelamente ai *Fasti*.

Questo parallelo temporale ha un pendant in paralleli contenutistici³⁶. Ciò risulta particolarmente significativo nella doppia trattazione del mito di Proserpina nei due componimenti. A partire dall'ancora fondamentale trattazione di Richard HEINZE *Ovids elegische Erzählung* (1917) il rapporto fra le due versioni di questa saga nelle *Metamorfosi* (libro quinto) e nei *Fasti* (libro quarto) è un esempio della relazione fra poesia epica ed elegiaca, un campo vasto e molto studiato³⁷. Non è questa la sede per una nuova trattazione completa. Si tratta piuttosto di portare l'attenzione su alcuni aspetti. Nelle *Metamorfosi* Ovidio mette il racconto in bocca a una musa prendendo seriamente l'antico espediente poetico dell'invocazione alle Muse³⁸. Lo sguardo narrativo è rivolto soprattutto a Plutone rapitore e a Cerere in cerca della figlia perduta. Nei *Fasti* l'attenzione è fortemente rivolta alla vittima del rapimento, a Proserpina, fatto che viene volentieri

³⁶ Nell'ambito della ricerca su Ovidio si sente l'esigenza di uno studio complessivo di siffatte doppie rappresentazioni di miti o elementi narrativi non mitologici: intanto si veda, ad esempio, MERKLE 1983; VIARRE 1988; JANKA 1997, pp. 59s.; MURGATROYD 2005, pp. 235-267 e ROMEO 2012, pp. 157-161 («Omonimie mitologiche e osmosi tematiche»).

³⁷ Si veda da ultimo ROSATI 2009, pp. 191-194 (con ulteriore bibliografia). Cf. inoltre MERLI 2000, pp. 3-25 (rilettura di Heinze) e MURGATROYD 2005, pp. 235 s., n. 3 (pesante critica a Heinze).

³⁸ SCHMITZER 1991, pp. 208-216; cfr. da ultimo SAMPSON 2012.

interpretato come il punto di vista “elegiaco”. Che Ovidio voglia che le due versioni vengano interpretate come commento l’una dell’altra prova una *pointe* narrativa che risulta evidente soltanto dalla lettura comparativa³⁹: nei *Fasti* la ninfa Aretusa invita le *caelestum matres* (*fast.* 4,423) a una riunione fra amici, mentre Proserpina rimane da sola nei suoi luoghi abituali, nei boschi della Sicilia, e perciò diventa più facilmente preda del rapitore Plutone. Anche nelle *Metamorfosi* compare Aretusa, soltanto che qui non è colei che involontariamente causa ciò che avviene, ma colei che alla fine evita una catastrofe universale. Rivelandole la colpevolezza di Plutone, dissuade, infatti, Cerere dal punire la terra con odio e ira attraverso la privazione della fertilità. Dopo avere chiarito il ratto di Proserpina ed avere risolto la questione con un compromesso, Aretusa stessa ha l’opportunità di riferire la storia della propria fuga e metamorfosi. Ovidio rappresenta due ruoli narrativi di Aretusa⁴⁰, senza prendere alla fine una decisione chiara⁴¹.

Non è quindi un caso che Ovidio arrivi a parlare due volte del mito di Proserpina, ma un calcolo preciso. Ciò mostra *in nuce* il reciproco legame delle due storie: i *Fasti* sono contemporaneamente l’abbozzo di una potenziale continuazione delle *Metamorfosi* nel mondo romano⁴² e un’alternativa poetica: l’ordine temporale degli eventi delle *Metamorfosi* di fronte all’ordine temporale del calendario nei *Fasti*⁴³. Sono, per esprimersi in termini estremi, un testo in due varianti, così come anche nelle stesse *Metamorfosi* possiamo trovare tracce di varianti d’autore⁴⁴, per esempio nelle saghe di Apollo e Dafne e di Filemone e Bauci. Le due versioni del mito di Proserpina sono un esperimento poetico parallelo, un esperimento su come adattare il medesimo argomento a contesti e generi differenti: *Fasti* e *Metamorfosi* si commentano reciprocamente. Ovidio dimostra soprattutto la forza dell’autore. Come Carneade in due giorni consecutivi dell’anno 155 a. Cr. parlò pro e contro la giustizia (Lact. *inst.* 5,14s.) dando così dimostrazione della superiorità del filosofo-retore sulle norme

39 BÖMER 1988 sulla difficile questione della priorità di una delle due opere.

40 A partire da Verg. *ecl.* 10,1 Aretusa è anche un emblema della poesia bucolica. Ovidio confronta l’ambiente teocriteo-virgiliano del canto e delle divinità pastorali con la violenta infiltrazione di una “grande” divinità. Su siffatti confronti contrastivi fra Ovidio e le *Ecloghe* virgiliane, cfr. FULKERSON 2012 (sulla base della saga di Apollo e Dafni in *met.* 1).

41 Cfr. SCHMITZER 2011, pp. 150 s. a proposito delle irrisolte spiegazioni multiple nei *Fasti*.

42 Si veda BARCHIESI 1997, p. 77.

43 PASCO-PRANGER 2006.

44 Cf. BLÄNSDORF 1980; si veda da ultimo BARCHIESI 2005 *ad loc.*

sociali e morali (con riprovazione di Catone), così Ovidio può servirsi dei suoi personaggi poetici nel modo più adatto al contesto e al suo intento, indipendentemente dalle tradizioni letterarie e mitologiche, a prova del suo virtuosismo *hoc animo ut vellet agnosci* (Sen. *Suas.* 3,7), con riprovazione dei classicisti di tutti i tempi.

Se si prende in considerazione ciò, persino le parole introduttive al racconto del mito nei *Fasti* assumono maggiore pregnanza (Ov. *fast.* 4,417-444):

*Exigit ipse locus raptus ut virginis edam:
plura recognosces, pauca docendus eris.*

«Il luogo stesso richiede ch'io canti il ratto della vergine: molte le cose che riudirai, poche ne dovrai apprendere» (Publio Ovidio Nasone. *I Fasti*, cit. 319).

Naturalmente *recognosces* può riferirsi alla vulgata del mito, ma si può leggere anche come riferimento alla versione del mito nelle *Metamorfosi* che ora nei *Fasti* viene arricchita degli aspetti necessari per l'interpretazione eziologica.

La trattazione del mito di Proserpina non è un fenomeno isolato in Ovidio: in differenti contesti esercitano un effetto diverso anche la saga di Dedalo e Icaro (nell'*Ars* e nelle *Metamorfosi*), la visita alle corse dei cavalli (negli *Amores* e nell'*Ars*) e soprattutto il mito di Medea nelle *Eroidi* (due volte), nella tragedia *Medea*⁴⁵, nelle *Metamorfosi* e nei *Tristia*. In modo meno evidente, ma parimenti importante, Ovidio conferisce al *corpus* delle sue opere, attraverso questa variazione di *Leitmotive*, una linea di collegamento che deve invitare ad una lettura più continua, mentre egli adatta l'impostazione concreta alle esigenze che si presentano di volta in volta.

