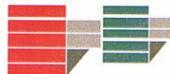


UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

**Università degli Studi della Calabria**

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Filologia

---

**XIX ciclo del Dottorato di Ricerca in *Scienze letterarie. Retorica e tecniche dell'interpretazione testuale***

TESI DI DOTTORATO

***Ricerche su alcuni aspetti della lingua e dello stile di Ovidio negli Amores.***

Settore disciplinare L-FIL-LET/04

COORDINATORE

Chiar. mo Prof. F. Bausi

TUTOR

Chiar. mo Prof. R. Perrelli

DOTTORANDA

Maria Luisa De Seta

Anno Accademico 2008/2009

## Introduzione

La formazione retorica e la poesia di Ovidio: una questione di stile.

## Parte prima

*Sententiae* e retorica negli *Amores* di Ovidio.

### 1. La *sententia*: storia e uso.

1.1 Breve storia della *sententia* tra Grecia e Roma

1.2 Forme e caratteristiche della *sententia*.

1.3 L'uso della *sententia* nella poesia augustea e imperiale.

### 2. *Sententiae* negli *Amores*.

2.1 *Si qua fides*: tentativi di persuasione ovidiana.

2.1.1 *Vidi ego*: l'auopsia 'letteraria' come esperienza.

2.1.2 *Crede mihi*.

2.1.3 *Sententiae et perfidia*.

2.2 Forma e funzione delle *sententiae*.

2.3 Le *sententiae* all'interno del distico.

## Parte seconda

Peculiarità stilistiche e linguistiche negli *Amores*.

## Premessa

1. Diverse forme di ripetizione lessicale nel libro primo.

2.1 Le ripetizioni a distanza

2.1.1 Le anafore

2.1.2 Ciclo o reddito

2.2 Le ripetizioni a contatto: *geminatio* e anadiplosi.

2.2.1 Il poliptoto

3 La lingua

3.1 Grecismi

3.1.1 Premessa

3.1.2 Il caso ovidiano

3.1.3 Grecismi morfologici

3.1.4 Grecismi lessicali

3.1.5 Grecismi sintattici

3.1.6 Il *versus echoicus*.

Appendice

Repertorio delle anafore negli *Amores*.

Repertorio del poliptoto e della paronomasia negli *Amores*.

Indice dei passi latini e greci citati

Bibliografia

## INTRODUZIONE

Fin dagli inizi del Novecento molti studiosi hanno sottolineato il carattere retorico della poesia di Ovidio, pur nella difficoltà di definire con precisione il significato dell'aggettivo retorico e di delimitare quali aspetti della composizione letteraria esso coinvolga. Ovidio è stato quindi a lungo considerato il poeta che ha introdotto la retorica nella poesia latina: ciò è probabilmente il risultato di due fattori distinti, la frequentazione delle scuole di retorica da una parte e dell'influenza della poesia ellenistica dall'altra, il cui influsso è sottolineato, per ciò che concerne gli *Amores*, nel recente e ampio commento di J. C. McKeown. Ovidio richiama spesso alla sua e alla nostra memoria esercizi e temi propri delle scuole di retorica e spunti tratti dal mimo, dalla commedia e dall'epigramma di età ellenistica. Agli aspetti di carattere contenutistico si accompagnano scelte formali che contribuiscono all'innalzamento dello stile e sottolineano richiami testuali più o meno evidenti.

Gli *Amores* costituiscono, secondo questa prospettiva di analisi, un esempio interessante. Come ben noto, si tratta della prima opera di Ovidio, la cui composizione è probabilmente cominciata quando ancora l'autore frequentava le scuole di retorica, presso cui egli, come gli esponenti del suo rango sociale, aveva compiuto la sua formazione giovanile. La raccolta risente, quindi, direttamente di questa esperienza oltre che, come è inevitabile, della necessaria adesione ai canoni del genere elegiaco. Ovidio, però, non vi si attiene sempre fedelmente, apportando invece una serie di innovazioni e cambiamenti che, a giudizio di alcuni critici, coincidono con la 'morte' del genere. La riedizione dell'opera e la sua rielaborazione confermano l'interesse e l'importanza che essa ebbe per l'autore: anche quanti considerano solo un artificio letterario le dichiarazioni

dell'autore nell'epigramma iniziale, concordano però nell'attribuirlo all'adesione del poeta a principi callimachei di *brevitas* e cura formale che dunque confermano l'interesse per l'aspetto stilistico degli *Amores* da parte dell'autore.

Con questa ricerca ci si propone pertanto l'analisi preliminare di alcuni aspetti stilistici e linguistici degli *Amores*, per mezzo dei quali si vuol stabilire quanto l'esperienza giovanile presso le scuole di retorica abbia influito sulle scelte formali dell'autore e quanto queste siano conformi alla tradizione del genere elegiaco, come cioè questi due elementi si intersechino determinando una forma per certi versi originale di elegia. In modo particolare si vogliono analizzare due aspetti che contribuiscono a determinare il carattere retorico del suo stile: la presenza di *sententiae* e la ricorrenza delle ripetizioni lessicali in figure retoriche. A tal proposito è sembrata utile una premessa che fornisse un quadro generale, sebbene non esaustivo, del giudizio dei critici e teorici antichi sul ruolo e la funzione delle *sententiae* nella poesia e prosa antiche.

Il ruolo delle *sententiae* nelle declamazioni di età imperiale è chiaramente stabilito da Seneca il Retore e confermato successivamente da Quintiliano: entrambi gli autori sottolineano il legame di Ovidio con le scuole di declamazione e la retorica, nonché la sua predilezione per le *sententiae* e le ripetizioni. Le *sententiae* costituiscono una risorsa dell'arte oratoria, in modo particolare delle *suasoriae*, e in poesia si addicono al tono persuasivo che spesso compare nell'elegia sotto forma di preghiera o di indicazione comportamentale nei brani di erotodidassi; esse si realizzano con l'ausilio di artifici formali e giochi di parola (poliptoto, *geminaciones*) che le rendono ancora più efficaci.

Oltre alle *sententiae* compaiono negli *Amores* diverse figure retoriche, tra le quali saranno analizzate quelle che coinvolgono fenomeni di ripetizione lessicale

e semantica: esse compaiono in parte nelle *sententiae*, ma spesso, come le anafore, svolgono funzioni autonome nel testo.

In questa direzione si cercherà dunque conferma o smentita del giudizio espresso su Ovidio dai critici antichi e si analizzerà, secondo le moderne prospettive di indagine, il ruolo che queste scelte formali ricoprono negli *Amores*.

In ultimo si esamineranno anche alcuni aspetti peculiari, e a tutt'oggi non ancora esaustivamente verificati, della lingua di Ovidio, limitando momentaneamente la ricerca solo ai grecismi, la cui conoscenza permette di dare un quadro più completo dello stile di Ovidio e del carattere poetico della sua prima opera. La conoscenza approfondita delle opere giovanili, infatti, è il punto di partenza per l'analisi dell'evoluzione di un autore e della sua maturazione artistica e, nel caso degli *Amores*, ciò è tanto più evidente in considerazione dell'*iter* compositivo cui l'opera è stata sottoposta.

## PREMESSA

## LA FORMAZIONE RETORICA E LA POESIA DI OVIDIO

*None of these stylistic devices may seem of much importance in itself; but taken together they represent a genuine art, analogous to music, bearing indeed much the same relation to the meaning of a poem as the music of a song does to the words.*  
L. P. Wilkinson, *Ovid recalled*, p. 43.

### 1. Il giudizio dei grammatici e retori antichi

Quale valore ebbe, per la formazione di Ovidio, l'esperienza presso le scuole di retorica, passaggio basilare nell'educazione di ogni giovane romano che nella prima età imperiale aspirasse alla carriera pubblica<sup>1</sup>, è attestato dall'autore stesso e da Seneca il Retore. Nell'elegia *trist.* 4, 10<sup>2</sup>, comunemente definita autobiografica, Ovidio ricostruisce i momenti salienti della sua vita e della sua formazione giovanile. Così, dopo aver detto (15 sg.) di sé e del fratello

*protinus excolimur teneri curaque parentis  
imus ad insignes urbis ab arte viros*

precisa che essi ebbero un atteggiamento diverso verso lo studio dell'eloquenza (*trist.* 4, 10, 17-20):

---

<sup>1</sup> Sull'educazione a Roma cfr. BONNER 1977, *passim* e MARROU 1971<sup>3</sup> (del volume esiste anche una quarta edizione in lingua italiana, datata 1994).

<sup>2</sup> L'elegia è commentata e tradotta in italiano, da ultimo e con attenzione rivolta prevalentemente all'aspetto giuridico della stessa, da LUISI 2006 (cfr. 7 e 126), cui rimando per la bibliografia relativa. Non è questo il luogo per affrontare un altro spinoso argomento della critica ovidiana, quello relativo alla attendibilità delle informazioni biografiche attestate nelle opere di Ovidio, relativamente al quale si vedano SCHMITZER 2001 12 e WHITE 2002, 1; HOLZBERG 2006, *passim*, considera le informazioni biografiche presenti nell'opera di Ovidio frutto di elaborazioni letterarie).

*frater ad eloquium viridi tendebat ab aevo  
fortia verbosi natus ad arma fori,  
at mihi iam puero caelestis sacra placebant  
inque suum furtim Musa trahebant opus.*

Fu la prospettiva di più lauti guadagni a spingere Ovidio ad assecondare la volontà paterna (*trist.* 4, 10, 23 sg., ma cfr. anche v. 30; sulle critiche di Ovidio alla mercificazione della parola nel foro cfr. anche *am.*1, 15, 5-6), sebbene egli fosse fin da subito consapevole della propria attitudine per la poesia (*trist.* 4, 10, 25 sg):

*motus eram dictis, totoque Helicone relicto  
scribere temptabam verba soluta modis  
sponte sua carmen numeros veniebat aptos  
et quot temptabam dicere versus erat.*

Al racconto personale di Ovidio si affiancano le informazioni di Seneca il Retore che dichiara di aver assistito alle *performances* di Ovidio e ne attesta il successo giovanile come declamatore: in diversi passi delle sue *Controversiae* l'autore correda le informazioni storico-letterarie del proprio giudizio<sup>3</sup>. In 2, 2, 8<sup>4</sup> dice: *Naso [...] tunc autem, cum studeret, habebatur bonus declamator* e al paragrafo successivo ancora: *Controversiam [...] declamavit, ut mihi videbatur, longe <aliis> ingeniosius, excepto eo, quod sine certo ordine per locos descurrebat*. In 2, 2, 12 precisa *declamabat autem Naso raro controversias et non nisi ethicas; libentius dicebat suasorias: molesta illi erat omnis argumentatio. Verbis minime licenter usus est nisi in carminibus, in quibus*

---

<sup>3</sup> Cfr. FRÄNKEL 1969, 7. Il volume di STROH 1969 raccoglie tutte le citazioni che autori antichi e moderni hanno fatto di Ovidio.

<sup>4</sup> La *Controversia* è analizzata dettagliatamente da SCARCIA 2000.

*non ignoravit vitia sua sed amavit*<sup>5</sup>. Al passo di Seneca si può affiancare Quint. *inst.* 10, 1, 98: *Ovidi Medea videtur mihi ostendere, quantum ille vir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.*

Una caratteristica dell'espressione di Ovidio che già Seneca aveva sottolineato è la mancanza di organizzazione all'interno dell'*argumentatio*, nonostante l'abilità che l'avverbio *ingeniosius* sottolinea, cui viene connessa la preferenza per le *suasoriae* rispetto alle *controversiae*. Come più volte notato dai critici moderni, cui è preclusa quasi del tutto la conoscenza delle *declamationes* ovidiane (è sempre Seneca a tramandarci l'unico esempio di declamazione pronunciata da Ovidio, in *contr.* 2, 2)<sup>6</sup>, ma questa propensione trova, per la natura stessa dell'opera, una sua espressione nella composizione delle *Epistulae Heroidum*. Non è tuttavia da escludere, e sembra anzi verosimile, che alcune delle caratteristiche che Seneca attribuisce alle esercitazioni retoriche di Ovidio siano riscontrabili anche nella restante produzione poetica di quest'ultimo. Infatti, sebbene non sia sempre possibile stabilire con sicurezza a quale forma di composizione si riferisca il termine *carmen*<sup>7</sup>, il confronto con Quintiliano e l'espressione *minime ... nisi* fanno credere che Seneca, in questo caso, distingua le declamazioni scolastiche dalla produzione poetica di Ovidio, le cui prime *recitationes* avvennero verosimilmente già ai tempi in cui quest'ultimo frequentava le scuole di retorica<sup>8</sup>. *Vitium* è *error in dicendo* e presso i grammatici sono detti *vitia* diverse tipologie di errori e imperfezioni dell'espressione. Nel lessico grammaticale e retorico antico il termine *vitium* è utilizzato per indicare

---

<sup>5</sup> KENNEY 2002, 39 al riguardo sostiene: «he never knew when to stop and make no effort to discipline his 'genius'», ma non considera il giudizio applicabile alle scelte linguistiche e specialmente alla formazione dei composti, cui dedica gran parte del suo studio. Cfr. TODINI 1995, 86.

<sup>6</sup> Ma vd. ora BERTI 2007, 293 sg.

<sup>7</sup> Secondo il *ThLL* III, 463, 29 il termine *carmen* indica genericamente una composizione letteraria, non necessariamente in versi.

<sup>8</sup> MCKEOWN 1987, 68.

un difetto nel discorso, contrapposto alle *virtutes* del *genus dicendi*. Tra i *vitia* dello stile gli antichi annoveravano spesso la ripetizione o *iteratio* in tutte le sue forme. Donato<sup>9</sup> e Charisio<sup>10</sup> inseriscono nella sezione generica del *de ceteris vitiis* esempi di difetti della buona espressione, quattro dei quali costituiti da forme di ripetizione<sup>11</sup>: pleonasma, perissologia, macrologia e tautologia<sup>12</sup> che non si addicono a discorsi ben costruiti. Frontone è più duro nel giudicare la ripetizione come *vitium turpissimum*<sup>13</sup>. L'avverbio *licenter* in *contr.* 2, 2, 12 allude dunque all'assenza di moderazione e viene inteso come «tendenza alla ripetizione delle parole, in ordine diverso, al suo giocare con i sinonimi o quasi sinonimi<sup>14</sup>». Con l'episodio narrato da Seneca poco più avanti, in cui Ovidio, in una sorta di sfida tra amici, sceglie quali versi non debbano essere eliminati dalle sue opere per contrapporli a quelli che gli altri avrebbero proposto di espungere, Seneca dimostra quanto Ovidio gradisse ciò che gli altri trovavano eccessivo nella sua poesia: *manifestum potest esse, 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*

---

<sup>9</sup> Don. *gramm. mai.* 3, 3 p. 658, 13 Holtz sgg..

<sup>10</sup> Char. *gramm.* p. 357, 8 sgg. B.

<sup>11</sup> Vd. HOLTZ 1981, 166: la ripetizione è un difetto rispetto alla *brevitas* propugnata dagli stoici e il suo opposto è l'ellissi.

<sup>12</sup> Per il pleonasma cfr. Don. *gramm. mai.* 3, 3 p. 658, 13 Holtz e Char. *gramm.* p. 356, 21 B.; per la perissologia cfr. Don. *gramm. mai.* 3, 3 p. 659, 1 Holtz e Char. *gramm.* p. 357, 8 B.: le due *figurae* sono considerate forme di *adiectio supervacua* (sulla coincidenza tra i due grammatici vd. BARWICK 1922, 40, 96 e 99). Se la *macrologia* è considerata da entrambi (Don. *gramm. mai.* 3, 3 p. 659, 3 Holtz e Char. *gramm.* p. 357, 12 B.) una *longa sententia* contenente informazioni non necessarie, la *tautologia* è considerata una *eiusdem dictionis repetitio vitiosa* (Don. *gramm. mai.* 3, 3 p. 659, 5 Holtz) ovvero una *eiusdem vel idem significantis verbi iteratio* (Char. *gramm.* p. 357, 17 B.). Su tutte queste figure cfr. LAUSBERG 1960, s. v. Cfr. anche *ThLL* VII 21, 9 e *ThLL* X, 1493, 43 sgg.)

<sup>13</sup> Fronto 150, 15 van den Hout<sup>2</sup>: *primum illud in isto genere dicendi vitium turpissimum, quod eandem sententiam milliens alio atque alio amictu induta referunt.*

<sup>14</sup> *ThLL* VII, 1356, 27. Cfr. ARNALDI 1958, 28.

*tutos esse vellet: in utrisque 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. ex quo adparet summi ingenii viro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum sed animum*<sup>15</sup>.

Un'altra testimonianza di Seneca, *contr.* 9, 5, 15-17, stabilendo un paragone tra Ovidio e il retore Voziene Montano, chiarisce ulteriormente la natura del *vitium* di Ovidio, che consiste nella «ripetizione insistita dello stesso concetto in termini sempre differenti»<sup>16</sup>, ossia la reiterazione della medesima idea in *sententiae* diverse: *habet hoc Montanus vitium: sententias suas repetendo corrumpit; dum non est contentus unam rem semel bene dicere, efficit ne bene dixerit. Et propter hoc et propter alia, quibus orator potest poetae similis videri, solebat Scaurus Montanum*<sup>17</sup> 'inter oratores Ovidium' vocare; *nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere*<sup>18</sup>. Questa caratteristica di Ovidio poeta sembra però riconducibile proprio alla frequentazione delle scuole di retorica. Dalla stessa fonte apprendiamo, infatti, anche che i retori che hanno condizionato la formazione di Ovidio e direttamente influenzato la sua produzione artistica sono Arellio Fusco e Porcio Latrone, entrambi noti per la loro abilità nel formulare *sententiae*<sup>19</sup>. Come sottolineato da Seneca nella *praefatio* alla sua raccolta e successivamente affermato da Quintiliano, le *sententiae* erano una caratteristica del nuovo stile oratorio, capaci di determinare il successo di una declamazione e ricercate dai declamatori per compiacere il pubblico (come si evince dall'interesse dei figli di Seneca per le *sententiae*, così

---

<sup>15</sup> Sen. *cont.* 2, 2, 12. I due versi conservati sono *ars* 2, 24 e *am.* 2, 10, 11. Non è dato sapere se il terzo è assente nella tradizione manoscritta di Seneca o se era sconosciuto alla nostra stessa fonte.