4. *Uno sguardo all'indietro: le Metamorfosi nella poesia dell'esilio*

Se e fino a che punto Ovidio avesse effettivamente concluso le *Metamorfosi* quando dovette andare in esilio, non è possibile dirlo con assoluta certezza. Si prese quindi sempre nuovamente in considerazione l'ipotesi che alcuni passaggi fossero stati aggiunti durante l'esilio, come il passo del terzo libro con cui Ovidio introduce la vicenda di Atteone (Ov. *met* 3,138-142)⁴⁶:

⁴⁵ Cfr. SCHMITZER 2003.

⁴⁶ Più dettagliatamente BÖMER 1969 e 2006 *ad loc.*

*Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas
causa fuit luctus, alienaque cornua fronti
addita, vosque, canes satiatae sanguine erili.
at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,
non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*

«La tua prima ragione di lutto, Cadmo, fra tanti successi, fu un nipote, le corna mostruose spuntategli in fronte e voi, cagne, pasciute del sangue del vostro padrone. Ma in lui vedrai, a ben guardare, un torto della Fortuna, non un crimine: che crimine c'è in un errore?» (*Ovidio. Metamorfosi*. II. a c. di Alessandro BARCHIESI e Gianpiero ROSATI, trad. di Ludovica KOCH, Milano 2007, p. 19).

In confronto alle versioni correnti del mito, colpisce quanto Ovidio si impegni fin dall'inizio nel disculpare Atteone. Forse Ovidio ha rispecchiato il proprio destino in quello di Atteone? Comunque sia, egli paragona il proprio destino in esilio con quello di Atteone (*Ov. trist.* 2, 103-106)⁴⁷:

*Cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci?
Cur imprudenti cognita culpa mihi est?
Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:
Praeda fuit canibus non minus ille suis.*

«Perché ho visto qualcosa? Perché ho fatto commettere un crimine ai miei occhi?

Perché inavvertitamente sono venuto a conoscenza di una colpa? Fu senza volerlo che Atteone vide Diana svestita, e nonostante ciò fu preda dei suoi cani» (*Publio Ovidio Nasone. Tristezze*. Introd., trad. e note di Francesca LECHI, Milano 1993, p. 147).

Ovidio sottolinea da una parte la componente visiva della sua colpa, dall'altra il fatto che si trattava di un *error*. Come *exemplum* mitico egli adduce il cacciatore Atteone che nel bosco si imbatté in Diana nuda senza volerlo, ma nondimeno la dea lo punì trasformandolo in un cervo cosicché i suoi cani lo sbranarono come una preda. Nella tradizione mitica, tuttavia, non è affatto dato per certo che Atteone fosse innocente. Egli appare piuttosto, in tutta una serie di varianti, come sacrilego voyeur che ha violato l'ambito riservato della dea vergine e delle sue accompagnatrici. Soltanto in una delle diverse versioni del mito a noi pervenute Atteone viene esplicitamente disculpato⁴⁸.

Anziché pensare ad un'aggiunta del periodo dell'esilio, mi sembra più verosimile il seguente pensiero: in esilio Ovidio ha riconosciuto le

47 INGLEHEART 2010, pp. 121-128.

48 Sulle fonti si veda da ultimo BARCHIESI 2007, pp. 146-149.

potenzialità espressive del racconto di Atteone, un potenziale riguardante le vicende esistenziali della sua persona⁴⁹. Egli ha attualizzato queste potenzialità e utilizzato per sé il paradigma mitico. Egli commenta le *Metamorfosi* con l'occhio rivolto alla loro utilizzazione, vale a dire che egli supera la separazione fra mito e realtà e dimostra che anche il mondo delle saghe ha qualcosa in comune con la vita del poeta. I *Tristia* sarebbero qualcosa di simile a un commento *ex post* delle *Metamorfosi*, un'introduzione alla lettura che deve orientare la ricezione: l'Ovidio reale, o meglio l'*Ovidius exul* come figura letteraria, può leggere il paradigma mitologico in chiave autobiografica (così come le antiche vite ed i commenti alle opere utilizzavano i loro protagonisti per ricavarne informazioni biografiche) e ritorna inaspettatamente dall'epos all'elegia, all'elegia luttuosa dell'esilio⁵⁰.

Tutto ciò vale in generale per le affermazioni dell'Ovidio esiliato a proposito delle proprie opere: si tratta di indicazioni di lettura per recuperare la ricchezza semantica della propria opera che Augusto gli aveva sottratto con la decisione dell'esilio quando dichiarò che l'*Ars amatoria* non era compatibile con il mondo dei valori romani⁵¹. L'esilio in un luogo lontano da tutto privò Ovidio delle basi della propria attività poetica che consistevano da una parte nella frequentazione delle biblioteche di Roma e nella possibilità di consultare lontane versioni dei miti, dall'altra soprattutto nello scambio vivace di opinioni all'interno dei circoli intellettuali romani⁵². Perciò Ovidio si decise a smettere di lavorare ai grossi progetti che aveva avuto sino ad allora e a ritornare all'«elegia», anche se non all'elegia d'amore. Nuovamente la scelta del genere si dimostrò reversibile, con la sola differenza che ora è il *divi filius* Augusto, il *princeps*⁵³ dalle caratteristiche divine, che ha provocato questa decisione, non più Venus o Amor, *Elegia* o *Tragedia*. Di questa rottura parla l'elegia *trist.* 1,7 nata sulla strada per Tomi e indirizzata ad un amico anonimo (*trist.* 1,7,9-38; 61-66)⁵⁴:

49 Cfr. SCHMITZER 2001 e 2008; a proposito di Atteone nelle *Metamorfosi*, si veda KRUPP 2009, pp. 67-84.

50 Basile STROH 1981; cf. FRINGS 2005, pp. 226-231.

51 Cfr. DAVIS 2006, pp. 85-108.

52 Cfr. SCHMITZER 2010.

53 Si veda tuttora DRUCKER 1977.

54 Dall'edizione *Fabulae Ovidii metamorphoseos libri quindecim* (Parma 1477) questi versi, nelle edizioni a stampa, precedono spesso le *Metamorfosi*: cfr. TARRANT 2004, pp. V s.

*grata tua est pietas, sed carmina maior imago
 sunt mea, quae mando qualiacumque legas,
 carmina mutatas hominum dicentia formas,
 infelix domini quod fuga rupit opus.
 haec ego discedens, sicut bene multa meorum,
 ipse mea posui maestus in igne manu.
 utque cremasse suum fertur sub stipite natum
 Thestias et melior matre fuisse soror,
 sic ego non meritis mecum peritura libellos
 imposui rapidis viscera nostra rogis:
 vel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus,
 vel quod adhuc crescens et rude carmen erat.
 quae quoniam non sunt penitus sublata, sed extant -
 pluribus exemplis scripta fuisse reor -
 nunc precor ut vivant et non ignava legentum
 otia delectent admoneantque mei.
 nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,
 nesciet his summam siquis abesse manum.
 ablatum mediis opus est incudibus illud,
 defuit et coeptis ultima lima meis.
 et veniam pro laude peto, laudatus abunde,
 non fastiditus si tibi, lector, ero.
 hos quoque sex versus, in prima fronte libelli
 si praeponendos esse putabis, habe:
 'orba parente suo quicumque volumina tangis,
 his saltem vestra detur in Vrbe locus.
 quoque magis faveas, non haec sunt edita ab ipso,
 sed quasi de domini funere rapta sui.
 quicquid in his igitur vitii rude carmen habebit,
 emendaturus, si licuisset, erat.'*

«Mi è grato l'affetto che mi dimostri; i miei versi, però, sono un ritratto più importante: li affido alla tua lettura, per quello che possono valere, i versi che raccontano le metamorfosi degli uomini, opera sfortunata interrotta dall'esilio dell'autore. Al momento di partire, pieno di tristezza, l'ho data con le mie mani alle fiamme, così come molte mie cose. Come la figlia di Testio, si racconta, fece consumare nel fuoco suo figlio in forma di tizzone, con maggior affetto di sorella che di madre, così io ho dato da divorare alle fiamme, perché finissero con me, i miei libri innocenti, il sangue del mio sangue, o perché avevo preso in odio le Muse, come responsabili della mia condanna, o perché il poema era ancora in formazione e privo di rifinitura. Ma ora, dato che non è stato cancellato del tutto, e si è conservato – ne esistevano numerosi esemplari, penso –, prego che resti vivo, allietando le ore libere, ma non oziose, dei lettori, e tenga desto il ricordo di me. E tuttavia nessuno potrà leggerlo con indulgenza, se non saprà che a esso manca l'ultima mano. Quell'opera è stata sottratta all'incudine

mentre ancora veniva elaborata, ed è mancata ai miei scritti la limatura conclusiva. Cerco la comprensione, non le lodi: se non ti verrò in uggia, mio lettore, mi riterrò lodato più che a sufficienza.

Ti trasmetto anche i sei versi che seguono, se ti sembrerà il caso di collocarli in apertura, al frontespizio: "Tu che ti accosti a questi volumi rimasti orfani di chi li ha generati, permetti almeno a loro di trovare posto a Roma. Sappi che non furono pubblicati dall'autore, ma quasi sottratti al suo rogo funebre: perciò accoglili con maggior benevolenza. Tutti quei difetti che il poema, imperfetto, non mancherà di presentare, l'autore, se gli fosse stato consentito, li avrebbe eliminati" (*Publio Ovidio Nasone. Tristezze*, cit. 1111-1113).

Bisogna credere alle lamentele di Ovidio? O si tratta di una semplice messa in scena e dell'imitazione di Virgilio il quale – stando alle antiche vite – sul letto di morte aveva cercato di bruciare l'*Eneide*? Qualunque sia la risposta, in questa situazione dell'esilio giungiamo inevitabilmente ad un'intersezione fra realtà biografico-politica e letteraria, proprio perché la politica influenza l'autore reale e determina le sue decisioni poetiche. Si pone anche la domanda sui confini della sovranità del poeta circa canonizzazione e interpretazione. Assieme alla possibilità di stare a Roma, a Ovidio fu sottratto il potere discrezionale sulla propria poesia. Gli rimane soltanto il tentativo di guidare almeno la ricezione delle sue opere. Anche i componimenti poetici precedenti all'esilio assumono un significato diverso per la lettura dopo il decreto dell'esilio. Ovidio reagisce aggiungendo alle *Metamorfosi* un'indicazione di lettura che in precedenza non sarebbe stata necessaria.

5. *Uno sguardo al contesto letterario dell'autoreferenzialità*

Il rogo mancato non è soltanto un'imitazione virgiliana. Dimostra espressivamente la difficoltà dell'autore a mantenere il controllo sul testo. Diversamente da quanto avviene oggi, non esisteva, infatti, una data di pubblicazione dell'opera (magari con la comunicazione da parte dell'editore del termine prima del quale non possono uscire recensioni). La pubblicazione⁵⁵ avveniva piuttosto all'interno di gruppi che gravitavano intorno all'autore. Cominciava con la recitazione di parti in un piccolo gruppo e la diffusione di bozze di manoscritti nei circoli degli amici (presumibilmente grazie a Asinius Pollio: *Sen. contr.* 4

⁵⁵ Cfr. FUHRER 1998; SCHMITZER 1991, pp. 19-21.

*prae*f. 2), sino ad acquisire una sempre maggiore diffusione. Il concetto premoderno di opera è caratterizzato da una sostanziale non compiutezza, non nel senso dell'opera aperta di Eco (*opera aperta* 1963/1972), che rispecchia la molteplicità infinita delle interpretazioni e delle varianti ed è orientata alla ricezione – trascuriamo in questa sede gli autori moderni e le teorie del testo – ma dal punto di vista dell'autore: il suo lavoro non si conclude con la stampa e la produzione di un notevole numero di copie simili che porterebbero a stabilire uno status una volta per tutte. Si può dire, piuttosto, che alla continuazione della composizione delle opere venivano posti dei limiti pratici. In una situazione di questo tipo, per l'autore era di fatto impossibile controllare la diffusione delle proprie opere. Cicerone, per esempio, dovette darsi molto da fare per fare togliere dalle proprie opere sviste evidenti⁵⁶. L'esempio di Marziale, inoltre, mostra che anche il plagio divenne un problema serio⁵⁷.

Questo problema sempre presente della perdita del controllo⁵⁸ induceva gli autori a sforzarsi di mantenerlo sia attraverso la firma – come gli acrostici *Q. Ennius fecit* (Cic. *div.* 2,111) e *ITALICUS* (probabilmente per *Baebius Italicus*)⁵⁹ all'inizio dell'*Ilias Latina* – sia attraverso l'autoreferenzialità, sia mediante il ritiro effettivo o minacciato, come l'autodafé tramandato da Virgilio e menzionato da Ovidio.