<sup>16</sup> Cfr. BERTI 2007, 304 sgg.

<sup>17</sup> *sc.* Voziene Montano.

<sup>18</sup> Cfr. FRINGS 2005, 13.

<sup>19</sup> Sen. *contr.* 2, 2, 8. Sul passo e i problemi testuali che condizionano la sua interpretazione *vd.* oltre.

come dichiarato dall'autore nella prefazione): tra i retori sopra citati, Latrone era particolarmente noto per la sua abilità nel formulare *sententiae*, abilità che egli sviluppava attraverso esercitazioni quotidiane, se prestiamo fede alla testimonianza di Seneca (*contr.* 2, 2, 8). Non stupisce, dunque, che un assiduo frequentatore delle scuole di retorica, e ammiratore di due abili autori di *sententiae*, abbia trasportato una caratteristica peculiare della declamazione nella propria produzione poetica: lo stesso giudizio su Voziene Montano chiarisce infatti che Ovidio era noto agli antichi per l'abbondante presenza di *sententiae* nella sua produzione poetica. Quale uso Ovidio faccia delle *sententiae* e quali relazioni ci siano tra le sue e quelle attestate nella raccolta senecana sarà discusso in seguito.

Per Quintiliano, che trae i suoi esempi prevalentemente dalle *Metamorfosi*, Ovidio è *lascivus* nella composizione epica e *lascivior*<sup>20</sup> tra i poeti elegiaci<sup>21</sup>. Anche l'autore dell'*Institutio Oratoria*, però non esprime un giudizio assolutamente negativo su Ovidio, di cui dice *nimum amator ingenii sui, laudandus tamen partibus*<sup>22</sup>. Quanto l'aggettivo *lascivus* tanto il sostantivo *lascivia* possono riguardare lo stile e gli argomenti di testi poetici, prevalentemente elegiaci, ma anche riferirsi al *genus dicendi* caratterizzato da ornato eccessivo<sup>23</sup>. Secondo il retore spagnolo le *sententiae* sono la caratteristica dell'oratoria del suo tempo e l'autore dell'*Institutio* le definisce *lumina*

---

<sup>20</sup> Quint. *inst.* 4, 1, 77; 10, 1, 88; 10, 1, 93. *ThlL* VIII, 986, 23.

<sup>21</sup> Al riguardo vd. ELLIOTT 1985, nel contributo del quale si discute dell'interpretazione moderna di alcuni passi dei grammatici antichi, rivalutando il valore stilistico del loro giudizio, contrariamente all'interpretazione 'moralistica' difesa da alcuni. Cfr. Ov. *Pont.* 3, 3, 47-48, passo in cui l'autore, lamentandosi di Fabio Massimo (al v. 2) che non lo ha aiutato come da richiesta, parla di lui come di un allievo istruito *lascive*: l'avverbio allude in questo caso (vd. i versi seguenti) all'argomento dell'*ars*, di cui difende gli insegnamenti.

<sup>22</sup> Quint. *inst.* 10, 1, 88. TODINI 1995, 79 scrive al riguardo: «Il *lascivire* nelle *Metamorfosi* riguarda prevalentemente le sentenze quali formule di passaggio (*transitus*)».

<sup>23</sup> Si vedano *ThlL* VII, 981, 37 e VII, 985, 73 sgg.

*orationis*<sup>24</sup>, l'elemento fondamentale dell'*ornatus* delle declamazioni (*inst.* 8, 4, 29): *paene solum putant orationis ornatum*. La loro presenza nella poesia di Ovidio può essere dunque sia funzionale agli scopi dell'autore sia frutto dell'apprezzamento della nuova tendenza sperimentata dal sulmonese nella sua formazione giovanile.

## 2. La critica contemporanea

I giudizi degli antichi trovano piena corrispondenza nella critica contemporanea, per la quale Ovidio è un autore 'retorico': molti di coloro che in tempi moderni si sono interessati allo studio di Ovidio hanno di fatto utilizzato questo aggettivo per descrivere aspetti diversi della sua poesia, sia di quella in versi elegiaci sia di quella in esametri, avendo come punto di riferimento il giudizio di Seneca il Retore. H. Fränkel, nel suo imprescindibile contributo *Ovid. A Poet Between Two Worlds*, definendo Ovidio l'autore che ha introdotto la retorica nella poesia latina<sup>25</sup>, precisa che l'aggettivo 'retorico' non è stato inteso sempre in modo univoco<sup>26</sup>. Pur elogiando il contributo del Fränkel in questa direzione, Wilkinson, a pochi anni di distanza, ripropone il problema e ribadisce che, poiché l'arte della retorica agisce sia sull'*inventio* sia sull'*elocutio*<sup>27</sup>, è necessario chiarire a quale dei due aspetti si faccia riferimento quando si afferma

---

<sup>24</sup> Quint. *inst.* 12, 10, 48.

<sup>25</sup> FRÄNKEL 1945, 1. WILKINSON, 1955, 10.

<sup>26</sup> FRÄNKEL 1945, 168 n. 3. Le *Epistulae Heroidum* sono spesso state considerate un prodotto della pratica della declamazione. Opinione contraria e trattazione del tema si trovano in SPOTH 1992.

<sup>27</sup> Traduco in questo modo quasi letteralmente ciò che WILKINSON 1955 scrive a p. 11: «The rhetorical art claimed to teach both what to say (*inventio*) and how to say it (*elocutio*), figures of thought (*schemata dianois*) and figures of expression (*schemata lekseos*). The rhetoricians had built it up examining works or passages of literature which they admired, in order to find out why they were effective».

che la retorica ha influenzato la poesia di Ovidio. Precisa, infatti, che gli oratori hanno iniziato i poeti augustei ai misteri dell'*elocutio* e ne hanno condizionato lo stile, determinando il successo dei parallelismi, delle antitesi, delle assonanze e delle allitterazioni, in modo tale da compensare con l'arte anche l'*inventio* che non brilla per originalità<sup>28</sup>. Seneca il Retore riporta un'affermazione di Vozeno Montano che chiarisce quanta importanza avesse l'espressione formale per l'autore della declamazioni: *qui declamationem parat, scribit non ut vincat, sed ut placeat [...] sententiis, explicationibus audientis delinire contentus est*<sup>29</sup>. Il raggiungimento di tale obiettivo si fonda sulla ricerca del *pathos* e, quindi, su quegli accorgimenti stilistici e sulle scelte formali capaci di suscitare una reazione nel pubblico, anche quando questo è estraneo alla vicenda narrata. Nonostante tutta la poesia augustea abbia, quindi, il suo fondamento nella retorica<sup>30</sup>, tale giudizio ha assunto, in relazione ad Ovidio, una connotazione prevalentemente negativa e una rilevanza notevole. Ovidio viene elogiato per la prima volta per il suo uso della retorica da Teuffel («jeden Gedanken wieß sein überraschendes Anpassungs- und Anempfindungsvermögen [...] in allen Lichtern einer feinen Rhetorik spielen zu lassen»), il quale accenna a una delle caratteristiche dello stile di Ovidio, che verranno successivamente analizzate, ovvero la sua tendenza alla ripetizione. Secondo il Nemethy Ovidio si distingue

---

<sup>28</sup> WILKINSON 1955, 31 e 43. Si evince da ciò che la prospettiva dell'autore privilegia l'importanza della retorica sullo stile, sebbene a p. 32 l'aggettivo 'rhetorical' sia utilizzato per definire *am.* 3, 11b un ampliamento del carne 85 di Catullo. HEINZE 1919, 72 aveva già messo in guardia sulla necessità di dover distinguere gli esercizi nelle scuole di retorica dalla fonte delle opere di Ovidio. Al riguardo cfr. anche BONNER 1949, 149, con rimando in nota al fondamentale volume in cui il NORDEN 1958, 893, descrive quanto la retorica e le declamazioni, dalle origini della stessa fino alla prima età imperiale, abbiano influenzato i cambiamenti dello stile poetico. FRÄNKEL 1969, 168 n. 3 afferma «at all times prose and poetry will naturally influence each other».

<sup>29</sup> Sen. *contr.* 9 *praef.* 1.

<sup>30</sup> WILKINSON 1955, 10 sgg. L'argomento è tuttavia diffusamente trattato in tutto il volume. Cfr. HIGHAM 1958, 35.

dai suoi predecessori per l'abilità nel seguire gli insegnamenti dell'arte retorica nella composizione dei *carmina* e per l'*elegantia stilistica* che ne deriva<sup>31</sup>. S. Mariotti<sup>32</sup> sostiene che Ovidio non ha attinto i propri modelli e i *topoi* letterari dai motivi delle scuole di retorica, ma che la retorica ha influito indirettamente sul suo stile e sul modo di narrare: a suo giudizio le *sententiae*<sup>33</sup> e gli effetti sorprendenti e patetici<sup>34</sup> dell'asianesimo del tempo incidono sulle opere ovidiane più dei contenuti delle declamazioni delle scuole di retorica<sup>35</sup>. R. Tarrant individua nell'abilità di padroneggiare lo stile e la tecnica retorica uno degli elementi che hanno determinato la fortuna di Ovidio come autore scolastico («it seems like the elegance of his style and his command on rhetorical technique would have commended him as a school author, perhaps at the elementary level»). Pianezzola, poi, restringe il campo di indagine a quegli elementi retorici che maggiormente hanno influenzato la composizione ovidiana dal punto di vista formale<sup>36</sup>.

A. A. Day riconosce l'esistenza di una stretta connessione tra gli aspetti formali dell'elegia latina e quelli della retorica, ma dedica maggiore attenzione all'influenza che la retorica ha esercitato sui temi diventati propri dell'elegia latina, e McKeown ribadisce che «the *Amores* are thoroughly rhetorical not only

---

<sup>31</sup> TEUFFEL 1875, 95. Cfr. anche KRAUS 1942. NEMETHY 1907, 98. Nella prospettiva dell'autore, non va dimenticato, la poesia elegiaca ovidiana era frutto dell'imitazione di Tibullo e soprattutto di Propertio.

<sup>32</sup> MARIOTTI 1957, 611-612 sg. FREDERICKS 1976, 145 sgg. condivide le opinioni di Mariotti.

<sup>33</sup> vd. oltre.

<sup>34</sup> MARIOTTI 1957, 611-613. Cfr. anche p. 140, dove a proposito delle *Metamorfosi* sono definiti «accorgimenti di tipo 'retorico' lo sviluppo delle argomentazioni, la 'tecnica' della mozione degli affetti, il gusto del paradosso».

<sup>35</sup> Sulla rielaborazione delle sentenze da parte di Ovidio cfr. Sen. *contr.* 2, 2, 8 e Ov. *am.* 1, 2, 11 sg. Al riguardo cfr. MARIOTTI 1957, 612 n., MCKEOWN 1987, 68 sg. e *infra*.

<sup>36</sup> TARRANT 1983, 257. PIANEZZOLA 1999, 29. Cfr. anche p. 211 in cui si stabilisce «l'indubbia presenza nella sua poesia di marcati elementi retorici come condizione necessaria della creazione poetica». L'analisi dello studioso è prevalentemente rivolta alle *Metamorfosi*.

in their general style but also in their construction and content»: egli ritiene infatti che molte elegie degli *Amores* siano una versione eroticizzata delle *suasoriae*<sup>37</sup>.

In un contributo recente sullo stile di Ovidio, Kenney<sup>38</sup> si sofferma sulla ripetizione lessicale, cui riconosce, sulla scia di Frécaut, una funzione poetica e non soltanto manieristica. Precisa che Ovidio supera tutti i poeti latini a lui vicini con una media di una ripetizione ogni 36 versi, e accompagna la ripetizione, in modo idiomatizzato, ad altre figure retoriche: anafore, poliptoto, chiasmo, antitesi. Egli individua nella compresenza di due diverse figure retoriche, nel caso specifico poliptoto e chiasmo in *Ov. rem.* 119-120, un elemento determinante per stabilire la natura retorica dello stile di Ovidio. Della stessa opinione è Claudia Facchini Tosi, secondo la quale «la sovrabbondanza verbale» e la «vistosa elaborazione retorica», che costituiscono uno degli aspetti dell'originalità di Ovidio, superano i limiti della sobrietà classica e si realizzano attraverso ripetizioni foniche e lessicali, antitesi e parallelismi ricercati<sup>39</sup>. La ricercatezza è accresciuta dall'accumulazione di più figure e parallelismi che sono il fondamento dell'elaborazione formale di Ovidio<sup>40</sup>, uno strumento di espressione poetica, oltre che di *pathos*, e spesso sono anche carichi di echi letterari, reminiscenze poetiche: la formazione retorica ha dunque fornito il sostrato su cui Ovidio ha costruito la propria poetica, ricercata e leziosa. Todini<sup>41</sup> mette in luce che la ripetizione in Ovidio, già secondo gli antichi, non si esaurisce in quella

---

<sup>37</sup> DAY 1938, 69 sgg. (su Ovidio cfr. soprattutto p. 71 e sgg.). MCKEOWN 1987, 69. La bibliografia più recente sull'argomento è raccolta da LENTANO 1999, 601 sg.

<sup>38</sup> KENNEY 2002, 47 e n. e 49; cfr. anche KENNEDY 1972, 410, in cui lo studioso precisava che gli studi nelle scuole di retorica non hanno reso retorica la poesia di Ovidio, ma hanno reso l'autore abile nell'uso delle tecniche retoriche. TARRANT 1995, 63-74, precisa che va apprezzata l'abilità artistica di Ovidio, non il successo da lui ottenuto, poiché l'uso delle tecniche retoriche è privo di successo nelle sue opere.

<sup>39</sup> FACCHINI TOSI 1983, 103.

<sup>40</sup> DU QUESNAY 1973, 14-15 e 31.

<sup>41</sup> TODINI 1995, 100 e 101 n.

lessicale, ma implica anche quella dei temi e delle immagini<sup>42</sup> e il veicolo di questa ripetizione è il distico, in cui Ovidio realizza parallelismi e chiasmi in modo da evidenziare antitesi e paragoni<sup>43</sup>. Mariella Bonvicini<sup>44</sup> ha recentemente riproposto un approccio descrittivo all'analisi delle strutture formali e stilistiche dei testi classici, che permette di vedere nell'arte della retorica il 'come' si fa poesia, il mezzo per l'espressione curata e abbellita, e non un elemento negativo di puro manierismo formale<sup>45</sup>. D'altra parte l'autore stesso nell'*ars* dice<sup>46</sup>:

*Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus  
non tantum trepidos ut tueare reos.*

Al riguardo, mentre Hollis non ammette la retorica tra le *artes* cui Ovidio fa qui riferimento, Rosalba Dimundo parla di «progressivo avvicinamento tra le tradizionali forme di eloquenza»<sup>47</sup>.

Senza voler discutere nuovamente la dibattuta questione del giudizio di valore degli aspetti retorici della poesia ovidiana, di cui si è cercato di fornire un quadro schematico, ci interessano ora quegli aspetti formali della retorica e delle *declamationes* di età augustea che si ritrovano nell'*elocutio* della produzione giovanile di Ovidio e, in modo particolare, quelle *sententiae* che, a giudizio di Seneca e Quintiliano, erano particolarmente ricercate dagli autori e apprezzate

---

<sup>42</sup> Sulla ripetizione di medesime immagini o contenuti è pregevole il recente contributo di Irene FRINGS 2005.

<sup>43</sup> DU QUESNAY 1973, 16.

<sup>44</sup> Il saggio, che prende avvio dall'interpretazione di alcuni passi dei *Tristia*, è ora in SCHMITZER 2005.

<sup>45</sup> Dello stesso avviso FRÉCAUT 1972, 58, che individua nelle ripetizioni un fine poetico, finalizzato prevalentemente all'espressione dell'ironia e dell'umorismo del poeta.

<sup>46</sup> *Ars* 1, 459 sgg. Notiamo però l'aggettivo con cui Ovidio definisce le parole con le quali ci si deve rivolgere all'amata: *blanda verba* (vv. 1, 455 e 1, 468) e non *licentiosa*.

<sup>47</sup> Rispettivamente HOLLIS 1977 e DIMUNDO 2003 *ad loc.* Cfr. anche per i versi seguenti in cui Ovidio traccia le linee essenziali della retorica e dello stile dell'epistolografia d'amore.

dagli ascoltatori, soprattutto perché rendono piacevole il discorso. Fränkel sostiene che le relazioni tra la formazione retorica giovanile di Ovidio e la sua attività di poeta siano state esagerate, forse sulla base di una certa rigidità formale nella poesia augustea e tarda, mentre al Mariotti risulta evidente che l'esperienza presso le scuole di retorica dovesse costituire per Ovidio una preparazione alla poesia<sup>48</sup>. Le due attività, l'esercizio declamatorio e le prime esperienze nella composizione poetica, si svolsero con grande probabilità nello stesso arco di tempo (Ovidio stesso, dicendo che ciò che scriveva veniva fuori già in versi, attesta la sua spontanea propensione alla poesia, ed è difficile immaginare che essa venisse lasciata insoddisfatta): è dunque possibile ricercare in modo sistematico le tracce più o meno evidenti che la poesia di Ovidio, in modo particolare quella giovanile, conserva della sua esperienza presso le scuole dei retori.

---

<sup>48</sup> FRÄNKEL 1969, 45. MARIOTTI 1957, 613.

PARTE PRIMA

## LA SENTENTIA: STORIA E USO

### 1. Breve storia della *sententia* tra Grecia e Roma

La prima teorizzazione sull'uso delle *sententiae* nei discorsi retorici si incontra nel secondo libro della *Retorica* di Aristotele, dove il filosofo stagirita definisce (*rhet.* 1395a) la γνώμη<sup>49</sup> una ἀπόφασις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἑκασθον [...] ἀλλὰ καθόλου οὔτε περὶ πάντων, οἶον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ ἃ αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἐστὶ πρὸς τὸ πράττειν («la massima è un'affermazione ... di carattere universale, e che non concerne tutti gli universali – ad esempio che il diritto è il contrario dello storto – ma solo ciò che è in rapporto con le azioni e che può essere scelto o evitato in funzione di esse»<sup>50</sup>). Secondo il giudizio di Aristotele, dunque, la γνώμη è una massima dal carattere generale, ma sempre posta in relazione con le azioni umane e da riferire a circostanze ben precise. Poco oltre si legge ancora che la formulazione delle *sententiae* si fonda sull'esperienza personale e che per questo si addice particolarmente alle persone mature<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> L'identificazione delle *sententiae* latine con le γνώμαι greche è assicurata da Quintiliano (*inst.* 8, 5); a questo tipo di *sententiae* Seneca il Retore aveva dato il nome di *translativae* (*Sen. contr.* I *praef.* 23). Cfr. BERTI 2007, 164, il quale assimila le *sententiae* di questo tipo ai *loci communes*.

<sup>50</sup> Laddove non diversamente indicato le traduzioni dal greco della *Retorica* riproducono quelle di Aristotele, *Retorica*, introduzione di F. Montanari, testo critico, traduzione e note a cura di M. Dorati, Milano 1996. La traduzione italiana del termine γνώμαι con 'massima' sottintende un valore quasi proverbiale. Cfr. *Der Neue Pauly* s. v. γνώμη II A.

<sup>51</sup> A rendere evidente quanto tale opinione fosse diffusa, fin dal passato, basta citare un verso dell'atto primo dell'*Hecyra* di Terenzio (74-75: *eheu me miseram, quor non aut istaec mihi / aetas et formast aut tibi haec sententia?*) in cui il termine viene utilizzato per indicare metaforicamente l'esperienza della *meretrix* contrapposta all'inesperienza delle giovani, dotate soltanto di bellezza.

Vengono distinte quattro diverse tipologie di γνώμαι: con e senza epilogo (ἐπίλογος) e quelle che fanno parte o no di un entimema. L'epilogo è una dimostrazione (ἀπόδειξις) la cui funzione è quella di fornire un'ulteriore prova a quelle *sententiae* la cui verità non è universalmente riconosciuta o che esprimo un qualcosa di paradossale o contestabile: nel caso di *sententiae* con dimostrazione, quest'ultima può precedere o seguire la *sententia* vera e propria<sup>52</sup>.

Per ciò che riguarda l'uso e la funzione delle *sententiae* nei discorsi, Aristotele aggiunge poco più oltre (*rhet.* 1395b): «le massime sono di grande aiuto nei discorsi a causa dell'ignoranza degli ascoltatori, poiché questi provano piacere se qualcuno, parlando in termini generali, s'imbatte nelle opinioni che essi già hanno in relazione a oggetti particolari<sup>53</sup>»: grazie dunque ad esempi tratti da esperienze di vita più vicine alla quotidianità, o confermate dall'esperienza diretta di qualcuno, la *sententia* diventa uno strumento di persuasione, che cattura l'attenzione del destinatario assimilando un evento estraneo a un qualcosa di conosciuto e noto, rendendo inoltre piacevole l'ascolto<sup>54</sup>.

Nella *Rhetorica ad Herennium*, il più antico trattato di retorica in lingua latina, la *sententia*, inserita tra gli elementi dell'*elocutio*, viene definita (4, 24-26) *oratio sdiàumpta de vita, quae aut quid sit aut quid esse oporteat in vita*,

---

<sup>52</sup> Del complesso ruolo delle γνώμαι nell'entimema aristotelico, quali premesse o conclusioni dello stesso, si è occupata da ultimo Lucia CALBOLI MONTEFUSCO 1999, 33-36.

<sup>53</sup> Ἐχουσι δ'εἰς τοὺς λόγους βοήθειαν μεγάλην μίαν μὲν διὰ τὴν φορτικότητα τῶν ἀκροατῶν· χαίρουσιν γὰρ ἐάν τις καθόλου λέγων ἐπιτύχη τῶν δοξῶν ἃς ἐκείνοι κατὰ μέρος ἔχουσιν.

<sup>54</sup> Della γνώμη trattano successivamente Ermogene e l'autore della *Rhetorica ad Alexandrum*: di questi, così come di altri autori successivi, direttamente non implicati la ricostruzione dello *status quo* delle *sententiae* in età augustea e nella prima età imperiale tralascio momentaneamente la trattazione. Per una descrizione più dettagliata, cfr. LAUSBERG 1960, 431 sgg. BONNER 1949, 54-55 si occupa delle *sententiae* nel corso della sua trattazione sulle *declamationes*. SINCLAIR 1995 ripercorre la storia della *sententia* partendo dalla γνώμη aristotelica per analizzarne l'evoluzione teorica nella letteratura latina e l'uso in Tacito. Per una trattazione specifica della *sententia* cfr. da ultimo BERTI 2007, 155-182, ma vd. anche oltre.

*breviter ostendit*; essa si presenta dunque come corrispondente della γνώμη aristotelica e ne viene ribadito il legame con l'esperienza di vita. L'autore, come il suo predecessore greco, classifica le *sententiae* distinguendo le *simplices* da quelle per cui usa la definizione *dupliciter efferuntur*: esse possono essere, quindi, o *sine ratione* o rafforzate *subiectione rationis* (la *ratio* è dunque il corrispondente dell'ἀπόδειξις aristotelico); quelle *sine ratione* sono apprezzabili perché la *brevis expositio*, che non ha bisogno di alcuna prova, risulta piacevole (*habet brevis expositio, si rationis nullius indiget, magnam delectationem*). La brevità è infatti caratteristica imprescindibile delle *sententiae*, e in modo particolare di quelle cosiddette *e contrariis*, che impressionano il destinatario grazie anche all'uso di *continuatis verbis*.

La nostra conoscenza delle *sententiae* nella prima età imperiale si deve a Seneca il Retore, che già col titolo della sua opera, *Sententiae, divisiones et colores*, ne sottolinea l'importanza nelle *declamationes* del tempo. La *sententia* è un elemento imprescindibile della declamazione scolastica, dal valore gnomico e dalla natura penetrante, utilizzato da quanti desiderano esprimersi in modo elegante, colpendo l'attenzione degli ascoltatori (Sen. *contr.* 9 *praef.* 1) e particolarmente apprezzato come formula di passaggio tra le diverse parti di una declamazione<sup>55</sup>. Quintiliano conferma e rafforza quanto detto da Seneca, laddove, nell'ottavo libro dell'*Institutio oratoria*, descrivendo i caratteri dell'*elocutio*, dedica un intero capitolo alle *sententiae*, che nella conclusione del paragrafo precedente aveva definito (*inst.* 8, 4, 29) *eum quem plerique praecipuum ac paene solum putant orationis ornatum*<sup>56</sup>. La definizione da lui elaborata è la seguente (*inst.* 8, 5, 2): *lumina autem praecipueque in clausulis posita*. Accanto alla forma gnomica, dal carattere generale, le *sententiae* possono assumere una forma peculiare e, nel passaggio dall'universale al particolare, esse

---

<sup>55</sup> *Proemio, narratio, argumentum, epilogum*. BONNER 1949, 54 precisa che la *sententiae* risultava formula di passaggio più elegante di quelle abituali 'quid porro', 'quid referam', 'quid quod'.

<sup>56</sup> Quint. *inst.* 8, 4, 29.

acquistano maggiore forza<sup>57</sup>: tale passaggio si realizza quando alla formulazione generale, ovvero impersonale, se ne sostituisce una con determinazione della persona cui si riferisce la *sententia*. Quanto l'autore dice sulle *sententiae* prova a posteriori il successo che esse avevano raggiunto nelle *declamationes*. Quintiliano fornisce una vera e propria classificazione in cui le *sententiae simplices, ratione subiecta*, si contrappongono a quelle *duplices* per la struttura; esse vengono contemporaneamente distinte secondo criteri formali, che hanno il loro fondamento nelle figure retoriche che, in maniera determinante, concorrono alla creazione delle stesse. Nell'ordinamento quintiliano trovano posto, accanto alle *sententiae* costruite per opposti e a quelle dirette, quelle in cui la presenza di ulteriori figure retoriche assicura una maggiore efficacia. Forma recente di *sententia* è quella chiamata *noema*, con cui si indicano tutte quelle per mezzo delle quali si dice più di quanto sia letteralmente espresso. La classificazione di Quintiliano continua con le *sententiae ex inopinato, alio relata et ex aliunde repetita* e con un tipo di *sententia* che l'autore giudica molto in voga ai suoi tempi, quella conclusiva, o *epiphonema*, finalizzata a ricevere l'acclamazione del pubblico: dal momento che alcuni declamatori considerano inaccettabile prendere fiato senza un passo che generi l'apprezzamento del pubblico, le declamazioni, a giudizio di Quintiliano, finiscono per essere costituite da molte frasi spezzettate. Ne consegue che numerose sentenze, quante sono necessarie per chiudere ogni sezione, non possano essere di grande effetto<sup>58</sup>. Quintiliano lamenta, quindi, che le *sententiae*, non particolarmente frequenti presso gli autori antichi, venivano utilizzate dai suoi contemporanei senza misura (*inst.* 8, 5, 2 e 8, 5, 30 *non enim potest esse delectus ubi numero laboratur*). Quale ruolo avessero ormai assunto

---

<sup>57</sup> Quint. *inst.* 8, 5, 6: un esempio di questo tipo di *sententiae* è tratto da un frammento della *Medea* di Ovidio. Cfr. BONNER 1949, 55: allusioni o antitesi rendono in questo caso più enfatico l'effetto delle *sententiae*.

<sup>58</sup> Quint. *inst.* 4, 1, 77. Cfr. BONNER 1949, 54: alla tendenza a non sottolineare le divisioni interne al discorso, testimoniata da Sen. *contr.* 1, 1, 25, si contrappone quella di spezzettarlo con numerose *sententiae*.

le *sententiae* al tempo di Quintiliano (*inst.* 8, 5, 9) risulta chiaro dalla presenza diffusa di *sententiae e contrariis* o *enthymemata* (*i. e. cum ratione, conclusio ex consequentibus*), che sono un elemento considerato quasi imprescindibile dell'*ornatus*<sup>59</sup>. Secondo l'autore l'abbondanza di *sententiae* determina l'uso delle stesse al posto degli *argumenta* o delle *divisiones*: la conseguenza di questo uso smisurato è, al di là del giudizio stilistico, che vengano spesso presentate come *sententiae* espressioni che in realtà non lo sono. Come puntualizzato dal Sinclair, già Cicerone attribuisce alle *sententiae* un valore stilistico, riconoscendo in esse un aspetto dell'influenza ellenistica sullo stile degli oratori latini, quando precisa che uno dei due stili asiani praticati da Ortensio era *sententiosum et argutum, sententiis non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis*<sup>60</sup>.

Quintiliano, *inst.* 8, 5, 31, pur riconoscendo il valore stilistico delle *sententiae*, non ne approva l'uso eccessivo e tra i due estremi (la parsimonia degli antichi predecessori di Cicerone e l'abbondanza dei moderni) preferisce la moderatezza degli oratori del passato<sup>61</sup>.

Tacito, nel *Dialogus de oratoribus*, esprime un suo giudizio sulla *sententia*, inserendola (cfr. 20, 4) tra quegli elementi di un'orazione che maggiormente dilettono gli ascoltatori, che vogliono poi poterle riferire in futuro, dichiarandone implicitamente la facilità di memorizzazione; in 22, 1-3, nel corso del tracciato della storia dell'orazione attribuisce a Cicerone la creazione di *sententiae* in età giovanile e il loro riuso anche in età matura: la possibilità del riuso, che implica l'adattabilità di una *sententia* a contesti diversi, è uno degli elementi di valor

---

<sup>59</sup> Su questo tipo di *sententia* Quintiliano ritorna poco oltre, *inst.* 8, 5, 18, elogiandone la costruzione con *geminatio*.

<sup>60</sup> Cic. *Brut.* 325. Sull'uso dell'aggettivo *sententiosus* (se da riferire alla quantità delle *sententiae* o al tono moraleggiante delle stesse) cfr. SINCLAIR 1995, 120 sg., CALBOLI 1999, 41 sostiene che la *sententia* utilizzata sia in prosa che in poesia latina deriva proprio da una delle correnti dell'asianesimo, su cui hanno agito anche il teatro e la satira greca.

<sup>61</sup> Cfr. BERTI 2007, 155 sgg. La classificazione delle *sententiae* secondo Quintiliano è analizzata da KRIEL 1961.

pregio delle sentenze così come esse sono descritte da Seneca, che ricorda l'esercizio quotidiano di Latrone nella composizione delle *sententiae*. L'adattabilità delle *sententiae* gnomiche o *translaticiae* a diversi contesti ne favorisce la diffusione e l'uso anche in poesia, spesso con variazioni tali da rendere riconoscibile la fonte, e assicura il mantenimento di un certo grado di familiarità, quella che rende piacevole il discorso poiché lo riconduce a un ambito noto.

Piuttosto difficile è, invece, ricostruire secondo quali parametri Seneca e Quintiliano giudichino il valore stilistico delle *sententiae* e interpretare correttamente gli aggettivi con cui esse sono definite per ricavarne dei principi applicabili anche alle *sententiae* che conoscono un diverso canale di diffusione<sup>62</sup>. Quintiliano sostiene che la presenza di figure retoriche contribuisce in modo determinante alla formulazione delle *sententiae*. In *inst.* 8, 5, 18 elogia la presenza della *geminatio* nelle *sententiae e contrariis*, *pulcherrima* viene definita la *sententia* costruita per mezzo di una *comparatio*, mentre devono essere evitate le *sententiae* in cui l'ambiguità lessicale si fonda su una falsa similitudine (8, 5, 21).

Al di là del suo uso nella prosa retorica, è lecito chiedersi se la *sententia* non abbia trovato, e quando e come, un suo spazio in poesia: Seneca elogiava le *sententiae* del mimo Publilio Siro e questo attesta l'uso delle stesse nella poesia comica antica. Per quanto riguarda la poesia successiva, non mancano le attestazioni tra gli antichi, in modo particolare quanto Seneca il Retore dice su Ovidio<sup>63</sup>, e così Quintiliano su Ovidio e Seneca tragediografo, provano che esse erano già riconosciute come elemento tipico dello stile di alcuni poeti. Dato che, come è noto, la formazione dei poeti prevedeva la frequentazione delle scuole di retorica, presso cui si ascoltavano quelle *declamationes* che erano ricche di

---

<sup>62</sup> Dell'argomento si è occupato di recente e in modo dettagliato BERTI 2007, al quale rimando anche per la bibliografia precedente. Cicerone, nel definire le *sententiae* in uso presso gli oratori del suo tempo, utilizza la coppia aggettivale *acutus-creber* (*orat.* 79 e *de orat.* 2, 33).

<sup>63</sup> Sen. *contr.* 2, 2, 8. Vd. oltre.

*sententiae*<sup>64</sup>, non è improbabile che esse abbiano lasciato segni evidenti nella produzione poetica successiva.

### 1. L'uso delle *sententiae* nella poesia augustea e imperiale

La *sententia* trova un suo spazio e una sua funzione nella poesia latina fin dall'età arcaica e raggiunge il suo maggior successo nell'età imperiale, attestandosi trasversalmente in diversi generi letterari.

Giovanni Polara esamina le *sententiae* presenti nelle opere di Virgilio, con particolare attenzione per le relazioni con la letteratura precedente e seguente: oltre alle *sententiae* associabili a espressioni proverbiali attestate altrove o appartenenti al senso comune, lo studioso ricerca le reminiscenze letterarie che sembrano rintracciabili nelle espressioni sentenziose di Virgilio, e la fortuna di alcune *sententiae* di ideazione virgiliana<sup>65</sup>.

Le *sententiae* sembrano essere particolarmente apprezzate anche nella poesia elegiaca<sup>66</sup>. Tibullo ne fa un uso moderato, ma accorto e abile, che diventa più ampio soprattutto in sezioni argomentative, spesso nel ruolo del *praeceptor amoris*, dove la capacità di persuadere ed esortare trova la sua maggiore espressione. In Properzio<sup>67</sup> esse compaiono, prevalentemente sotto forma di γνῶμη, per rafforzare un'ingiuria, per dare risposta a un qualche quesito: in quest'ultimo caso si collocano più spesso nel pentametro, laddove l'esametro

---

<sup>64</sup> Le *sententiae* di Publilio Siro e le relative fonti sono edite da MEYER 1880. L'uso delle *sententiae* in Seneca tragico è stato studiato da CASAMENTO 1999. Una panoramica degli studi più recenti sulla presenza della retorica, e dunque anche delle *sententiae*, nella letteratura latina, con bibliografia ragionata per singoli autori, è offerta da LENTANO 1999.

<sup>65</sup> POLARA 1988, 772b-776a. Delle *sententiae* in Virgilio si è occupato successivamente anche BERTI 2007, 268-290.

<sup>66</sup> Dell'argomento si è occupato BROWN 1969. Vd. oltre.