Ancora più significativo, anche se purtroppo non autentico, è ciò che è tramandato nelle *Vite* di Virgilio, secondo cui Virgilio avrebbe scoperto un plagiatore dal fatto che aveva scritto per quattro volte, una dopo l'altra, sulla porta del palazzo di Augusto, un emistichio usurpato e, poiché nessuno lo completava in modo corretto, lo completò egli stesso (Ps. Verg. in: *vita Suet.* Reifferscheid p. 67):

⁵⁶ Cfr. MÜHLKE 2007, p. 15 e *passim* (con attenzione rivolta, fra l'altro, alla letteratura cristiana).

⁵⁷ Cfr. SCHMITZER 2002.

⁵⁸ Questo implica anche il rischio di essere dimenticati. Sulle strategie per evitare ciò, cfr. HOSE 2002.

⁵⁹ *Iram pande mihi Pelidae, Diva, superbi,
Tristia quae miseris iniecit funera Grais
Atque animas fortes heroum tradidit orco,
Latrantumque dedit rostris volucrumque trabendos
Illorum exsanguis inhumatis ossibus artus
Confiebat enim summi sententia regis,
Ut primum tulerant discordi pectore pugnas
Sceptriger Atrides et bello clarus Achilles.*
Cfr. COURTNEY 1998.

*Hos ego versiculos feci, tulit alter honores.
 Sic vos non vobis nidificatis aves;
 sic vos non vobis vellera fertis oves;
 sic vos non vobis mellificatis apes;
 sic vos non vobis fertis aratra boves.*

Questi versi fui io a comporli, un altro ne ha ricevuto gli onori;
 così voi non per voi fate il nido, o uccelli;
 così voi non per voi portate il vello, o pecore;
 così voi non per voi fate il miele, o api;
 così voi non per voi portate l'aratro, o buoi

In un periodo storico precedente la nascita dei diritti d'autore, la questione della salvaguardia della proprietà intellettuale è uno dei più importanti compiti di un autore, se vuole avere il controllo della propria opera. Anche l'antica critica letteraria mostra un grande interesse per l'attribuzione, come ci insegna, ad esempio, la Praefatio al commento all'*Eneide* di Servio (Serv. *Aen.* 1 *praef.* p. 4)⁶⁰:

de numero librorum nulla hic quaestio est, licet in aliis inveniatur auctoribus; nam Plautum alii dicunt unam et viginti fabulas scripsisse, alii quadraginta, alii centum.

Proprio i testi teatrali erano particolarmente esposti all'utilizzazione da parte di terzi. Della loro autenticità si è occupato Gellio in un capitolo delle *Noctes Atticae* (3,3): *De noscendis explorandisque Plauti comoediis, quoniam promisce verae atque falsae nomine eius inscriptae feruntur; atque inibi, quod Plautus et Naevius in carcere fabulas scriptitarint.* Le prime forme di una critica letteraria incentrata sul problema dell'autenticità si possono rinvenire già in Erodoto (2,117):

Κατὰ ταῦτα δὲ τὰ ἔπεα καὶ τόδε τὸ χωρίον οὐκ ἦκιστα ἀλλὰ μάλιστα δηλοῖ ὅτι οὐκ Ὀμήρου τὰ Κύπρια ἔπεά ἐστι ἀλλ' ἄλλου τινός ἐν μὲν γὰρ τοῖσι Κυπρίοισι εἴρηται ὡς τριταῖος ἐκ Σπάρτης Ἀλέξανδρος ἀπίκετο ἐς τὸ Ἴλιον ἄγων Ἑλένην, εὐαεῖ τε πνεύματι χρησάμενος καὶ θαλάσση λείη· ἐν δὲ Ἰλιάδι λέγει ὡς ἐπλάζετο ἄγων αὐτήν.

«In base a questi versi risulta chiaro, non poco, ma nel modo più sicuro che i *Canti Ciprii* non sono di Omero, ma di qualche altro. In questo poema infatti è detto che nel terzo giorno Alessandro giunse da Sparta ad Ilio con Elena, profittando del vento favorevole e del mare tranquillo. Nell'*Iliade* invece il poeta dice che andava errando con lei» (*Erodoto. Storie.* Trad. di Augusta IZZO D'ACCINNI, I, Milano 1984, p. 449).

Da questo interesse scaturisce coerentemente il collegamento fra autore, biografia e opere o parti di opere, come richiedeva la tradizione del commento scolastico (Serv. *ibidem*):

in exponendis auctoribus haec consideranda sunt: poetae vita, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio.

Nello spiegare gli autori bisogna considerare quanto segue: la biografia del poeta, il tipo di componimento, l'intento dell'autore, il numero dei libri, la successione dei libri, la spiegazione.

L'interesse per la relazione fra autore e opera, che solo a fatica poteva tollerare testi anonimi, riguarda anche le attribuzioni di opere spurie ad autori famosi⁶¹. Così nel *Corpus Tibullianum*, inteso in senso moderno, alle elegie di Tibullo si aggiunsero quelle di Ligdamo e di Sulpicia. Anche i componimenti dell'*Appendix Vergiliana*, in diversi momenti, sono stati attribuiti a Virgilio sulla base di motivazioni di questo tipo⁶². D'altra parte è stato anche ripetutamente ipotizzato che dietro le commedie di Terenzio ci stessero in verità altri autori, molto più noti (Suet. *vit. Ter.* 3: *Non obscura fama est adiutum Terentium in scriptis a Laelio et Scipione, eamque ipse auxit numquam nisi leviter refutare conatus, ut in prologo "Adelphorum" ... Videtur autem se levius defendisse, quia sciebat et Laelio et Scipioni non ingrati esse hanc opinionem; quae tamen magis et usque ad posteriora tempora valuit. C. Memmius in oratione pro se ait: "P. Africanus, qui a Terentio personam mutuatus, quae domi luserat ipse, nomine illius in scenam detulit."*).

Virgilio reagisce a questo antico bisogno di rendere visibile l'autore celato dietro il testo, di introdurre l'autore come la grandezza costitutiva per l'intera opera. Dopo la morte di Virgilio, fu Augusto ad assumere questo ruolo⁶³ e ad occuparsi intensamente, direttamente o indirettamente, dell'opera del defunto Virgilio. Ovidio, invece, fu interrotto nel bel mezzo del processo creativo da questo *princeps* e indotto in uno stato simile alla morte (l'esilio viene esplicitamente chiamato *funus*, per esempio in *trist.* 3,14,20). Dopo questo *funus* dovette occuparsi egli stesso della canonizzazione e dell'interpretazione dei suoi componimenti poetici, così come – per rimanere nell'ambito del-

61 Cfr. MUNDT 2013, pp. 135 ss. (con ulteriore bibliografia).

62 Cfr. HOLZBERG 2005.

63 Cfr. SUERBAUM 2011, pp. 194-196 (scettico).

l'elegia – la Cinzia di Propertio, dopo la sua morte, veglia sul suo poeta (4,7)⁶⁴.