<sup>67</sup> Oltre ai contributi di BROWN 1969, la presenza delle *sententiae* in Properzio è stata analizzata da BENNETT 1967, delle cui ricerche riporto brevemente le conclusioni.

precedente introduce una domanda introdotta dal *quid...* e possono ricevere maggiore forza dalla presenza dell'espressione *crede mihi*. Le *sententiae* properziane sono quindi delle asserzioni assunte a conferma di un qualcosa di precedentemente espresso e spesso a loro volta comprovate da *exempla* mitici. Esse fungono in molti casi da conclusione per una sezione del testo, e quindi segnano l'inizio di una successiva. Come è tipico del racconto soggettivo elegiaco, le *sententiae* properziane, e verisimilmente anche quelle tibulliane, sono presentate come frutto dell'esperienza personale del poeta<sup>68</sup> innalzata a monito generale applicabile a situazioni simili a quella narrata dal poeta medesimo, talvolta quasi con la funzione di commento per l'evento narrato.

Per quanto concerne Ovidio esistono a tutt'oggi due studi sull'argomento<sup>69</sup>, parziali per completezza di materiale trattato e per prospettiva di analisi. Brown mette in relazione l'uso delle *sententiae* negli *Amores* con la figura dell'innamorato elegiaco che Ovidio impersonifica, non solo quale *preceptor amoris*, ma anche come istruttore per la *puella* di cui indirizza i comportamenti e con cui stabilisce accordi. La ricostruzione delle tappe della formazione ovidiana<sup>70</sup> porta a considerare la predilezione per le *sententiae* come una probabile conseguenza dell'influenza dei retori di scuola, ma non va escluso, alla luce di quanto finora discusso, che il riuso delle *sententiae* possa corrispondere a una tendenza già attestata nel genere elegiaco. I due retori cui Seneca il Vecchio riconosce maggiore abilità nel formulare le *sententiae* sono Porcio Latrone e Arellio Fusco e la nostra conoscenza dei due deriva quasi esclusivamente da ciò che egli scrive al riguardo. Seguendo il suo giudizio, il periodare del primo era

---

<sup>68</sup> Così ORLANDINI 1999, 85 sg.

<sup>69</sup> BROWN 1969 tratta delle *sententiae* nella poesia amorosa di Ovidio, 61-124, e negli *Amores* specificamente alle pp. 61-80. Più recente, ma più vago e con pochi esempi, è il contributo di MARTÍN RODRÍGUEZ 1994, cui va, però, riconosciuto il merito di aver individuato in alcune *sententiae* ovidiane un tono ironico che non si ritrova negli autori successivi, presso i quali le *sententiae* hanno una funzione esclusivamente moraleggiante.

<sup>70</sup> Vd. p. 8 sgg.

complesso, le sue descrizioni abbondanti e stilizzate, i suoi discorsi ricchi di domande (cfr. Schanz-Hosius, p. 487); del secondo sappiamo che amava particolarmente le *sententiae*. Essi sono seguaci di due diversi generi declamatori, ma entrambi hanno fatto uso abbondante delle *sententiae*, la qual cosa attesta la natura trasversale della stessa. Porcio Latrone e Arellio Fusco sono inoltre, secondo la diretta testimonianza di Seneca, i due retori che hanno maggiormente inciso sulla formazione ovidiana<sup>71</sup>. Il primo, in modo particolare, ha ispirato Ovidio nella formulazione di *sententiae* (Sen. *contr.* 2, 2, 8): *hanc controversiam memini ab Ovidio Nasone declamari apud rhetorem Arellium Fuscum, cui auditor fuit; nam Latronis admirator erat, cum diversum sequeretur dicendi genus*<sup>72</sup>. Il passo ha destato non poche incertezze interpretative, dalle quali dipende la definizione dei rapporti tra Ovidio e i due oratori contemporanei. Fränkel 1969, p. 6, sostiene che Ovidio cambiò maestro poiché aveva mutato le sue preferenze di stile retorico. Secondo l'altra possibile interpretazione Ovidio apprezzò Latrone, pur essendo seguace di un diverso *genus dicendi*. Il problema ha il suo fondamento nel valore del sostantivo *auditor* e nell'interpretazione del valore sintattico del *cum*. Riguardo al termine *auditor* le alternative dipendono dalla possibilità di intenderlo come equivalente di *discipulus* o semplicemente come ascoltatore. Seneca (*contr.* 9, 2, 23) fornisce un ulteriore parallelo a difesa dell'identificazione dell'*auditor* con il *discipulus*<sup>73</sup>. Al *cum* è stato talvolta attribuito un valore temporale; credo, invece, condividendo il giudizio di Berti 2007, p. 291 sg., che ne vada difeso il valore concessivo, e quindi mantengo il testo così come tramandato dalla tradizione manoscritta. L'apprezzamento di Ovidio per Latrone si tradusse in una sorta di imitazione, poiché il Sulmonese ripropose in versi alcune sue *sententiae*: *adeo autem studiose Latronem audit ut*

---

<sup>71</sup> Al riguardo vd. *supra*.

<sup>72</sup> Seguo in questo caso il testo edito da WINTERBOTTOM 1974, diverso da quello pubblicato nell'edizione di HÅKANSON del 1989, in cui viene accettata la trasposizione delle due proposizioni poroposta dalla FAIRWEATHER 1981, 265.

<sup>73</sup> Riguardo ad *admirator* cfr. *ThLL* I 740, 25.

*multas illius sententias in versus suos transtulerit. In armorum iudicio dixerat Latio: mittamus arma in hostis et petamus. Naso dixit: arma viri fortis medios mittantur in hostis; inde iubete peti (met. 13, 121 sg.) cui segue: non vides ut immota fax torpeat, ut exagitata reddat ignes?* che Ovidio trasforma così in *am.* 1, 2, 11 sg.:

*vidi ego iactatas mota face crescere flammam  
et rursus nullo concutiente mori*<sup>74</sup>.

La predilizione ovidiana per le *sententiae* è riconosciuta già ai tempi di Seneca, che, riportando il seguente paragone (*contr.* 9, 5, 15-17) fornisce a noi l'immagine di Ovidio quale modello di autore *sententiosus*: *habet hoc Montanus vitium: sententias suas repetendo corrumpit; dum non est contentus unam rem semel bene dicere, efficit ne bene dixerit. Et propter hoc et propter alia, quibus orator potest poetae similis videri, solebat Scaurus Montanum 'inter oratores Ovidium' vocare; nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere*<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Sulla variante *et vidi* per *et rursus* cfr. MCKEOWN *ad loc.* Il passo viene discusso a p. 35.

<sup>75</sup> Cfr. FRINGS 2005, 13. Vedi oltre.

LE SENTENTIAE NEGLI AMORES DI OVIDIO<sup>76</sup>.

*It may be concluded that Latin poetry owed various themes and methods of expression to the formal rhetoric of the schools, and that similarities between the Latin elegia and other literary forms of different literary periods may occasionally be explained by referring them to a common basis in rhetorical studies.*  
A. A. Day, *The Origins of Latin Love-Elegy*, p. 75.

1. *Si qua fides*: tentativi di persuasione ovidiana.

Sin dagli inizi del Novecento è particolarmente diffuso tra i critici l'interesse per lo studio dei rapporti tra la poesia erotica di Ovidio e quella dei suoi predecessori. Per molto tempo si è visto in Ovidio un imitatore ora di Tibullo, ora, in modo particolare, di Propertio, come si evince, ad es., dai *prolegomena* del Némethy<sup>77</sup>. Kathleen Morgan<sup>78</sup>, tenendo conto delle similitudini imposte dal genere, analizza i diversi modi in cui Ovidio si relaziona col testo di Propertio, riproponendo talvolta in forma parodica di uno stesso elemento in contesti diversi o capovolgendo le ragioni e i principi del suo predecessore: quel che emerge dalle ricerche della studiosa è una ripresa consapevole e mirata, che richiede anche al lettore la conoscenza del modello letterario precedente. Il fondamentale contributo di Barbara Weiden Boyd, *Ovid's literary loves*, dimostra quanta

---

<sup>76</sup> Un elenco completo ed esaustivo delle *sententiae* presenti negli *Amores* non può qui essere fornito, anche perché soggettività e diversità di giudizio sottopongono l'identificazione stessa di una sentenza alla discrezione del singolo studioso. Ci si limiterà dunque ai casi certi e più significativi, tenendo presente, tra le altre cose, la forma che le *sententiae* assumono e la funzione strutturale che esse svolgono nelle elegie.

<sup>77</sup> Cfr. NÉMETHY 1907, *Prolegomena*, 95-98.

<sup>78</sup> MORGAN 1977. Meno convincenti sembrano le prove di M. VON ALBRECHT 1982 nella descrizione delle relazioni esistenti tra le elegie erotiche ovidiane e quelle tibulliane. MALTBY 1999 evidenzia invece alcune similitudini stilistiche che avvicinano Ovidio a Tibullo, ponendoli insieme in opposizione a Propertio: l'uso del *versus echoicus*, dei diminutivi e dei composti.

influenza abbia avuto la poesia di augustea, non solo properziana, sulla composizione degli *Amores* ovidiani e quindi quanta letteratura non solo elegiaca sia presente negli *Amores*. Piuttosto che di imitazione, quindi, si discute attualmente dell'abilità di Ovidio nel rielaborare diversi modelli letterari, non solo elegiaci, e dei paralleli con la poesia greca, sottolineati in modo dettagliato da McKeown nel suo recente commento. Come sostenuto da quest'ultimo<sup>79</sup>, l'arco temporale in cui si restringe l'attività degli elegiaci latini è così ridotto da non permettere l'innovazione originale del genere; anche l'appartenenza degli autori a un medesimo rango sociale determina coinvolge la visione del mondo che essi hanno e che si riflette nella produzione poetica. Le caratteristiche dell'elegia erotica, quindi, la durata della sua 'esistenza in vita' e la natura convenzionale di molti *topoi* rendono comprensibile la presenza di richiami interni, anche letteralmente molto stretti, tra i tre elegiaci (sebbene non solo Tibullo e Propertio abbiano lasciato la loro traccia nella poesia di Ovidio). Ciò implicherebbe una riflessione sul dibattuto problema della realtà dell'esperienza amorosa ovidiana e dell'esistenza di Corinna<sup>80</sup>: nell'elegia, così come in altri generi letterari, l'esperienza soggettiva viene sempre inserita in contesti topici e stilizzati, dai quali emerge una maggiore o minore soggettività, un maggiore o minore distacco del poeta dai fatti narrati. Più interessante sembra, allora, al di là della presenza o meno di riferimenti a un'esperienza amorosa realmente vissuta, il fatto che Ovidio non abbandoni mai il dialogo letterario con la poesia precedente: in questo contesto la memoria letteraria può essere considerata una fonte di esperienza amorosa per Ovidio, a più livelli e in modo diverso presente nell'elaborazione delle elegie degli *Amores*. Non va dimenticato che già Seneca il Vecchio, tra i tanti giudizi espressi su Ovidio, riporta anche la testimonianza di Gallio su Ovidio (*suas.* 3, 7): *hoc autem dicebat Gallio Nasoni suo valde placuisse; itaque fecisse illum quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci*. Seneca

---

<sup>79</sup> MCKEOWN, 1997, 12 sg.

<sup>80</sup> Informazioni basilari con bibliografia sull'argomento si trovano in MCKEOWN 1987, 19 ss.

anticipa dunque le attuali riflessioni sulle relazioni di Ovidio con i suoi modelli e fornisce un'ulteriore indicazione del suo modo di lavorare, che implica la volontà di lasciar intravedere i suoi modelli, pur modificandoli.

Per prima cosa notiamo, a livello generale, che nella composizione degli *Amores* Ovidio, pur seguendo la strada tracciata dai suoi predecessori, piuttosto che lamentare la propria infelicità e il proprio insuccesso, veste spesso il *poeta amator* dei panni del *magister amoris*, anticipando la figura che poi impersonerà nell'*Ars* e nei *Remedia*<sup>81</sup> e, soprattutto, non evita in più casi di ricorrere all'ironia, smorzando i toni patetici della poesia precedente. Il suo scopo è il raggiungimento del successo amoroso: a tal fine egli deve rendere attraenti agli occhi della donna se stesso e l'amore che offre. Oltre a ciò, quando egli si trova di fronte a una situazione difficile ovvero a un ostacolo da superare, deve convincere la *puella*, il *custos* di lei o il *vir* ufficiale a seguire le sue istruzioni<sup>82</sup>, mettendo in pratica quella che viene definita la *rhetoric of persuasion*. Ovidio indossa la maschera del persuasore che, assumendo di volta in volta il punto di vista del destinatario di cui sembra difendere gli interessi, quasi dimentico ma non sinceramente dei propri, cerca di convincere il destinatario ad agire secondo il suo interesse<sup>83</sup>. In questi casi egli si serve della *sententia* come di una fonte di sapere veritiero, la γνῶμη che prova la veridicità delle sue affermazioni. In alcuni casi è però forse possibile rintracciare la fonte dell'esperienza del Sulmonese, non nella sua vita, ma nella poesia. Finzione e ironia si intrecciano in

---

<sup>81</sup> Al riguardo si leggano le interessanti osservazioni di Rebecca ARMSTRONG 2005 sulla trasformazione di Ovidio da *self-conscious narrator* negli *Amores* in un *less conscious teacher of love* nell'*Ars*.

<sup>82</sup> Sul ruolo e le strategie persuasive della *persona* nell'*Ars amatoria* cfr. TOOTHEY, 206-209.

<sup>83</sup> Sono particolarmente interessati, e vi ritorneremo in seguito, le riflessioni di R. TARRANT 1995 sul fallimento dei tentativi di persuasione messi in atto da Ovidio negli *Amores*.

questo modo nell'opera di Ovidio, dimostrando inoltre la sua capacità di interpretare ruoli diversi nelle diverse situazioni<sup>84</sup>.

### 1.1 *Vidi ego*: l'autopsia 'letteraria' come esperienza.

Il verbo *vidi* (sia nella formula semplice sia in unione al pronome personale nell'espressione *vidi ego*, *vidi egomet*) è spesso utilizzato in poesia in relazione con la necessità di assicurare l'attendibilità di un'affermazione per mezzo dell'esperienza personale, ovvero di amplificare una data tesi per mezzo di immagini tratte dall'esperienza di vita, immagini che si traducono talvolta in forma di *evidentia*<sup>85</sup>. La Penna<sup>86</sup> analizza questa formula, distinguendone tre diverse funzioni: una evocativo-patetica, una autoptico-didascalica e una gnomico-paradigmatica: la formula, sostiene l'autore, era originariamente utilizzata con intento allusivo, capace di richiamare alla memoria un modello precedente; ad un certo punto e soprattutto in età augustea essa diventa una caratteristica della *langue* poetica, spesso privata del suo vero valore autoptico. In modo particolare, l'autore riconosce una certa affinità tra l'uso autoptico-didascalico e quello corrispondente nelle *sententiae*; uso antico, quest'ultimo, con il quale si richiamano alla mente esperienze passate in sostegno a verità da dimostrare. Il suo uso nella poesia elegiaca risponde prevalentemente a un intento persuasivo, sia esso rivolto alla donna, poiché lo scopo ultimo del poeta elegiaco è di assicurarsi il successo nella conquista amorosa, sia esso rivolto al lettore, di fronte al quale il poeta indossa i panni del *magister amoris*. Un caso particolare sarà quello delle elegie in cui Ovidio istruisce la sua donna su come comportarsi: la poesia elegiaca assume tratti didascalici, la cui finalità è in ogni caso la soddisfazione del desiderio del poeta.

---

<sup>84</sup> Cfr. al riguardo GROSS 1979, specialmente le pp. 315-318, in cui viene analizzata l'elegia 3, 14.

<sup>85</sup> Cfr. PERRELLI 2002, 140 per il suo uso in Tibullo. Cfr. anche TRÄNKLE 1960, 24.

<sup>86</sup> LA PENNA 1987.

La teoria retorica antica considera l'esperienza quale elemento imprescindibile per la creazione di *sententiae* efficaci ed essa trova la sua verbalizzazione in quelle espressioni che rimandano alla visione e alla percezione personale di qualcosa, ovvero all'autopsia, che conferma la credibilità di un'affermazione. Il sintagma *vidi ego* è, tra le formule che introducono l'autopsia, quella più forte poiché rimanda a una conoscenza avvenuta per visione ed esperienza diretta<sup>87</sup> e Ovidio vi ricorre più volte – prevalentemente in posizione iniziale di verso per comodità metrica<sup>88</sup> –, per introdurre una conoscenza sicura e confermare un'affermazione o una tesi, spesso in un contesto didascalico<sup>89</sup>. Ricorrendo a questa formula, Ovidio sembra introdurre, insieme alla funzione autoptico-didascalica, anche un riferimento letterario, recuperandone l'uso arcaico: essa può contemporaneamente svolgere una funzione simile al *memini* ed essere per il lettore la spia di un'allusione testuale<sup>90</sup>. Nell'elegia erotica ovidiana l'esperienza personale può, infatti, essere associata alla memoria letteraria, che in più casi e più della sua vita reale sembra fornire all'autore il background delle sue vincende amorose.

In *am.* 1, 2, 11 Ovidio utilizza l'espressione *vidi ego* introducendo una *sententia* che ne imita una di Latrone (cit. in *Sen. contr.* 2, 2, 8): *non vides ut immota fax torpeat, ut exagitata reddat ignes?*:

*vidi ego iactatas mota face crescere flammās  
et rursus nullo concutiente mori*<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Cfr. ADAMS 1997, 123-127.

<sup>88</sup> ADAMS 1999, 126.

<sup>89</sup> Cfr. HOLLIS 1977, 142: «the insistence upon personal experience proper to a didactic poet». DIMUNDO 2003, 261, attribuisce al *vidi* ad *ars* 1, 721 un valore ironico.

<sup>90</sup> HINDS 1998, 1-5.