Torniamo ai *Tristia* e ai loro riferimenti alle *Metamorfosi*. Nell'ambito della sua grande apologia di Augusto, nel secondo libro dei *Tristia*, in due passi Ovidio parla anche dei suoi componimenti e delle *Metamorfosi*. All'inizio di questa elegia, la più lunga mai composta da Ovidio, si legge (*trist.* 2,61-66)⁶⁵:

*quid referam libros, illos quoque, crimina nostra,
mille locis plenos nominis esse tui?
inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur,
in non credendos corpora versa modos:
invenies vestri praeconia nominis illic,
invenies animi pignora certa mei.*

«Occorre ricordare che nelle mie opere, anche in quelle per cui sono incriminato, il tuo nome ricorre infinite volte? Esamina la mia opera maggiore, che ho lasciato ancora incompiuta, il poema sugli esseri mutati in forme incredibili: vi troverai l'esaltazione della tua casata, vi troverai il pegno sicuro del mio sentire» (*Publio Ovidio Nasone. Tristezze*, cit. 144s.).

Sorprendentemente l'*Ars amatoria* – il *carmen* del decreto d'esilio⁶⁶ – viene avvicinata alle *Metamorfosi*. *Maius opus* richiama nuovamente *area maior*, espressione con la quale Ovidio in *am.* 3,1 aveva preannunciato il suo congedo dall'elegia d'amore. Egli menziona nuovamente l'incompiutezza delle *Metamorfosi* per aggiungere poi una breve descrizione del contenuto così arguta da potere essere di fatto attribuita soltanto a Ovidio. Egli cita il proemio delle *Metamorfosi* (*Ov. met.* 1,1-4):

*in nova fert animus mutatas dicere formas
corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

64 Non è chiaro in che misura Augusto, attraverso le biblioteche che fece erigere, contribuì a definire (volutamente o non volutamente) il canone letterario (cfr. KIENAST 2009, p. 311, n. 335). In ogni modo, i componimenti poetici di Ovidio, dopo l'esilio, non erano ben voluti: *Ov. trist.* 3,1,63-74.

65 INGLEHEART 2010, pp. 96-102; cfr. DAVIS 2006, pp. 1-8.

66 Sul significato dell'*Ars* per la poesia dell'esilio, cfr. TORNAU 2007.

«A narrare di forme cambiate in corpi stranieri mi spinge l'ingegno; al progetto, dèi, date respiro (siete voi che lo avete cambiato) e guidate i miei versi a discendere dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni» (Ovidio. *Metamorfosi*, a cura di Alessandro BARCHIESI, trad. di Ludovica KOCH, I, Milano 2005, p. 9).

D'altra parte, con la dichiarazione che siano addirittura metamorfosi incredibili (*non credendi modi*) quelle da lui descritte nel suo epos, Ovidio allude forse a rimproveri di suoi contemporanei, come troviamo per esempio in Seneca (Sen. nat. 3,27,13-14)⁶⁷:

*Ergo insularum modo eminent
montes et sparsas Cycladas augent,
ut ait ille poetarum ingeniosissimus egregie. Sicut illud pro magnitudi-
ne rei dixit*

*Omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto,
ni tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias reduxisset:
Nat lupus inter oves, fuluos uehit unda leones.
Non est res satis sobria lasciuiare deuorato orbe terrarum...*

«Emergono dunque come isole
I monti e aumentano il numero delle Cicladi,
come dice egregiamente il più ingegnoso dei poeti. Così è pari alla
grandezza dell'evento quando disse:

Tutto era mare e questo mare non aveva rive,
se non avesse poi ridotto un così grande slancio dell'ingegno e del
soggetto a sciocchezze puerili:

Nuota il lupo in mezzo alle pecore, l'onda trascina i fulvi leoni.
Non è davvero appropriato fare battute di spirito di fronte al mondo
divorato... (Seneca, *Questioni naturali*, a cura di Rossana MUGELLES, Milano 2004, p. 311).

Ovidio stesso aveva evidentemente visto questa mancanza di serietà e in altri tempi non l'avrebbe percepita come una mancanza. Si pensi alla discussione in una cerchia d'amici tramandata da Seneca retore circa i versi che dovevano essere assolutamente atetizzati e quelli che dovevano essere conservati⁶⁸. Qui ora appare l'innocuità dei suoi

67 Si veda da ultimo BERNO 2012, pp. 64-66.

68 Sen. contr. 2,12: *verbis minime licenter usus est, non <ut> in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit. manifestum potest esse <ex eo>, quod rogatus aliquando ab amicis suis, ut tolleret tres versus, invicem petit, ut ipse tres exciperet, in quos nihil illis liceret. aequa lex visa est: scripserunt illi quos tolli vellent secreto, hic quos tutos esse vellet. in utriusque codicillis idem versus erant, ex quibus primum fuisse narrabat Albinovanus Pedo, qui inter arbitros fuit: semibovemque virum semivirumque bovem; secundum: et gelidum Borean egelidumque Notum.*

componenti poetici ispirati da un infantile piacere per il gioco e per il paradosso, assolutamente non concepiti per scandalizzare il *princeps*. Ma come si deve allora interpretare il distico conclusivo, l'affermazione che Augusto si sarebbe ritrovato nell'opera e avrebbe così acquisito sicurezza a proposito dell'opinione dell'autore? Nelle *Metamorfosi* Augusto viene esplicitamente menzionato soltanto tre volte. Si tratta di un accenno mitigante ad allusioni politiche nascoste, che ho cercato di mettere in luce nella mia tesi di dottorato⁶⁹? Oppure si tratta forse soltanto del semplice riferimento al fatto che il cosmo e il tempo poetico delle *Metamorfosi* sono parte del cosmo augusteo. *Ex post* Ovidio si corregge: tutto ciò che è capitato e che è stato compiuto al tempo di Augusto, deve essere attribuito non al poeta, ma al *princeps*, nel senso in cui viene forse suggerito verso la fine di *trist.* 2 (*trist.* 2,539-568)⁷⁰:

*nos quoque iam pridem scripto peccavimus isto:
 supplicium patitur non nova culpa novum;
 carminaque edideram, cum te delicta notantem
 praeterii totiens rite citatus eques.
 ergo quae iuvenis mihi non nocitura putavi
 scripta parum prudens, nunc nocuere seni.
 sera redundavit veteris vindicta libelli,
 distat et a meriti tempore poena sui.
 ne tamen omne meum credas opus esse remissum,
 saepe dedi nostrae grandia vela rati.
 sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos,
 cumque suo finem mense volumen habet,
 idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,
 et tibi sacratum sors mea rupit opus;
 et dedimus tragicis sceptrum regale tyrannis,
 quaeque gravis debet verba cothurnus habet;
 dictaque sunt nobis, quamvis manus ultima coeptis
 defuit, in facies corpora versa novas.
 atque utinam revoces animum paulisper ab ira,
 et vacuo iubeas hinc tibi pauca legi,
 pauca, quibus prima surgens ab origine mundi
 in tua deduxi tempora, Caesar, opus!
 aspicias, quantum dederis mihi pectoris ipse,
 quoque favore animi teque tuosque canam.
 non ego mordaci destrinxi carmine quemquam,
 nec meus ullius crimina versus habet.*