<sup>91</sup> Sulla variante *et vidi* per *et rursus* cfr. MCKEOWN *ad loc.*

Quasi rispondendo al *non vides* di Latrone, Ovidio inverte l'ordine degli elementi rispetto alla formulazione del retore: la *immota fax* diventa *mota face* e l'autore privilegia così il momento del divampare della passione, se provocata, rispetto allo spegnersi della stessa. È evidente che solo il caso, fornendoci la testimonianza di Seneca, ci ha permesso di vedere con chiarezza il legame tra i due passi, ma, pur senza il confronto di Seneca, la somiglianza non avrebbe lasciato alcun dubbio all'ipotesi della ripresa di una *sententia*.

È forse l'uso del termine *ignis* al v. 9, quale metafora della passione amorosa, secondo le convenzioni linguistiche elegiache<sup>92</sup>, a richiamare alla mente di Ovidio la *sententia* di Latrone. La metafora del fuoco come passione torna poco oltre nella stessa elegia al v. 46 a sottolineare la forza del dio, cui l'autore ormai non si sottrae: *fervida vicino flamma vapore nocet*. È degna di nota, in questo verso, l'allitterazione tra aggettivi e sostantivi a coppia *fervida vicino flamma vapore*, nonché la distribuzione degli aggettivi nel primo emistichio e dei sostantivi nel secondo. Il contesto è notoriamente didascalico, poiché Ovidio vuole fornire esempi che giustifichino la sua scelta di arrendersi alla potenza del dio che lo costringe a comporre poesia elegiaca, invece che epica, e che siano contemporaneamente validi per tutti coloro che si trovino di fronte a una passione difficile da controllare, così da agire in modo da non soffrire oltre misura.

La *sententia*, quindi, si inserisce a conclusione di una riflessione paragonabile all'esercizio retorico del *dilemma* (cfr. v. 9 sg.) e serve a giustificare la scelta dell'io poetico. Alla *sententia* seguono altri *exempla* che Ovidio trae dal mondo animale (vv. 13-17) e un'ultima espressione sentenziosa con cui egli stabilisce il *modus vivendi* del nuovo poeta elegiaco e di tutti gli innamorati: *acrius invitos multoque ferocius urget, / quam qui servitium ferre fatentur, Amor*. Non sfugge a tal proposito un rovesciamento di prospettiva, rispetto ai suoi predecessori: Tibullo e Propertio, pur soffrendo per l'irrealizzabilità dei loro desideri, sono

---

<sup>92</sup> PICHON 1991, 166.

sempre stati seguaci volontari del dio d'amore e adepti della sua *turba*; Ovidio, invece, presenta se stesso fin dall'inizio come una vittima della violenza del dio e a questa decide di sottostare nel modo meno doloroso possibile.

La formula *vidi ego* ritorna negli *Amores* in altri tre casi. In *am.* 2, 2 il poeta si rivolge con una parenesi al custode Bagoa perché non eserciti un controllo troppo rigido sulla *puella*, impedendo così i loro incontri, e perché poi sia complice discreto, tacendo qualora si accorga di qualcosa di sospetto. Il tentativo di persuasione viene rafforzato per mezzo di 'prove letterarie': il ricordo del mito di Tantalo, del cui mito Ovidio accetta la versione che vuole l'eroe punito con l'eterno e irrealizzabile desiderio di bere e mangiare<sup>93</sup>, funge da deterrente e deve far desistere il custode dal desiderio di svelare l'intrigo amoroso; così è anche per il riferimento al mito di Io, il cui custode fu punito da Giove per la sorveglianza troppo stretta. Per rendere le sue prove ancora più vere, accanto agli esempi mitici, Ovidio ricorre anche alla sua personale esperienza, aggiungendo (47 sg.):

*vidi ego compedibus liventia crura gerentem  
unde vir incestum scire coactus erat.*

Questa espressione ha un suo possibile parallelo nella scena plautina del *Miles gloriosus*, in cui Sceledro si rivolge a Palestrione dicendogli di aver visto Filocomasio in casa mentre bacia un giovane sconosciuto (vv. 293-298). Se già al v. 278 Sceledro prospetta per sé e per l'altro servo una serie di punizioni, dopo la rilevazione Palestrione gli ordina di tacere: *vero enim tu istam, si te di ament, temere hau tollas fabulam: / tuis nunc cruribus capitique fraudem capitale hinc creas* (293 sg.). Le motivazioni di Palestrione sono chiare: *primum, si falso insimulas Philocomasium, hoc perieris; / iterum si id verum est, tu ei custod additus perieris* (297 sg.). La somiglianza tra i due passi, anche in virtù della ripresa lessicale, rende plausibile che Ovidio avesse in mente questa scena

---

<sup>93</sup> Cfr. MCKEOWN 1998, 47.

plautina, quando pensava a un esempio a lui vicino per dimostrare la veridicità dei miti già ricordati.

Rispetto ai due esempi precedenti, in *am.* 2, 12, 25 sg. Ovidio introduce come personale un'immagine che appartiene in realtà a un *topos* letterario abbastanza diffuso<sup>94</sup>:

*vidi ego pro nivea pugnantes coniuge tauros:  
spectatrix animos ipsa iuvenca dabat.*

Nonostante la presenza di un altro uomo, nonostante il serrato controllo del suo custode, Ovidio è riuscito a incontrare Corinna: questo successo viene paragonato a una battaglia in cui Ovidio è il condottiero che è stato capace di violare la fortezza protetta dai nemici. All'interno della metafora bellica, l'io poetico spiega quale sia la causa della sua personale guerra e fornisce esempi di altre lotte nate per amore: a due esempi mitici, ne segue un terzo tratto dalla storia di Roma e, prima del ritorno finale alla riflessione su se stesso (v. 27), il poeta fornisce questo esempio ricavato dalla vita animale, fondato apparentemente sull'autopsia. L'immagine, come si è detto, è un *topos* abbastanza diffuso: il passo a esso più vicino è Verg. *georg.* 3, 219 sg.: anche in questo caso è la passione amorosa (Venere al v. 211) a guidare le azioni degli uomini, la cui furia nella lotta per la conquista delle donne è paragonata a quella dei buoi della Sila di fronte alle giovenche. La stessa immagine torna in Verg. *Aen.* 12, 715-722, dove la battaglia furiosa dei buoi, che combattono alla presenza della femmina, costituisce una similitudine per quella tra Enea e Turno. Inoltre, come accade spesso<sup>95</sup>, Ovidio riusa la stessa immagine in un passo delle *Metamorfosi* (9, 46), dove essa, introdotta dal solo *vidi*, serve a fornire un parallelo per la lotta tra Acheloo ed Ercole per Deianira. Scene di buoi in lotta

---

<sup>94</sup> Da ultimo MCKEOWN 1998, 247.

<sup>95</sup> FRINGS 2005 *passim*.

per amore sono state raccolte da F. Bömer<sup>96</sup>, il quale già ammetteva che il *vidi* era utilizzato impropriamente da Ovidio, che non aveva veramente assistito ad alcuno scontro tra animali. Il ricorso a metafore e similitudini tratte dal mondo animale è un espediente noto della poesia augustea, noto anche come *aversio*, figura retorica con la quale il racconto viene estraniato dal uno degli elementi del discorso comunicativo.

Ancora in *am.* 3, 4, 13 sgg<sup>97</sup>, rivolgendosi al custode dell'amata e invitandolo a non esercitare su di lei una custodia troppo attenta (la situazione è simile a quella già presentata in 2, 2), Ovidio afferma che i freni eccessivi ottengono l'effetto contrario a quello desiderato, poiché il divieto costituisce di per sé un'istigazione all'infrazione. La *sententia* serve ancora una volta a provare come le affermazioni teoriche siano degne di fede perché così è già dimostrato dall'esperienza del poeta. In questo caso esempi mitici, in aggiunta a quello tratto dalla vita animale, seguono quest'ultimo anziché precederlo, diversamente da quanto già segnalato:

*vidi ego nuper equum contra sua vincla tenacem  
ore reluctanti fulminis ire modo;  
constitit, ut primum concessas sensit habenas  
frenaque in effusa laxa iacere iuba.*

Si tratta di un'immagine comune, che appartiene, con una certa probabilità, alla saggezza popolare e forse è stata già codificata dalla letteratura precedente. Un'immagine tratta dal mondo equino, sebbene non identica, era già stata utilizzata da Ovidio negli *Amores* (1, 2, 15 sg.) e sembra plausibile, in questo come nel caso precedente, che Ovidio non abbia realmente assistito alle scene da lui descritte, che queste non siano frutto esclusivo di una esperienza diretta, bensì

---

<sup>96</sup> BÖMER 1974.

<sup>97</sup> L'elegia è più diffusamente trattata a p. 45.

di una reminiscenza del sapere letterario e popolare, di cui Ovidio si serve più volte.

Accanto alla formula con il pronome personale *ego*, anche la sola voce verbale *vidi* può svolgere funzione affine. Al verbo, seguendo la già citata classificazione operata da La Penna, si può attribuire una funzione oscillante tra quella evocativo-patetica e quella autoptico-didascalica. Come in *am.* 1, 8, 11 sg., in cui Ovidio sta presentando al suo destinatario la figura della *lena* Dipsas e ne elenca alcuni incantesimi, tra i quali ἄδύνατα cui difficilmente si potrebbe credere, come suggerisce l'inciso *si qua fides*:

*sanguine, si qua fides, stillantia sidera vidi;  
purpureus lunae sanguine vultus erat.*

L'autopsia serve quindi a Ovidio per confermare la veridicità di uno degli incantesimi della *lena*. Il *topos* della descrizione dei poteri magici della *lena*, altrove apostrofata anche *saga* e *sacerdos*, è più volte attestato nella letteratura precedente, non solo elegiaca. In Tibullo essa ricorre in 1, 2, 45 sg.: *hanc* (sc. *sagam*) *ego de caelo ducentem sidera vidi / fluminis haec rapidi carmine vertit iter*<sup>98</sup> e in Propertio in 1, 1, 23 sg. *tunc ego crediderim vobis et sidera et amnis / posse † cythalinis † ducere carminibus*. Prima ancora va ricordata la sua presenza nel quarto libro dell'*Eneide* (v. 487 sgg.): Anna, preoccupata per la follia della sorella innamorata si dichiara pronta, *extrema ratio*, a ricorrere alle arti magiche tramite una *sacerdos* di cui le sono state descritte le abilità. Così parla la sorella di Didone: *haec se carminibus promittit solvere mentis / quas velit, ast aliis duras immittere curas, / sistere aquam fluvii et vertere sidera retro; /*

---

<sup>98</sup> Cfr. Ov. *am.* 1, 8, 4-5 *illa magas artes Aeaeaeque carmina novit / inque caput liquidas arte recurvat aquas*. Ovidio, *am.* 2, 1, 21-28, per testimoniare la forza della poesia elegiaca, capace di aprire la porta dell'amata, elenca questi e altri ἄδύνατα simili.

*nocturnosque movet manis*. In ognuno dei tre esempi precedenti<sup>99</sup> i poteri della maga vengono utilizzati per raggiungere scopi diversi: in Properzio servono al poeta che vuole assicurarsi l'amore di Cinzia, in Tibullo servono a impedire al *vir* di Delia di accorgersi del *poeta amator*<sup>100</sup>; nel brano virgiliano il ricorso alla magia è giustificato dalla volontà di conquistare l'amore di Enea. In Ovidio, invece, non vi è la volontà di servirsi dei poteri della maga: la descrizione dei suoi poteri fa crescere il timore che essa riesca a persuadere Corinna a far ciò che vuole, a discapito dell'io elegiaco. Lo stesso Ovidio poi riutilizza questa immagine in *met.* 2, 730, *Pont.* 4, 4, 20 e *Ib.* 618.

L'uso (e il riuso) di un *topos* si contrappone all'allusione testuale e richiama alla memoria del lettore non un testo specifico, bensì un insieme di testi<sup>101</sup> che costituiscono l'esperienza dell'autore: in questo caso la somiglianza, anche verbale, con il passo tibulliano, anch'esso introdotto da *vidi*, è stringente, e ciò che emerge è la ripresa abbastanza fedele di immagini comuni tali da motivare l'affermazione del Maltby<sup>102</sup>: «its treatment (*of the magic*) by Roman authors tends to be more conventionalised and less realistic than it had been in their Hellenistic predecessors». Ovidio ha visto dunque più volte la maga all'azione, ha cioè letto dei suoi poteri in situazioni simili, e ne teme l'ingerenza nella sua personale vicenda.

Tra tutte le attestazioni dell'espressione, dunque, alcune rimandano con una certa chiarezza a modelli letterari precedenti; i casi in cui questi non sono rintracciabili, rimandano, invece, a esperienze naturali probabilmente connesse con il sapere comune. Sembra dunque che negli *Amores* entrambi gli usi del verbo *vidi*, quello autoptico-didascalico e quello imitativo, trovino attestazione contemporaneamente.

---

<sup>99</sup> PEASE 1935, ad *Aen.* 4, 489, fornisce un elenco di *loci similes*, anche tra gli autori successivi a Ovidio. Cfr. FEDELI 1980, 81.

<sup>100</sup> Cfr. PERRELLI 2002, 67

<sup>101</sup> HINDS 1998, 34.

<sup>102</sup> MALTBY 2002, 165, da consultare per ulteriori paralleli.

## 1.2 *Crede mihi*

La formula *crede mihi* viene annoverata dal Tränkle<sup>103</sup> tra le forme della *Umgangssprache* utilizzate da Properzio, e ancor di più da Ovidio, quando l'io poetico vuole dare rilevanza alle proprie parole, particolarmente in caso di consigli o di minacce. Poiché l'espressione ricorre prevalentemente in posizione iniziale di verso, non sembra al Tränkle che, per i casi attestati presso i poeti elegiaci, si possa accettare la distinzione tra *crede mihi*, più colloquiale, e *mihi crede* appartenente a un registro stilistico più elevato: la scelta tra le due forme dipende essenzialmente dalle necessità metriche. Negli *Amores* entrambe le forme compaiono per introdurre delle indicazioni e dei consigli che Ovidio, o uno dei personaggi cui Ovidio affida il ruolo del *magister* (la *lena* in 1, 8), rivolge al suo interlocutore cercando di convincerlo di qualcosa che appare difficilmente credibile o riguardo alla quale l'interlocutore può essere, per diverse ragioni, titubante. È assimilabile a quest'ultimo caso *am.* 1, 8, 62:

*crede mihi, res ingegnosa dare.*

L'inciso appartiene al discorso istruttivo della *lena* alla *puella* e serve a rafforzare la credibilità della prima che vuole accaparrarsi la fiducia della seconda per convincerla della necessità di scegliere il *divus amator*, la cui capacità di donare in ricchezze lo rende superiore a ogni poeta (Omero viene qui nominato per antonomasia) e, quindi, anche al *poeta amator* che potrà donargli solo versi.

Una delle *sententiae* più discusse dai commentatori si trova ripetuta due volte nel medesimo distico in 1, 9, 1 sg.:

---

<sup>103</sup> TRÄNKLE 1969, 9-10.

*militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*

*Attice, crede mihi, militat omnis amans.*

Essa, infatti, si presenta ad inizio dell'elegia 1, 9 e, come più volte ripetuto dai critici, stabilisce l'argomento il cui sviluppo e la cui dimostrazione costituiscono l'intera elegia (tutta l'elegia potrebbe essere definita una *ratio* volta a dimostrare la veridicità della *sententia* iniziale<sup>104</sup>). Essa verte sulla *comparatio*<sup>105</sup> tra la vita militare e quella del *poeta amator*: alla *sententia* segue la *ratio* (*et habet sua castra Cupido*): la *comparatio* potrebbe infatti suscitare perplessità, in chi pensi all'*otium* del poeta elegiaco e al suo rifiuto per la vita militare, specialmente in relazione all'ideale di vita cui aspirano i poeti elegiaci, quale emerge, per esempio, nelle elegie di Tibullo. La *comparatio* ovidiana offre una prospettiva attiva del ruolo del poeta nella battaglia amorosa, la vittoria nella quale sarà la conquista dell'amata. Ad Attico<sup>106</sup>, che si presuppone possa aver qualche difficoltà nel credere a ciò che è stato appena affermato, Ovidio si rivolge chiedendo la sua fiducia: la ripetizione del primo emistichio dell'esametro nel secondo del pentametro, corrispondente alla struttura del cosiddetto *versus echoicus*, conferisce alla *sententia* maggiore enfasi<sup>107</sup>. Come convincentemente sostenuto da K. Heldmann, questa *sententia* va intesa come una *propositio*<sup>108</sup> che riceve ulteriore conferma al v. 32 da una nuova *sententia* con *amplificatio*: *ingenii est experientis Amor*.

---

<sup>104</sup> Ma vd. poi e cfr. HELDMANN 2003.

<sup>105</sup> HELDMANN 2003 e MCKEOWN 1995.

<sup>106</sup> Sull'identificazione del personaggio v. MCKEOWN 1989, 261.

<sup>107</sup> MCKEOWN 1989, 261-262. Sul *versus echoicus* in Tibullo cfr. MALTBY 1999, 382-34. Cfr. anche infra.

<sup>108</sup> HELDMANN 2003, 50-51: gli *exempla* seguenti, attentamente analizzati e discussi dallo studioso, che riconosce una alternanza tra quelli utilizzati per *similitudine* e quelli utilizzati *e contrario*, costituiscono l'*argumentatio* della seconda *sententia*.

In *am.* 2, 2, 9 sg., di fronte all'impossibilità di incontrare la donna di cui si è invaghito, Ovidio, con una sorta di *captatio benevolentiae*<sup>109</sup>, vuole convincere il custode, che esercita sulla donna un controllo così serrato da impedire l'incontro tra i due, a lasciarla libera: la sua accondiscendenza lo renderà meno odioso agli occhi della donna e di Ovidio, che smetteranno di lanciargli maledizioni<sup>110</sup>:

*si sapis, o custos, odium, mihi crede, mereri  
desine: quem metuit quisque, perisse cupit.*

Anche in questo caso il nucleo centrale del suo pensiero è sintetizzato in una *sententia* (*quem metuit quisque, perisse cupit*), posta però nel pentametro successivo<sup>111</sup>. Poco oltre, cercando di persuadere il custode a tacere dell'eventuale tradimento, sempre spostando la prospettiva a difesa dell'interesse del custode, di fronte alla sua possibile obiezione (ovvero che è suo compito informare il *vir* di ciò che fa la donna), aggiunge (v. 51):

*crede mihi, nulli sunt crimina grata marito.*

Egli affianca ancora alla *sententia exempla* mitici che, per la loro notorietà, ne convalidano la veridicità.