69 SCHMITZER 1991.

70 INGLEHEART 2010, pp. 387-402.

*candidus a salibus suffusus felle refugi:
 nulla venenato littera tincta ioco est.
 inter tot populi, tot scriptis, milia nostri,
 quem mea Calliope laeserit, unus ego.*

«Anch'io il mio sbaglio l'ho commesso con uno scritto composto ormai da tempo: recente è la pena, non la colpa per cui la subisco. Avevo già pubblicato le mie poesie, quando sfilai, tante volte, cavaliere incessantemente ligio al dovere, davanti a te che censuravi i comportamenti illeciti. Dunque a danneggiarmi ora nella vecchiaia sono quelle opere che con giovanile sventatezza non ritenevo destinate a nuocermi. È un castigo molto differito quello che ricade su di me per un libro di tanti anni fa: un lungo tempo separa la pena dall'occasione in cui l'ho meritata. Non pensare, tuttavia, che la mia opera sia tutta di carattere leggero: più di una volta ho affrontato a piene vele il mare della poesia. Ho scritto dodici libri di *Fasti*, ogni volume coincide con un mese: la mia sciagura ha troncato quell'opera recente che si apre col tuo nome, o Augusto, e che a te è dedicata; ho dato al genere tragico un'opera che tratta di re, nello stile che si compete all'impegno di una tragedia, e ho cantato, sebbene al lavoro intrapreso sia mancata l'ultima rifinitura, le metamorfosi di tanti personaggi. Se solo tu potessi per un poco allontanare dal tuo animo la collera, e, in un momento libero da impegni, ti facessi leggere da quel poema pochi versi, i pochi con i quali ho concluso arrivando all'epoca tua, o Augusto, l'opera che partiva dall'origine del mondo! Allora potrai vedere di persona quanto sei valso a ispirarlo, e con quale entusiasmo io canto te e la tua famiglia. Non sono io ad aver ferito qualcuno con carmi aggressivi, e i miei versi non hanno messo nessuno sotto accusa: per naturale bontà d'animo ho evitato lo spirito venato di fiele, e non c'è una singola lettera da me tracciata in cui si mescoli il gusto dello scherzo velenoso. Con tante opere che ho scritto, in tante migliaia di concittadini l'unica persona danneggiata dalla mia attività poetica sono io» (Ovidio, *Tristezze*, cit. 191-193).

In questo passaggio conclusivo di *trist.* 2 Ovidio delinea un panorama della sua intera opera: le elegie della giovinezza, i tentativi in ambito tragico, i *Fasti* e infine anche le *Metamorfosi*. Di nuovo un riferimento all'incompiutezza, ancora una volta il proemio viene parafrasato – *in facies corpora versa novas* riprende *in nova ... mutatas ... formas / corpora*, mentre *prima ... ab origine mundi* è una citazione letterale (con variazione metrica) – e parimenti viene parafrasata anche la fine delle *Metamorfosi*, chiamata il proprio presente. In questo modo il poeta conferisce alla propria autodescrizione coerenza e nello stesso tempo riconoscimento. Se si guarda con maggiore attenzione, Ovidio ha realizzato qui un cambiamento significativo, anche se attra-

verso una sola parola. L'espressione originale *ad mea tempora* diventa *ad tua tempora*: al posto del poeta subentra il *princeps* che spiega il τέλος dell'opera. Quest'affermazione mitigante entra in tensione con la realtà: nelle *Metamorfosi* Ovidio aveva concluso il racconto con la prognosticata apoteosi di Augusto, con le parole *faveat precantibus absens* (*met.* 15,870), con le quali tuttavia egli aggira il concetto ideologico *deus praesens* quale Orazio, per esempio, lo aveva sviluppato per Augusto. Nella *sphragis* che seguiva, Ovidio aveva caratterizzato la sua attività poetica con le seguenti orgogliose parole, le ultime dell'opera: *si quid habent veri vatum praesagia, vivam*. Ora Ovidio evidentemente rinuncia a questa esaltazione della propria persona attraverso il prognosticato superamento della morte che lo colloca sopra il *princeps*.

Egli aveva sostanzialmente intuito bene che Augusto non era un lettore troppo fine: sia l'epistola letteraria di Orazio indirizzata al *princeps* (*epist.* 2,1) sia il fatto che Augusto aveva riconosciuto nell'*Ars amatoria* soltanto un *florilegium* sono indizio di ciò (*trist.* 2,77-80), cosicché Ovidio poteva sperare nel successo della sua tattica. Tuttavia i conti non tornano, poiché il vero motivo dell'esilio non è il *carmen* (o i *carmina*), bensì l'*error*.

5. *Conclusiones*

Da queste osservazioni che conclusioni si possono trarre su Ovidio e il suo rapporto con le sue opere poetiche? L'opera di Ovidio nel suo complesso contiene, più di quella di ogni altro autore della sua epoca, compreso Virgilio, rinvii interni che la rendono un *corpus* unitario concepito dall'autore come tale, indipendentemente da temi, generi e momento di composizione. Non si tratta soltanto di citazioni letterali (di cui potrebbero facilmente servirsi anche falsari esterni per provarne la paternità), ma di discreti e continui adattamenti, cambiamenti, parafrasi e variazioni. Questa trama di rinvii interni consente ad Ovidio di canonizzare e interpretare la sua opera e di difendersi, con i mezzi a sua disposizione, dalla contingenza del processo di ricezione e da ogni tipo di eteronomia.

Al centro della sua opera poetica ci sono le *Metamorfosi*, con i loro molteplici riflessi. Come solitario, come brillante solitario, con una cornice elegiaca. Questo posto centrale conserveranno anche nel cor-

so della storia della ricezione, il Medioevo parla di loro come di *Ovidius magnus* (Conradus de mure⁷¹, *Fabularius*, p. 415,222 [O]: *Et hic notatur ordo et numerus Ovidianorum: Ovidius epistolarum, Ovidius sine titulo, Ovidius de arte, Ovidius de remediis, Ovidius fastorum, Ovidius magnus seu methamorfoseos, Ovidius tristium, Ovidius de Ponto, Ovidius in Ybim.*). Effettivamente dominante è però la dimensione elegiaca: Ovidio è poeta elegiaco dagli *Amores* sino alle *Epistulae ex Ponto*. E così alla fine viene a costituire un'unità con la sua opera, nella sua totalità elegiaco-epica, come aveva puntualizzato all'inizio dei *Remedia Amoris* (*rem.* 71s.)⁷²:

*Naso legendus erat tum cum didicistis amare:
idem nunc uobis Naso legendus erit.*

«Nasone allora dovevate leggere, quando avete imparato l'amore, ora dovrete leggere quel medesimo Nasone» (Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina LAZZARINI, Venezia 1986, p. 77).