Ancora in 3, 4, 11 torna il tema del tradimento e Ovidio si rivolge al *vir* che impone divieti e controlli alla donna, impedendogli così di incontrare il *poeta amator*:

---

<sup>109</sup> L'elegia si presenta come *suasoria*, cfr. MCKEOWN 1998, 26.

<sup>110</sup> Cfr. *Enn. trag.* 348 (*apud Cic. off.* 2, 7): *quem metuunt, oderunt: quem quisque odit, periisse expetit.*

<sup>111</sup> La notorietà della *sententia* è attestata da Geronimo, *epist.* 82, 3, che introducendola con l'espressione *antiqua sententia est*, cita un'espressione molto simile: *quem metuit quis, odit; quem odit, periisse cupit.*

*desine, crede mihi, vitia irritare vetando.*

Che la custodia possa essere controproducente e spingere la donna verso il tradimento è nucleo del consiglio di Ovidio. L'espressione ha in questo caso una formulazione più personale (il 'tu' non è un interlocutore fittizio dell'autore, ma un personaggio dal ruolo ben preciso), e rimanda a un'idea dal carattere proverbiale (potremmo quasi leggerla nella formulazione: *vitium irritatur vetando*, cui si contrappone il verso di Tibullo 1, 4, 40 *obsequio plurima vincit amor*): Ovidio si rivolge, in tono quasi amichevole, al suo rivale, che certo non potrebbe facilmente accettare di lasciare la sua donna libera di incontrare qualcun altro (che è esattamente ciò che il poeta vuol ottenere). Ovidio si pone in posizione di superiorità, come conoscitore della psicologia femminile, svelandone i misteri al *vir*: anche questo 'insegnamento' necessita, però, di prove che rassicurino l'incerto *vir*: seguono dunque ancora *exempla* e *sententiae*<sup>112</sup>.

Infine, il verbo ritorna, in poliptoto, in *am.* 2, 11, 22<sup>113</sup>, per giustificare il coraggio di chi intraprende un viaggio, pur nelle difficoltà cui si può andare incontro:

*credite: credenti nulla procella nocet.*

### 1.3 *Sententiae et infidelitas*: 3, 4 e 2, 19.

Particolarmente ricche di *sententiae* sono quelle elegie in cui Ovidio, in un contesto assimilabile a quello tipico delle *suasoriae*, ponendosi come *magister amoris* impartisce consigli e fornisce indicazioni all'*amator* o al *custos* che deve,

---

<sup>112</sup> Diversi sono il contesto e l'uso della formula in *am.* 3, 6, 21: *non eris invidiae, torrens, mihi crede, ferendae, / si dicar per te forte retentus amans.*

<sup>113</sup> Sulla ripetizione del verbo cfr. WILLS 1996 311. Sulla natura del *propemptikon* cfr. MCKEOWN 1998, 222 sgg.

per conto di quest'ultimo, fare la guardia alla *puella*. Ovidio sintetizza in forma di aforismi il comportamento della donna tenuta sotto custodia. Come già altrove sottolineato, le *sententiae* di Ovidio in contesti simili sono tutt'altro che sincere: esse, cioè, si propongono apparentemente di salvaguardare l'interesse del diretto destinatario e, in modo più subdolo, vogliono raggiungere lo scopo di favorire se stesso nella conquista della donna che l'innamorato non può incontrare<sup>114</sup>. Le due elegie, la 2, 19 e la 3, 4, costituiscono una sorta di binomio sull'argomento, sebbene questo sia trattato in maniera diametralmente opposta: nella prima Ovidio si rivolge direttamente al *vir rivalis* istruendolo sul comportamento che deve tenere, affinché la sua donna risulti attraente e degna di interesse per l'altro; la 3, 4 è, invece, una vera e propria sequenza di *sententiae* che illustrano l'inutilità della rigida custodia del *vir* sulla *puella*. Se la prima si presenta come un invito alla custodia nell'interesse del rivale e non del *vir*, la seconda ne nega l'utilità pratica per quest'ultimo: la prima è il fondamento ironico della seconda, la prima fase cioè di un comportamento che serve a creare la situazione di 'pericolo' costituita dalla presenza del rivale, cui segue la richiesta, implicita, di poter gestire liberamente gli incontri con la donna. Il *vir* ufficiale deve lasciare la sua donna libera poiché (3, 4, 4):

*quae, quia non liceat, non facit, illa facit*<sup>115</sup>

e (3, 4, 9)

---

<sup>114</sup> LATEINER 1978, 190: «the same examples, proverbs and appeals are used, but for goals which conflict in their immediat results».

<sup>115</sup> La *sententia* è citata in forma simile da Sen. *ben.* 4, 14: *quae, quia non licuit non dedit, illa dedit*. SCARCIA 2000, 94-95 ipotizza che la differenza nella forma della *sententia*, attribuita da Seneca a Ovidio, sia da attribuire a una citazione approssimativa, a un adattamento della *sententia* al tema del *De beneficiis* o, a fini puramente congetturali, che la versione di Seneca potrebbe risalire alla prima edizione degli *Amores*.

*cui peccare licet, peccat minus ...*

Il tono ironico dell'affermazione (l'ironia nasce inevitabilmente dal contesto, che ci ricorda il destinatario e lo scopo per cui Ovidio parla) è sottolineato dalle ripetizioni lessicali e, nel primo dei versi citati, dalla disposizione che relega il verbo reggente alla fine del verso, mentre il suo oggetto è isolato all'inizio dello stesso, stupendo il lettore grazie all'immediata vicinanza della negazione dello stesso verbo. La *sententia* può essere confrontata con un frammento di Menandro citato da Stobeo, *flor.* 74, 27 (vd. oltre).

La spiegazione logica su cui si fondano queste *sententiae* era già stata formulata, sempre in forma di massima, da Ovidio in *am.* 2, 19, 3 *quod licet gratus est, quod non licet acrius urit*: in questo caso è Ovidio che desidera la donna tenuta sotto custodia, ma la prospettiva psicologica è identica. Le affermazioni di Ovidio si caricano di maggior ironia, se vengono confrontate con 3, 4, 2 sg.:

*... ingenio est quaequae tuenda suo  
si qua metu dempto casta est, ea denique casta est.*

La prima delle due *sententiae* ricorda Prop. 2, 6, 39 sg. *nihil invitae tristis custodia prodest: / quam peccare pudet, Cynthia tuta sat est*<sup>116</sup>. Stobeo cita due frammenti, di Euripide il primo (*flor.* 74, 10) e di Menandro il secondo (*flor.* 74, 27), in cui si ritrovano affermazioni simili. La seconda ricorda invece un verso tibulliano (1, 6, 75) *nec saevo sis casta metu, sed mente fideli*. Ancora, in *am.* 3, 4, si consideri come parallelo il v. 6 *nec custodiri, ne velit, illa potest*.

La visione ovidiana del mondo femminile, nel contesto del tradimento amoroso, si trova espressa in una *sententia* dell'elegia 1, 8, inserita al v. 43 tra le affermazioni della lena:

---

<sup>116</sup> Cfr. FEDELI 2005, 218.

... *casta est quam nemo rogavit.*

Si tratta di un tema comune all'elegia e alla retorica<sup>117</sup>, cui Ovidio affianca una possibile spiegazione.

La donna tenuta sotto custodia e l'uomo che la desidera sono mossi dallo stesso istinto che Ovidio, sempre nell'elegia 3, 4, sintetizza in due *sententiae*, inframmezzate da *exempla* mitici: *nitimur in vetitum semper cupimusque negata* (v. 17) e *quicquid servatur, cupimus magis* (v. 25)<sup>118</sup>. Anche quest'ultima *sententia* ha dei paralleli nella letteratura precedente: si confrontino l'epigramma di Filodemo (*Ant. Pal.* 12, 173, 5 sg.) e il già citato frammento menandro (*ap. Stob. flor.* 74, 27). L'elegia 2, 19 è interamente dedicata a questo tema: perché una donna sia oggetto dell'interesse dell'uomo, questa deve essere difficilmente raggiungibile, e, nel paradosso ovidiano, è proprio il *vir* che deve favorire questo interesse. Concetto simile viene sviluppato nell'elegia 2, 2: in particolare ai vv. 11-14 Ovidio giudica folle l'atteggiamento del *vir* (*non sapiens* e *furiosus*) che si ostina a imporre la custodia della donna, fiducioso che ciò sia sufficiente per mantenerla pura: *et castum, multis quod placet, esse putet*<sup>119</sup>.

Nella prima elegia domina il carattere personale di Ovidio e il tentativo di persuasione si fonda sul *pathos* con cui l'ego difende la sua causa e il suo interesse; nella seconda si esprime, invece, con tono fortemente didascalico l'uomo esperto d'amore, il *magister* che ha appreso dalla vita (e forse non meno dalla letteratura) ciò che incita le donne al tradimento e, sulla base di questa esperienza, detta le sue istruzioni. Da questo punto di vista è evidente che la presenza delle *sententiae* sia più numerosa nell'elegia 3, 4, dove il susseguirsi

---

<sup>117</sup> Cfr. DAY 1972, 72.

<sup>118</sup> Cfr. anche v. 2, 19, 3 citato a p. 46 e, in termini opposti, il *am.* 3, 4, 26 *pauci, quod sinit alter, amant.*

<sup>119</sup> MCKEOWN 1998, 27 confronta questo verso con 3, 4, 41-42. Cfr. *id.* 36.

delle stesse si accompagna all'assenza di sviluppo narrativo (l'elegia non determina alcuna evoluzione nella vicenda amorosa di Ovidio).

La fitta sequenza di *sententiae*, che nell'elegia 3, 4 si accavallano nel tentativo di convincere il *vir*, giustificano ai nostri occhi il paragone tra Montano e Ovidio, sulla base del quale Seneca chiamava Montano *inter oratores Ovidium* (*contr.* 9, 5, 15-17): Ovidio, (*qui*) *nescit quod bene cessit relinquere*<sup>120</sup>, elabora in questa elegia due idee fondamentali, l'impossibilità da parte dell'uomo di custodire la propria donna contro la volontà di lei e quello che potremmo definire 'il principio della desiderio', sia per l'uomo sia per la donna, articolate attraverso una serie di *sententiae* che dimostrano quanto egli fosse abile nell'esprimere lo stesso concetto in modo diverso.

L'affermazione di Vozeno Montano, riportata da Seneca il Vecchio, da cui si ricava che le *sententiae* erano mezzo per abbellire e rendere piacevole il discorso<sup>121</sup>, sembra di fatto essere condivisa da Ovidio. Meno riuscito è il raggiungimento del suo scopo. Come sottolineato da Tarrant, una caratteristica della poesia ovidiana è la prolissità con cui egli insiste nei suoi tentativi di persuasione, senza ottenere risultati: l'abbondanza di *sententiae* corrisponde a questo uso e, sebbene nel caso delle elegie 2, 19 e 3, 4 manchi un riscontro effettivo per affermare che la 'perorazione' ovidiana non ha avuto successo<sup>122</sup>, mancano altresì prove certe del suo successo.

---

<sup>120</sup> Il passo è già stato trattato alle pp. 12 e 23.

<sup>121</sup> Sen. *contr.* 9 *praef.* 1, citato a p. 30.

<sup>122</sup> Cfr. TARRANT 1995, 74.

## FORMA E FUNZIONE DELLE *SENTENTIAE*

Nell'analizzare l'uso delle *sententiae* negli *Amores* Brown<sup>123</sup> pone queste ultime in relazione al carattere dell'*amator*, che definisce 'argomentatore persuasivo' («persuasive arguer») e 'abile manipolatore' («skillful manipulator»), riconoscendo alle stesse anche la funzione occasionale di sintetizzare la situazione in cui l'innamorato si trova. Questa analisi non sottolinea però a sufficienza la diversità formale con cui si presentano le *sententiae* e la diversa funzione che esse svolgono nell'economia del testo<sup>124</sup>. È, infatti, necessario distinguere in primo luogo le diverse tipologie di *sententiae* presenti negli *Amores*, ovvero quelle dalla formulazione generica e impersonale, corrispondenti alle γνῶμαι vere e proprie, da quelle *sententiae* che presentano una formulazione personalizzata, secondo l'uso in voga al tempo e teorizzato da Quintiliano, in modo da evidenziare, dove possibile, la loro diversa funzione nel contesto letterario.

Nonostante il giudizio generico degli antichi sulla sentenziosità di Ovidio, si pone l'obbligo di un distinguo per ciò che concerne gli *Amores*: qui le *sententiae* non sono uniformemente distribuite nelle elegie, ma si concentrano in quelle in cui prevale il tono didascalico e in quelle in cui si forniscono istruzioni sul comportamento da tenere in determinate situazioni. Quest'uso concorda con quello che Brown individua come proprio dell'*Ars*, in cui le *sententiae* sono utilizzate per supportare un argomento o una tesi. Emblematico è l'esempio dell'elegia 1, 8, di cui si discuterà in seguito, in cui si ritrovano moltissime

---

<sup>123</sup>BROWN 1969, 61-62. Tale affermazione sembra distinguere l'uso delle *sententiae* negli *Amores* da quello che lo studioso afferma essere tipico nell'*Ars* e nei *Remedia*, in cui esse forniscono un supporto alla tecnica didattica.

<sup>124</sup>Dissentito in molti casi dalla classificazione operata dallo studioso, non riconoscendo in alcuni dei suoi esempi vere *sententiae*: nella mia scelta considererò inizialmente tutte quelle formulazioni proverbiali impersonali, spesso espressioni di riuso, e poi quelle personalizzate.

*sententiae* sempre finalizzate alla persuasione della *puella*: alcune sono delle γνῶμαι, *sententiae translaticiae*, molte sono però le espressioni sentenziose riferite alla situazione in cui si trova la fanciulla e da cui la *lena* trae delle formule che, per mezzo di artifici retorici, assumono tono proverbiale e dunque si impongono all'attenzione del destinatario come strumento di persuasione. Come sottolineato da Antonio De Caro<sup>125</sup>, in Tibullo la persuasione assume spesso il tono della preghiera; in Ovidio domina, invece, il tono del *magister*, sia che questo sia rappresentato dall'io elegiaco sia che si tratti di uno dei personaggi del racconto: ne conseguono la diminuzione dell'uso del congiuntivo con valore ottativo e l'utilizzo alternato di forme gnomiche e di *sententiae* personalizzate. Quest'ultimo tipo è abbondantemente presente anche nell' elegia 1, 4, in cui Ovidio istruisce la sua *domina* sul comportamento da tenere durante il banchetto alla presenza del *vir*. Al di fuori del *setting* ben determinato da un'esperienza personale che vede coinvolto l'innamorato elegiaco, in contesti topici e istituzionalizzati, laddove l'io elegiaco si pone come teorico dell'amore, predominano invece le *sententiae* di tipo gnomico: è quel che accade nelle elegie 2, 19 e 3, 4<sup>126</sup>. *Sententiae* di questa forma si trovano anche in alcune di quelle elegie in cui Ovidio difende la propria scelta letteraria, le elegie 1, 2 e 1, 9 per esempio: si tratta però di un uso particolare, poiché queste sono estranee alla narrazione amorosa vera a propria e il ricorso alle *sententiae* costituisce lo strumento attraverso cui l'autore giustifica le sue scelte poetiche. Non in tutte le elegie 'metaletterarie' sono, però, presenti delle *sententiae*: si confronti a tal riguardo la loro assenza totale nelle elegie 1, 15; 3, 1 e 3, 15. Laddove predomina l'elemento narrativo le *sententiae* sono completamente assenti o quasi: esse possono in questo caso sintetizzare la condizione dell'innamorato (si confrontino, tra le numerose elegie di questo tipo, le 1, 5; 1, 6; 1, 7; 1, 10; 1, 11; 1, 12; 1, 13; 1, 14, 2, 18; 2, 13; 2, 14; l'epicedio per il pappagallo di Corinna, 2, 6, le ἀγοὶ contro il fiume in 3, 6 e le elegie finali del terzo libro, con le quali Ovidio si

---

<sup>125</sup> DE CARO 2003, 31-48.

<sup>126</sup> Cfr. p. 45 ss.

congeda dal genere elegiaco). Ne consegue dunque che l'uso delle *sententiae*, pur se abbondante, è riconducibile allo scopo di ogni singola elegia.

Una prima precisazione va fatta a proposito dell'uso delle *sententiae* come espediente per presentare il tema iniziale dell'elegia. Il noto carattere monotematico delle elegie ovidiane si presta a questo tipo di struttura: una *sententia ex inopinato* pone un tema inatteso che necessita di dimostrazione e così tutta l'elegia si pone poi come *ratio* per la *sententia* stessa. Si tratta di una tendenza più volte sottolineata dai critici<sup>127</sup>, che non trova però così ampia diffusione nella raccolta. L'esempio più noto è dato dall'elegia 1, 9 che inizia con una *sententia ex inopinato*, di cui si è in parte già trattato a p. 42:

*militat omnis amans, et habet sua castra Cupido,  
Attice crede mihi, militat omnis amans.*

Come già detto, però, anche in questo caso la *sententia* non funge da tema per l'intera elegia, bensì solo per parte di essa: al v. 32, infatti, la *sententia* '*ingenii est experientis amor*' propone un nuovo aspetto del *servitium amoris*, che verrà poi dimostrato da altri esempi mitici.