Proprio questa identità egli aveva esplicitamente annunciato anche alla fine delle *Metamorfosi*. Prima di chiudere con *vivam*, infatti, profetizza nel penultimo verso una lettura, senza limiti di spazio e di tempo, non delle sue opere né delle *Metamorfosi*, ma di se stesso: *ore legar populi* («sarò letto dalla bocca del popolo»). Ovidio è il poeta del suo sé, l'io poetico costituisce un'unità con la sua opera.

Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für Klassische Philologie
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

ULRICH SCHMITZER
ulrich.schmitzer@staff.hu-berlin.de

⁷¹ MAAZ 1991.

⁷² Cfr. FRINGS 2005, p. 130.

Riferimenti bibliografici

- P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Richard J. TARRANT, Oxford 2004.
- P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar von Franz BÖMER, Bd. 1: Buch I-III, Heidelberg 1969.
- P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar von Franz BÖMER, Bd. 8,1: Addenda und Corrigenda, zusammengestellt von Ulrich SCHMITZER, Heidelberg 2006.
- Ovidio, *Metamorfosi*. Volume I: libri I-II. A cura di Alessandro BARCHIESI, traduzione di Ludovica KOCH, Milano 2005.
- Ovidio, *Metamorfosi*. Volume II: libri III-IV. A cura di Alessandro BARCHIESI, traduzione di Ludovica KOCH, Milano 2005.
- Ovidio, *Metamorfosi*. Volume III: libri V-VI. A cura di Gianpiero ROSATI, traduzione di Gioachino CHIARINI, Milano 2009.
- P. Ovidii Nasonis *Heroidum Epistula VII Dido Aeneae*, a cura di Lisa PIAZZI, Firenze 2007.
- Jennifer INGLEHEART, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Cambridge 2010.
- Janine ANDRAE, *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier 2003 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 54).
- Markus ASPER, *Kanon*, in «Historisches Wörterbuch der Rhetorik» 4, 1998, pp. 869-882.
- Alessandro BARCHIESI, *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley 1997.
- Francesca Romana BERNO, *Non solo acqua. Elementi per un diluvio universale nel terzo libro delle Naturales Quaestiones*, in Marco BERETTA-Francesco CITTI-Lucia PASETTI (a c. di), *Seneca e le scienze naturali*, Firenze 2012, pp. 49-68.
- Jürgen BLÄNSDORF, *Entstehung und Kontamination der Doppelfassung Ovid, Metam. I. 544-547a*, «RhM» 123, 1980, pp. 138-151.
- Franz BÖMER, *Ovid und die Sprache Vergils*. «Gymnasium» 66, 1959, pp. 268-287.
- Franz BÖMER, *Über das zeitliche Verhältnis zwischen den Fasten und den Metamorphosen Ovids*, «Gymnasium» 95, 1988, pp. 207-221.
- Barbara WEIDEN BOYD, *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor 1997.
- Gerlinde BRETZIGHEIMER, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001 (Classica Monacensia 22).
- Karl BÜCHNER, *P. Vergilius Maro. Der Dichter der Römer*, Stuttgart 1959.

- Edward COURTNEY, *Ilias Latina*, in *Der Neue Pauly* 5, 1998, pp. 933 f.
- Peter J. DAVIS, *Ovid and Augustus. A Political Reading of Ovid's Erotic Poems*, London 2006.
- Siegmar DÖPP, *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, München 1968.
- Michael DRUCKER, *Der verbannte Dichter und der Kaiser-Gott. Studien zu Ovids späten Elegien*, Diss. Heidelberg 1977.
- Umberto ECO, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1973 (versione originale: *Opera aperta*, Milano 1962).
- Ulrich FEHN, *Antike Autobiografie und moderne Gattungsdefinition: Rückblick – Aufarbeitung mit Vorschlägen – Ausblick*, in Katrin HERRMANN-Klaus GEUS (Hrsgg.), *Dona sunt pulcherrima. Festschrift für Rudolf Rieks*, Oberhaid 2008, pp. 213-320.
- Fritz FELGENTREU, *Ovid weiß es besser. Met. 13,70f. und Aen. 3,420f.*, «RhM» 145, 2002, pp. 305-313.
- Petra FLEISCHMANN, *Die praefatio zum Aeneiskommentar des Servius und die Tradition der Auslegung*, in Ulrich SCHMITZER (Hrsg.), *Suus cuique mos. Beiträge zur paganen Kultur des lateinischen Westens im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Göttingen 2006 (Vertumnus 1), pp. 59-114.
- Irene FRINGS, *Das Spiel mit den eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005 (Zetemata 124).
- Therese FUHRER, *Gedichtbuch II. Lateinisch*, in *Der Neue Pauly* 4, 1998, pp. 848-850.
- Laurel FULKERSON, *Pastoral appropriation and assimilation in Ovid's Apollo and Daphne episode*, «Trends in Classics» 4, 2012, pp. 29-47.
- Dorothea GALL, *Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung. Vergil. Gallus und die Ciris*, München 1999 (Zetemata 100).
- Richard HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1917.
- Konrad HELDMANN, *Ovids Sabinus-Gedicht (am. 2,18) und die Epistulae Heroidum*, «Hermes» 122, 1994, pp. 188-219.
- Martin HELZLE, *Mr. and Mrs. Ovid*, «G&R» 36, 1989, pp. 183-193.
- Niklas HOLZBERG, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.
- Niklas HOLZBERG (Hrsg.), *Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im Kontext*, Tübingen 2005.
- Nicholas HORSFALL, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden 2000.
- Martin HOSE, *Die Kehrseite der Memoria oder Über Möglichkeiten des Vergessens von Literatur in der Antike*, «Antike und Abendland» 48, 2002, pp. 1-17.
- Martin HOSE, *Das lyrische Ich und die Biographie des Lyrikers. Überlegungen zu einem alten Problem und seinem Nutzen*, in Markus SCHAUER-Gabriele THOME (Hrsgg.), *Altera Ratio. Klassische Philologie zwischen*

- Subjektivität und Wissenschaft*. Festschrift für Werner Suerbaum zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 2003, pp. 42-61.
- Markus JANKA, *Ovid, Ars amatoria Buch 2. Kommentar*, Heidelberg 1997.
- Evangelos KARAKASIS, *Generic Consciousness and Diction in Ovid: A reading of Amores 3.1*, «RFIC» 138, 2010, pp. 128-142.
- Dietmar KIENAST, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, 4. Auflage, Darmstadt 2009.
- Walter KIBEL, *Ovid und das Corpus Priapeorum*, «RhM» 137, 1994, pp. 299-311.
- Wolfgang KOFLER, *Aeneas und Vergil. Untersuchungen zur poetologischen Dimension der Aeneis*, Heidelberg 2003 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften NF 2, 111).
- Martin KORENJAK, *Tityri sub persona. Der antike Biographismus und die bukolische Tradition*, «A&A» 49, 2003, pp. 58-79.
- Severin KOSTER, *Ille ego qui. Dichter zwischen Wort und Macht*, Erlangen 1988 (Erlanger Forschungen A,42).
- Severin KOSTER, „...des Springquells flüssige Säule“. *Beschreibungen des elegischen Distichons*, «Gymnasium» 114, 2007, pp. 337-355.
- József KRUPP, *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Heidelberg 2009 (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften NF 2,126).
- Mario LABATE, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa/Roma 2010.
- Wolfgang MAAZ, *Konrad von Mure*, in *Lexikon des Mittelalters* 5, 1991, pp. 1362-1363.
- J.C. MCKEOWN, *The Authenticity of Amores 3.5*, in John F. MILLER-Cynthia DAMON-K. Sara MYERS (ed. by), *Vertis in usum. Studies in honor of Edward Courtney*, München-Leipzig 2002, pp. 114-128.
- Stefan MERKLE, *Amores 3,2 und Ars amatoria 1,135-162 – ein Selbstplagiat Ovids?*, «ZAnt» 33, 1983, pp. 135-145.
- Elena MERLI, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000.
- John F. MILLER, *Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy*, «ANRW» II.30.1, 1982, pp. 371-417.
- Nina MINDT, *Martials epigrammatischer Kanon*, München 2013.
- Markus MÜLKE, *Der Autor und sein Text. Die Verfälschung des Originals im Urteil antiker Autoren*, Berlin-New York 2007 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 93).
- Felix MUNDT, *Kreative Philologie. Fälschungen und Supplemente antiker Texte in der Frühen Neuzeit*, in Ulrich SCHMITZER (hrsg.), *Enzyklopädie*

- der Philologie. Themen und Methoden der Klassischen Philologie heute, Göttingen 2013, pp. 135-156.
- Paul MURGATROYD, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden 2005.
- Sophia PAPAIOANNOU, *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582 and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin-New York 2005.
- Molly PASCO-PRANGER, *Founding the Year: Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden 2006.
- Alessandra ROMEO, *Orfeo in Ovidio. La creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli 2012.
- C. Michael SAMPSON, *Callimachean Tradition and the Muse's Hymn to Ceres (Ov. Met. 5.341-661)*, «TAPhA» 142, 2012, pp. 83-103.
- Giampiero SCAFOGLIO, *Noctes Vergilianae. Ricerche di filologia e critica letteraria sull'Eneide*, Hildesheim-New York 2010.
- Ernst A. SCHMIDT, *Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur*, in Aleida und Jan ASSMANN (Hrsgg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, pp. 246-258.
- Ernst A. SCHMIDT, *Augusteische Literatur. System in Bewegung*, Heidelberg 2003.
- Ulrich SCHMITZER, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1991.
- Ulrich SCHMITZER, *Strenge Jungfräulichkeit - Zur Figur der Göttin Diana in Ovids Metamorphosen*, «Wiener Studien» 114, 2001, pp. 303-321.
- Ulrich SCHMITZER, *Urheberrecht*, in *Der Neue Pauly* 12/2, 2002, pp. 1031 f.
- Ulrich SCHMITZER, *Video meliora proboque, deteriora sequor. Ovid und seine Medea*, in Rolf Kussl (Hrsg.), *Spurensuche*, München 2003 (Dialog Schule und Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen XXXVII), pp. 21-48.
- Ulrich SCHMITZER, *Transformierte Transformation. Eine Fallstudie zu Erzähltechnik und Rezeption der Metamorphosen Ovids anhand der Actaeon-Sage*, «Gymnasium» 118, 2008, pp. 23-46.
- Ulrich SCHMITZER, *Die literarische Erfahrung des Exils als Konstruktion des Raums*, in Gerhard PETERSMANN-Veronika COROLEU OBERPARLEITNER (Hrsgg.), *Exil und Literatur. Interdisziplinäre Konferenz anlässlich der 2000. Wiederkehr der Verbannung Ovids*, Graz/Wien 2010, pp. 57-73.
- Ulrich SCHMITZER, *Ovid*, Hildesheim/New York 2011².
- Darja STERBENC ERKER, *Geschlechterrollen in Ovids Fasti. Carmentis, Euanther und das Carmentalia-Fest*, in Ulrich SCHMITZER (hrsg.), *Enzyklopädie der Philologie. Themen und Methoden der Klassischen Philologie heute*, Göttingen 2013, pp. 85-112.

- Wilfried STROH, *Tröstende Musen: Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten*, in «ANRW» II.31.4, 1981, pp. 2638–2684.
- Werner SUERBAUM, *Der Anfangsprozess der ‚Kanonisierung‘ Vergils*, in Eve-Marie BECKER-Stefan SCHOLZ, *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Handbuch*, Berlin-New York 2011, pp. 171–219.
- Werner TAEGERT (hrsg.), *Vergil 2000 Jahre: Rezeption in Literatur, Musik und Kunst*, Ausstellungskatalog, Bamberg 1982.
- Richard THOMAS, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001.
- Christian TORNAU, *Die Liebeskunst in den Tristia. Überlegungen zur Intertextualität in der Exildichtung Ovids*, in Markus JANKA-Ulrich SCHMITZER-Helmut SENG (Hrsgg.), *Ovid. Werk – Kultur – Wirkung*, Darmstadt 2007, pp. 257–282.
- Simone VIARRE, *Doublets mythologiques chez Ovide: de l'Art d'aimer aux Métamorphoses*, in Danielle PORTE-Jean-Pierre NÉRAUDAU (pub. par), *Hommages à Henri Le Bonniec*. Res Sacrae, Bruxelles 1988 (Collection Latomus 201), pp. 441–448.
- Anne VIDEAU, *La poétique d'Ovide, de l'élegie à l'épopée des Métamorphoses. Essai sur un style dans l'Histoire*, Paris 2010.
- Barbara WEINLICH, *Ovids Amores. Gedichtfolge und Handlungsablauf*, Stuttgart-Leipzig 1999 (Beiträge zur Altertumskunde 128).
- Walter WIMMEL, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960.
- Hartmut WOLFRAM, *Das römische Versepistelbuch. Eine Gattungsanalyse*, Berlin 2008.
- Bernhard ZIMMERMANN (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München 2011.