Simile è l'*incipit* dell'elegia 2, 5, dove l'io elegiaco trovandosi ad assistere al tradimento della *puella* (i ruoli sono invertiti rispetto al medesimo *setting* dell'elegia 1, 4<sup>128</sup>) stabilisce quanto profondo possa essere il dolore provocato dall'amore:

*nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido)  
ut mihi sint totiens maxima vota mori.*

A questa *sententia* segue la descrizione del tradimento della donna, che inizialmente l'io elegiaco dichiara di non poter ignorare né perdonare, poiché ha

---

<sup>127</sup> DE CARO 2003, 134. Cfr. anche MARTÍN RODRÍGUEZ 1994, 741. .

<sup>128</sup> Cfr. MCKEOWN, 1998, 85.

prove tali da rendere inutile ogni tentativo di convincerlo del contrario; l'ira iniziale è poi sostituita dalle preghiere rivolte alla donna, perché torni a concedere le sue grazie all'innamorato tradito (vv. 49-52). La *sententia* si impone subito all'attenzione del destinatario per l'implicito capovolgimento del sentimento tipico dell'innamorato infelice della poesia elegiaca. Non solo si nega l'idea che la sofferenza amorosa debba portare con sé il desiderio di morte<sup>129</sup>, ma le preghiere successive lasciano intravedere anche una possibile ironia nei confronti dei suoi predecessori, sempre pronti ad accogliere l'amata anche dopo il *discidium*: la posizione incipitaria del *mihi* ad inizio del pentametro evidenzia la particolarità della situazione ovidiana.

L'elegia 2, 19<sup>130</sup> inizia in *media res* con l'apostrofe diretta al *vir* ufficiale che deve custodire meglio la sua donna per renderla maggiormente attraente per l'io elegiaco. Al v. 3 la *sententia*

*quod licet, ingratum est; quod non licet acrius urit*<sup>131</sup>

fornisce la motivazione per questa sua preghiera al *vir*: l'intera elegia descrive poi il modo in cui Corinna astuta tiene in perenne trepidazione il poeta e come il *vir* deve comportarsi per tener ancor più vivo il suo interesse. Poco più oltre, a circa metà dell'elegia, in termini personali, l'innamorato conferma la *sententia* iniziale con la seguente: *quod sequitur, fugio, quod fugit, ipse sequor*<sup>132</sup>. In entrambe le *sententiae* emerge la particolare propensione e attenzione di Ovidio per i giochi di parole e per la perfetta organizzazione del verso: sia l'esametro che il pentametro si presentano infatti divisi, in corrispondenza della cesura, in due

---

<sup>129</sup>Ovidio esplicita il suo desiderio di morte per amore in 2, 14, 21, dove però tale desiderio non scaturisce dalla semplice sofferenza amorosa, bensì dal dolore derivato dall'aborto di Corinna.

<sup>130</sup>Cfr. *infra* p. 45 ss.

<sup>131</sup>Per la distribuzione del testo nel distico v. oltre.

<sup>132</sup>Medesima idea viene espressa in termini metaforici al v. 2, 9, 9 *venator sequitur fugentia, capta relinquit / semper et inuentis ulteriora petit*.

parti, ognuna delle quali costituisce l'affermazione contraria alla prima. Nella prima *sententia* la differenza è sottolineata dall'aggiunta della semplice negazione<sup>133</sup>, mentre nella seconda il gioco linguistico è più sottile e, con la disposizione dei verbi a cornice e la contrapposizione della loro forma, sottolinea l'invertirsi del ruolo dei due partecipanti al gioco d'amore.

Esempi in un certo modo anomali si trovano in 2, 10 e in 3, 3. La prima di queste elegie inizia con l'apostrofe a Grecino<sup>134</sup>, di cui viene riferita un'asserzione cui anche il poeta sembra aver prestato inizialmente fede. Grecino infatti negava che:

*uno posse aliquem tempore amare duas.*

Questa *sententia* viene contraddetta nel distico immediatamente successivo, dove l'io elegiaco si dichiara ingannato da questa falsa affermazione, e tutta l'elegia si presenta come il racconto dell'esperienza amorosa del poeta, che prova la fallacia della *sententia* iniziale. La seconda elegia inizia con l'affermazione ironica *esse deos, i, crede*<sup>135</sup>. L'elegia dovrebbe dunque dimostrare la veridicità dell'affermazione iniziale, ma così non accade: essa descrive, al contrario, la mancata punizione della *puella* che ha spergiurato e dunque smentisce la *sententia* iniziale, e si conclude, anzi, con il totale capovolgimento della situazione di partenza, poiché è lo stesso innamorato a subire una punizione. Quest'ultima *sententia* potrebbe dunque essere assimilata alla tipologia definita da Quintiliano *noema*, essendo chiara, nella sua formulazione, l'allusione a un senso diverso se non opposto a quello letterale.

---

<sup>133</sup> Per lo stesso tipo di costruzione vd p.

<sup>134</sup> Sull'identificazione di questo personaggio cfr. MCKEOWN 1998, 200-201.

<sup>135</sup> Cfr. apparato critico per la forma *i* congetturata dallo Hensius. Per l'uso dell'imperativo *crede* per introdurre delle *sententiae* cfr. p. XXX. Per la disposizione enfatica dei numerali nel testo e i precedenti letterari cfr. WEIDEN BOYD 1997, 39.

Fatta eccezione, dunque, per le poche *sententiae* iniziali, è soprattutto nel corpo delle elegie che Ovidio ricorre alle *sententiae*, cimentandosi sia nella riformulazione di *sententiae* già attestate dalla letteratura precedente, e note probabilmente anche attraverso forme proverbiali trasmesse oralmente, sia nella formulazione di nuove *sententiae*, nate dal contesto elegiaco e abilmente costruite grazie, come si è già visto, al ricorso a figure retoriche e giochi di parole con cui si attira l'attenzione del destinatario, amplificando il significato delle stesse e accrescendone la facilità di memorizzazione.

Al suo esordio nel primo libro degli *Amores*, l'io poetico, inizialmente restio ad arrendersi alla volontà del dio Cupido, si presenta come attore di un'originale *recusatio*<sup>136</sup>: interrompe la composizione epica, cui in 1, 1 dichiara di essere già intento, e accetta un nuovo incarico poetico che lo porterà a comporre elegie d'amore, per le quali dichiara di non possedere l'argomento adatto (cfr. vv. 1, 1, 19-20). Invertendo i termini della *recusatio* tradizionale, Ovidio sceglie di comporre nel genere che egli dichiara a sé meno congeniale. Nell'elegia 1, 2 egli riconosce nella sua insonnia il segno nascosto della passione d'amore e, prima di decidere di piegarsi al volere del dio, esprime i suoi dubbi sul da farsi: *cedimus, an subitum luctandum accendimus ignem? / cedamus*<sup>137</sup>. Il v. 9 si posiziona tra i versi iniziali 1-8, in cui Ovidio descrive, non senza finta incertezza, la percezione del suo nuovo stato di innamorato, e i versi vv. 23-48, in cui si sviluppa la descrizione del *triumphus* di Cupido, cui Ovidio partecipa come *nova preda* del dio<sup>138</sup>: il gruppo di versi 9-22 delinea il momento in cui Ovidio accetta la sua

---

<sup>136</sup> inserisci bibliografia sull'argomento

<sup>137</sup> Si presenta qui un problema testuale *cedamus leve fit* nei codici RY $\omega$  si contrappone al *cedimus ut leve sit* dei codici S $\zeta$ . La lezione di RY $\omega$  stabilisce anche una consonanza tra i verbi delle due proposizioni. Paralleli per l'*adnominatio cedimus/accendimus* sono forniti da MCKEYON 1989 *ad loc.* Sulla ripetizione in anafora poliptotica del verbo v. *oltre*.

<sup>138</sup> Per i vv. 11-22 v. *oltre*. MORETTI 1994 accetta la distinzione dicotomica dell'elegia (proposta da LUCIA ATHANASSAKI 1992) in cui la prima parte descrive la scena concreta di Ovidio a letto e la seconda parte presenta invece la visione, in forma di sogno, del trionfo di Cupido.

nuova condizione. La sua scelta poetica non scaturisce dalla volontà né dall'adesione sentita al nuovo status, bensì dalla prepotenza del dio cui egli si piega per ragionamento. La *sententia* (1, 2, 10) *leve fit quod bene fertur onus*<sup>139</sup>, che appartiene alla tipologia definita da Seneca *translaticia*, ovvero gnomica<sup>140</sup>, e presenta quindi un significato generico, viene utilizzata da Ovidio a chiusura del distico che ricopre un ruolo fondamentale nell'economia narrativa non solo dell'elegia, dove segna un passaggio a un nuovo argomento, ma anche dell'intera raccolta, poiché stabilisce il *modus vivendi* con cui egli si relazionerà all'esperienza amorosa (che in questo caso non è, probabilmente, distinta da quella poetica<sup>141</sup>). La decisione è, infatti, finalizzata alla salvaguardia di se stesso, alla possibilità di evitare ulteriori sofferenze, non dipende certo dalla sentita adesione al genere elegiaco e al sentimento d'amore, poiché, come più volte sottolineato dai critici, Ovidio è, almeno per ora, poeta d'amore senza *puella*. Nella *sententia* è degna di nota l'assimilazione consonantica tra i verbi *fit* e *fertur* e quella vocalica tra *leve* e *bene*; Ovidio associa, inoltre, in ossimoro l'aggettivo *levis* al sostantivo *onus* e li pone come cornice agli estremi della *sententia*, sottolineandone il contrasto tra gli elementi<sup>142</sup>. Nell'insieme delle tre

---

<sup>139</sup> I paralleli citati da MCKEOWN 1989, 39 sono Hor. *carm.* 1, 24, 19 sg., e, con riferimento al contesto erotico il v. 17 della medesima elegia (*vd.* oltre), Eur. *Hipp.* 443 ss., Tib. 1, 8, 7s. e, con l'uso del medesimo aggettivo, Prop. 2, 5, 16.

<sup>140</sup> L'espressione è considerata proverbiale da BRANDT 1911 e BARSBY 1973, *ad loc.*

<sup>141</sup> L'*onus* che Ovidio deve sopportare indica la passione amorosa (*ThLL* IX, 2, 646, 60), ma potrebbe anche riferirsi al genere letterario imposto dal dio, non conforme al suo progetto iniziale e di fronte al quale Ovidio non innamorato si sente in difetto. L'uso dell'aggettivo *levis*, poiché indica ciò che manca di *gravitas* (*ThLL* VII, 2 1201, 76), potrebbe ammettere, insieme all'interpretazione letterale, anche una *translata*, che faccia riferimento alla composizione letteraria associata alla *iocunditas* (*ThLL*. VI, 2 2307, 56) e così alludere anche allo spirito ironico con cui Ovidio sembra talvolta raccontare la propria vicenda amorosa.

<sup>142</sup> L'associazione dei due termini ritorna solo in Ov. *trist.* 2, 1, 222, dove però qualifica gli impegni di Augusto, che non posso essere così leggeri da lasciargli il tempo di occuparsi della produzione ovidiana, di leggere quel *carmen* in versi 'disuguali' che fu tra le cause del suo esilio.

elegie cosiddette proemiali, l'elegia 1, 2 non descrive alcuna evoluzione dello *status* del poeta né dell'innamorato rispetto a ciò che è già presentato nel componimento iniziale: in essa viene ulteriormente sviluppato il tema dell'onnipotenza del dio Cupido, già presente nella prima elegia<sup>143</sup>. La *sententia* serve dunque fornire, per mezzo della saggezza popolare, una prova che giustifichi la scelta di Ovidio.

La genericità di questa *sententia* fa sì che Ovidio, così come teorizzato già da Aristotele, ne chiarisca il significato attraverso degli *exempla* che sono, a loro volta, *sententiae*<sup>144</sup>: essa si presenta dunque come del tipo *subiecta ratione*. La prima di queste prove è la rielaborazione della *sententia* di Porcio Latrone, di cui si è già discusso<sup>145</sup>; a questa ne seguono ancora tre, una delle quali verrà riutilizzata in seguito<sup>146</sup>. Questo esempio conferma il giudizio di Seneca sulla ripetitività delle *sententiae* in Ovidio e Montano (*contr.* 9, 5, 15-17) e sul modo in cui Ovidio guasta la sua poesia con ripetizioni eccessive, insistendo più volte sullo stesso argomento e fornendo vari esempi che possano provarne la validità (in tal senso si può condividere la definizione del Brown di Ovidio «persuasive arguer»). Seguono infatti i versi:

*verbera plura ferunt quam quos iuvat aratri,  
detractant prensi dum iuga prima boves  
asper equus duris contunditur ora lupatis  
frena minus sentit, quisquis ad arma facit,  
acrios invitos multoque ferocius urget,  
quam qui servitium ferre fatentur, Amor.*

<sup>143</sup> MCKEWON 1989, 33. Per il carattere programmatico delle tre elegie v. DE CARO 2003.

<sup>144</sup> Sull'incidenza di queste prove per sminuire il pathos della *sententia*, cfr. MCKEWON 1989, *ad loc.*

<sup>145</sup> Sen. *contr.* 2, 2, 8. vd. *supra*.

<sup>146</sup> Il riutilizzo da parte di Ovidio di una medesima *sententia* o di un medesimo *exemplum* in contesti diversi è oggetto dello studio di Irene FRINGS 2003.

Mentre la *sententia* da dimostrare occupa solo una parte del pentametro, le successive quattro sono articolate in singoli distici: in ognuno di essi le due possibili alternative vengono distribuite su ciascun verso, l'una in contrapposizione all'altra.

Poco oltre Ovidio, al v. 1, 2, 22, chiarisce la propria condizione di innamorato e la propria sottomissione al dio con un'espressione dal carattere sentenzioso, *nec tibi laus armis victus inermis ero*, con cui viene sancita, in modo non privo di ironia, la vittoria di Cupido sulla riluttanza di Ovidio: egli rinuncia apertamente alla lotta (1, 2, 21 *nil opus est bello: pacem veniamque rogamus*), ma il ricorso alla metafora militare e alla paronomasia organica *armis/inermis*<sup>147</sup> screditano ulteriormente la vittoria di Cupido. Anche la descrizione del corteo trionfale del dio, protratta fino al v. 42, assume un tono parodico poiché la presenza del poeta non è per Cupido fonte di alcuna lode: egli si è arreso senza combattere, per codardia<sup>148</sup>. In questa sua scelta Ovidio si pone nel contesto elegiaco diversamente rispetto agli altri poeti, vittime sofferenti della superiore forza della passione amorosa (esempio del dissidio interiore del poeta di fronte all'impeto passionale è il carne 85 di Catullo). Ovidio si libera da questo stereotipo dichiarando di piegarsi alla condizione di innamorato per soffrire meno.

Nel descrivere poi il *triumphus* di Cupido come occasione di ulteriori conquiste amorose (1, 2, 43-46), per provare la veridicità della sua affermazione, Ovidio ricorre a un'espressione proverbiale, con cui conclude questa sequenza che interrompe la descrizione fisica del dio sul carro trionfale, separandola dagli *exempla* di altri trionfi. Il pentametro 1, 2, 46 asserisce:

*fervida vicino flamma vapore nocet.*

---

<sup>147</sup> Per giochi di parole simili nelle opere di Ovidio, cfr. MCKEOWN 1989, 45.

<sup>148</sup> Sulla sequenza dei temini indicanti la prigionia e la sconfitta in questa sequenza di versi cfr. *infra* pp. XXX

Esso conclude dunque una riflessione dell'autore con una prova tratta dai fenomeni naturali. Dal punto di vista formale anche questa *sententia* si caratterizza per la distribuzione attenta dei lemmi: gli aggettivi sono raggruppati nel primo emistichio e i sostantivi, insieme al verbo, vengono relegati nella seconda parte (con una certa enfasi sul verbo in posizione finale<sup>149</sup>). Sostantivi e aggettivi sono, inoltre, associati tra di loro per mezzo dell'assimilazione consonantica.

La stessa funzione asseverativa e probativa svolge la *sententia* (al 1, 11, 18) *et*<sup>150</sup> *tacito vultu scire futura licet*: assegnando alla fida ancella Nape il compito di consegnare le tavolette a Corinna, l'io elegiaco la esorta a prestare attenzione alla sua espressione durante la lettura per poter interpretarne la reazione.

Le *sententiae* sono, quindi, utilizzate spesso da Ovidio per dimostrare la validità di una tesi o di un pensiero, espressa dall'io poetico o da uno dei personaggi delle elegie, in brani dove domina l'erotodidassi (si veda oltre), in contesti in cui l'esperienza personale viene paragonata a situazioni comuni soggette a ripetizione, situazioni topiche e dunque generiche, in cui l'agire individuale può essere determinato dagli esempi tratti da situazioni simili. Molto si è detto a proposito dell'assenza di soggettività nelle elegie erotiche ovidiane, in cui l'autore sviluppa *topoi* comuni al genere letterario senza però spesso contestualizzarli nella propria vicenda amorosa e lasciandoli sospesi in una sorta di genericità avulsa dagli eventi personali<sup>151</sup>. In questo contesto il ricorso alle *sententiae* costituisce, oltre che un retaggio dell'esperienza delle scuole di retorica, anche uno strumento di generalizzazione, ovvero il modo attraverso cui alcuni *topoi* dell'esperienza elegiaca assumono il massimo grado di 'estraneità' dal contesto personale per essere sintetizzabili in espressioni gnomiche di carattere generico. Queste, da una parte, connettono l'esperienza individuale a

---

<sup>149</sup> Sulla scelta del verbo, in contrasto con la figura del *triumphator*, cfr. MCKEOWN 1989, 57.

<sup>150</sup> Cfr. apparato critico per le lezioni e congetture alternative alla congiunzione *et*.

<sup>151</sup> PERRELLI 2007, 97 s. definisce il fenomeno come 'topica senza contesto' e parla in termini generali di musealizzazione dell'elegia.

quella di ogni innamorato, dall'altra tolgono alla prima personalizzazione e soggettività, ovvero quegli elementi che arricchivano di *pathos* la poesia di Propertio e Tibullo e da cui Ovidio sembra almeno in parte distaccarsi.

Come si è appena detto, uno dei contesti in cui Ovidio ricorre con una certa frequenza all'uso delle *sententiae* è quello tipico dell'erotodidassi, in cui le *sententiae* sono funzionali alla dimostrazione di una tesi e finalizzate alla persuasione del destinatario. In 1, 8, nel suo tentativo di persuadere la *puella* ad accettare il *dives amator*, la *lena* ricorda il ratto delle Sabine e ribadisce (cfr. v. 30) che ormai l'amore, Venere, domina nella città, per cui la giovane non deve esitare (1, 8, 43):

*ludunt formosae: casta est quam nemo rogavit*<sup>152</sup>.

Ovidio ricorre inizialmente alla tecnica della *captatio benevolentiae* insistendo sulla bellezza di lei (cfr. vv. 23-26) e provocandone la vanità, sintetizzando per mezzo della *sententia* quello che vuol far sembrare un costume tradizionale dei rapporti d'amore.

Per convincere poi la fanciulla ad accettare la corte e i doni di più pretendenti, la ruffiana formula due *sententiae*, la seconda delle quali basata su una metafora tratta dal mondo animale: con esse ai v. 1, 8, 55-56 si conclude il suo tentativo di convincimento (segue invece il discredito della figura del *pauper amator*):

*certior e multis nec iam invidiosa rapina est  
plena venit canis de grege praeda lupis*

---

<sup>152</sup> MCKEOWN 1989, 223, mette in relazione questa *sententia* con una conservata da Seneca in *contr.* 2, 1, 24, probabilmente pronunciata da Latrone (*quae malam faciem habent saepius pudicae sunt: non animus illis deest, sed corruptor*) e con quella di Asprena: *nulla satis pudica est, de qua quaeritur*. (cfr. MCKEOWN 1987, 69 n. 9 e Sen. *suas.* 2, 19.)

Entrambe le *sententiae* appartengono, dunque, al tipo di quelle conclusive, con cui si cerca di colpire il destinatario in modo determinante, fornendo una prova decisiva alla tesi presentata. Il tema è molto simile a *topoi* condivisi dalla commedia e dalla poesia elegiaca, da cui Ovidio riprende l'immagine: particolarmente simile è il passo di Tibullo 1, 1, 34<sup>153</sup>: *de magno est praeda petenda grege*. Merita inoltre di esserne segnalata la ripresa, sebbene lessicalmente non identica, da parte di Ovidio stesso in *ars* 3, 419, laddove egli instruisce le donne sulla necessità di cercarsi molti amanti per non correre il rischio di restare senza nessuno: anche in questo caso Ovidio, utilizzando una metafora tratta dal mondo animale, ricorre alla figura dell'*aversio* per esemplificare l'agire delle donne (*ad multas lupa tendit oves, praedetur ut unam*) e poi lo arricchisce dell'*exemplum* mitico che ricorda le numerose imprese amorose di Giove.

Ancora un esempio in 1, 8 conferma l'abbondanza di *sententiae* nelle elegie dal tono didascalico, sebbene vada tenuto presente che nell'elegia 1, 8 l'insegnamento proviene dalla *lena* e non dell'io elegiaco: l'uso delle *sententiae* è dunque un espediente che l'autore apprende durante la sua formazione presso la scuola di retorica e che ripropone nelle elegie, laddove queste presentano carattere assimilabile, in tutto o in parte, a quello delle *suasoriae*. La *lena* rappresenta una figura tipica dell'erotodidassi e il suo discorso riproduce i luoghi comuni che sono stati attestati dalla letteratura precedente e dal sapere popolare; inoltre essa fonda il suo insegnamento sulla propria esperienza, che, come si è visto, è alla base della formulazione delle *sententiae*<sup>154</sup>. Al v. 104 la ruffiana spinge la *puella*, per mezzo di una metafora, a ingannare i pretendenti con le parole e a utilizzarne di dolci per nascondere ciò che è meno piacevole: *impia sub*

---

<sup>153</sup> Cfr. MCKEOWN 1989, 231 per i paralleli con la commedia. Per il passo tibulliano cfr. anche MURGATROYD 1980 e MALTBY 2002 *ad loc.*

<sup>154</sup> Cfr. p. XXX.

*dulci melle venena latent*. Colpisce la fortuna che l'espressione ha in seguito (cfr. *ThlL* VIII 609, 28) con formulazione lessicale molto simile a quella ovidiana<sup>155</sup>.

Nell'elegia 2, 17 l'innamorato elegiaco si dichiara soggetto al *servitium amoris* e prega la donna di non disprezzarlo per la sua umile condizione (v. 15): *aptari magna inferiora licet*. La *sententia* è dunque una γνώμη con la quale l'innamorato elegiaco vuole giustificare la sua richiesta.

In 2, 16, dopo aver descritto il suo luogo natale e lamentando la lontananza dalla sua donna, l'io elegiaco utilizza un'analogia tratta dal mondo contadino per sintetizzare l'essenza della sua difficile condizione<sup>156</sup>: 2, 16, 41 *ulmus amat vitem, vitis non deserit umlum*. Nel tentativo di persuadere il *vir* a fare in modo che la sua donna incontri altri uomini, l'io elegiaco definisce così l'uomo che non accetta il tradimento (3, 4, 37): *rusticus*<sup>157</sup> *est nimium, quem laedit adultera coniux*. Dopo aver cercato di convincere il *vir* di come non ci sia alcun onore nel custodire una donna e di come il fatto che la donna sia desiderata da altri debba essere motivo di orgoglio per lui, l'io elegiaco rivolge in toni più perentori definendo dunque uomo ignaro delle abitudini mondane della città, quello che non accetta il tradimento della donna (v. 38: *et notos mores non satis Urbis habet*). Alla *sententia* segue poi, come spesso accade, un *exemplum* mitico volto a confermare ciò che è stato detto.

Secondo Quintiliano<sup>158</sup> le *sententiae* assumono una forza speciale quando esse vengono personalizzate. In tal caso le *sententiae* sono particolarmente efficaci se utilizzate a fini persuasivi. Molte altre *sententiae* sono ancora presenti nella stessa elegia 1, 8 con ammonimenti rivolti direttamente al destinatario: questa

---

<sup>155</sup> Altri paralleli sono citati da MCKEOWN 1989, 252 s.

<sup>156</sup> Traduco così quasi letteralmente quanto scritto da WEIDEN BOYD 1997, 61. Paralleli per questa analogia sono forniti dalla studiosa in nota.

<sup>157</sup> Il pentametro, secondo l'uso di cui poi si tratterà in seguito, spiega in termini più precisi in cosa consiste la *rusticitas* del *vir* geloso. Si confronti a proposito del concetto di *rusticitas* 1, 8, 44, dove sono *rusticae* le donne che non cercano un amante (*si rusticitas non vetat, ipsa rogat*).

<sup>158</sup> cfr. p. XXX

personalizzazione carica le espressioni di maggior *pathos*, poiché il passaggio al particolare rende la *sententia* un qualcosa di esclusivo per la situazione in cui si trova il destinatario. Questo cambiamento di prospettiva le rende particolarmente efficaci come strumento di persuasione: nella loro creazione emerge l'abilità di Ovidio quale autore di *suasoriae* e nell'utilizzo di quelle figure retoriche, che Quintiliano giudicava importanti per la formulazione di *sententiae* ad effetto. Nelle parole della *lena* che cerca di convincere la *puella* a seguire le sue istruzioni si ritrovano diversi artifici retorici. Al v. 1, 8, 34 la *sententia e contrariis, si te non emptam vellet, emendus erat*, si fonda sul poliptoto del verbo *emere* che sottolinea la necessità di non lasciarsi sfuggire un così buon partito. Il v. 1, 8, 36 *si simules (sc. pudorem), prodest, verus obesse solet*, con cui la *lena* istruisce direttamente la ragazza, presenta una struttura dicotomica, in cui quindi i due emistichi del pentametro esprimono le due possibilità antitetichiche: il contrasto si fonda sulla contrapposizione lessicale sottolineata dal poliptoto (*prodest/obesse*) e dalla vicinanza tra il verbo *simules* e l'aggettivo *verus*, posti entrambi come prima parola di ciascun emistichio. Anche al v. 1, 8, 53 (*forma, nisi admittas, nullo exercente senescit*) la *sententia* si articola su due alternative contrastanti.

Al v. 80 si legge *vanescit culpa culpa repensa tua*: la *sententia* trova posto nel pentametro per giustificare l'assunto espresso nell'esametro. Il poliptoto del lemma *culpa* enfatizza il concetto espresso dalla *lena*<sup>159</sup> (e trova corrispondenza nella ripetizione dell'aggettivo *laesus* nell'esametro). La *sententia* ricorda chiaramente quella di Publilio Siro, 2, 40: *cito culpam effugere pote quem culpae paenitet*. Pur non essendo ancora terminato il breve *escursus* sull'ira, il distico costituisce un'unità a sé stante rispetto a quello successivo, dedicato, invece, alla durata della rabbia: è nota la tendenza di Ovidio a isolare il pensiero all'interno di un singolo distico. Un esempio importante è dato dal v. 96 in 1, 8, *non bene, si tollas proelia, durat amor*, in cui il pentametro riformula in toni sentenziosi e con

---

<sup>159</sup> Cfr. MCKEOWN 1989, 243 per altri casi di poliptoto assimilabili a questo.

valenza esplicativa quanto nell'esametro è detto per mezzo dell'imperativo in toni di vera e propria istruzione (*ne securus amet nullo rivale caveto*): a differenza degli esempi finora citati, in cui la *sententia* o l'espressione a essa affine serviva a sintetizzare un concetto precedentemente espresso, in modo da colpire il lettore o l'ascoltatore con un'ultima affermazione, in questo caso la *sententia* è posta all'inizio di una sezione (vv. 97-112), poiché ad essa seguono le indicazioni dettagliate per realizzare quanto teoricamente esplicitato nel distico 95-96.

Le elegie ovidiane, a differenza di quelle di Tibullo, sono essenzialmente monotematiche: in generale in esse vengono trattati diversi aspetti di uno stesso argomento. Il poeta ricorre frequentemente alle *sententiae*, sia nella forma personalizzata sia nella forma più generica, per concludere un discorso in modo enfatico e assicurare maggior forza al suo pensiero con un *epiphonema*, per sottolineare un cambio di argomento, la trattazione cioè di un nuovo aspetto del tema.

LE *SENTENTIAE* ALL'INTERNO DEL DISTICO.

Nei poeti elegiaci, e soprattutto in Ovidio, l'unità metrica coincide generalmente con l'unità sintattica e di pensiero: questa tendenza, cui si contrappone il ricorso all'*enjambement*, diventa quasi un'abitudine per Ovidio, che, in modo corrispondente, riduce l'uso dell' *enjambement*<sup>160</sup>. La brevità connaturata con le *sententiae* fa sì che difficilmente un'espressione proverbiale si protragga oltre il singolo verso.

Quando esse fungono da prologo a un'argomentazione si ritrovano prevalentemente nell'esametro<sup>161</sup>, soprattutto se sono poste a inizio del componimento: l'esametro è, infatti, il verso che trasmette il messaggio principale del distico<sup>162</sup>. In 1, 9, 1-2 *militat omnis amans* si ripete anche nel pentametro; in 3, 3, 1 all'asserzione iniziale segue nel pentametro la frase che spiega come essa sia contraddetta dalla realtà. Sempre a inizio di componimento in 2, 10 il v. 2 mostra una sua peculiarità: qui la *sententia* occupa il pentametro, ma è introdotta dall'esametro, in cui si annuncia il pensiero dell'amico Grecino. In 2, 19 la *sententia* che definisce la condizione in cui si trova l'io elegiaco è posta al v. 3 (*quod licet, ingratum est; quod non licet acrius urit*): secondo un uso che sembra abbastanza caro al poeta, alla formulazione generica nell'esametro segue nel pentametro una *ratio*, spesso una nuova *sententia*, che definisce in termini più specifici il contesto cui si riferisce la prima generica espressione. In questo caso il v. 4 (*ferreus est, siquis, quod sinit alter, amat.*) precisa che l'affermazione precedente si riferisce all'amore e in modo particolare a quello

---

<sup>160</sup> PLATNAUER 1971, 27. Poche eccezioni a questo uso sono segnalate in nota da MCKEOWN 1987, 108.

<sup>161</sup> Traduco in questo modo quasi letteralmente da MARTÍN RODRÍGUEZ 1994, 741.

<sup>162</sup> Cfr. MCKEOWN 1987, 109-111: rispetto all'esametro, la 'debolezza' del pentametro impedisce che quest'ultimo si carichi di una nuova idea, ma si pone in relazione all'esametro in modo da supportarne l'idea, confermarla, espanderla, presentarne un diverso aspetto; l'esametro è spesso il verso in cui si esprime la *lascivia* del poeta.

combattuto tra due innamorati: il ricorso ai pronomi *quis* e *alter* mantiene la formulazione impersonale.

Le relazioni tra esametro e pentametro determinano quindi la ripetizione al loro interno di una medesima idea<sup>163</sup> (cfr. vv. 3, 4, 9-10). Spesso il pentametro conferma, attraverso un esempio più specifico o una metafora, quel che nell'esametro è stato espresso in termini generici, come in 1, 8, 55-56, dove si susseguono due *sententiae*, la seconda delle quali è vuol essere una dimostrazione della prima:

*certior e multis nec iam invidiosa rapina est  
plena venit canis de grege praeda lupis.*

E ancora in 3, 4, 2-3

*si qua metu dempto casta est, ea denique casta est.  
quae, quia non liceat, non facit, illa facit.*

Similmente in 2, 16, 41-42 alla *sententia* dell'esametro segue nel pentametro la domanda che permette di riferire l'espressione generica alla particolare situazione del poeta: *ulmus amat vitem, vitis non deserit umlum/ separor a domina cur saepe mea?*

In altri casi l'uso è invece invertito: all'esametro, in cui viene espressa una condizione particolare connessa con la situazione amorosa, segue nel pentametro la formulazione generica tramite *sententia*. Così in 1, 8, 103-104:

*lingua iuuet mentemque tegat; blandire noceque  
impia sub dulci melle venena latent.*

E ancora per esempio in 2, 17, 13-14:

---

<sup>163</sup> Vd. nota precedente.

*collatum idcirco tibi me contemnere debes:  
aptari magna inferiora licet.*

Questa stessa distribuzione del tema all'interno del distico, con l'ausilio delle *sententiae*, è particolarmente evidente nei passi in cui il distico contiene l'insegnamento da impartire o l'indicazione comportamentale che deve essere eseguita. In 1, 8 il v. 62 *crede mihi, res ingegnosa dare* serve a convincere la *puella* e dunque motiva con la *sententia* il perché dell'istruzione fornita nell'esametro per mezzo di forme imperative ed esortative (cfr. 1, 8, 61 *qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero*); similmente l'esametro al v. 95 della medesima elegia, *ne securus amet nullo rivale, caveto*, trova la sua motivazione nel pentametro 96 *non bene, si tollas proelia, durat amor*. Seguono poi istruzioni su come si deve comportare con gli amanti affinché questi percepiscano la presenza del rivale. In 1, 11 ai vv. 17-18 si susseguono il comando rivolto alla serva Nape (*aspicias oculos mando frontem legentis*) e la *sententia* che lo giustifica (*et tacito vultu scire futura licet*). In 1, 2, 10, dove si legge *leve fit quod bene fertur onus*, il pentametro ingloba quasi per intero la *sententia* che esplicita il perché del *cedamus* e la risoluzione del dubbio espresso nell'esametro. Nel distico 3, 4, 37-38 *rusticus est nimium, quem laedit adultera coniux / et notos mores non satis Urbis habet* il pentametro non si rapporta all'intero esametro, ma fornisce una precisazione che permette di comprendere in cosa consiste la *rusticitas* del *vir* secondo l'io elegiaco: il rapporto di subordinazione del secondo verso rispetto al primo, però, non muta.

Qualche uso particolare è degno di segnalazione, per esempio al v. 43 dell'elegia 1, 8, *ludunt formosae: casta est quam nemo rogavit*<sup>164</sup>, il pentametro

---

<sup>164</sup> MCKEOWN 1989, 223, mette in relazione questa *sententia* con una conservata da Seneca in *contr.* 2, 1, 24, probabilmente pronunciata da Latrone (*quae malam faciem habent saepius pudicae sunt: non animus illis deest, sed corruptor*) e con quella di Asprena: (?) *nulla satis pudica est, de qua quaeritur*.(cfr. MCKEOWN 1987, 69 n. 9 e *Sen. suas.* 2, 19.)

presenta un'alternativa, non un parallelo di ciò che viene espresso nell'esametro<sup>165</sup>, quasi un'ulteriore istigazione all'intraprendenza delle *formosae*. Così in 3, 4, 11-12 (*desine crede mihi, vitia inritare vetando / obsequio vinces aptius illa tuo*) al consiglio fornito nell'esametro, segue l'azione alternativa nel pentametro.

L'articolazione delle *sententiae* all'interno del distico rispetta la natura del distico ovidiano, sentito dal poeta come un'unità semantica indivisibile: quasi che la singola espressione non abbia vita da sola, ma necessiti di un'esplicazione, un completamento nel distico, essa trova in vario modo nel pentametro la sua conferma.

Solo raramente un'unica *sententia* si protrae per tutto il distico, come in 1, 2, 11-12, 13-14, 15-16<sup>166</sup>; 2, 2, 47-48; 3, 4, 13-14. Va però notato che i primi tre casi costituiscono le *rationes* apportate a prova di un'altra precedente *sententia* e, come gli *exempla* mitici posti accanto alle *sententiae*, la loro discorsività serve a rendere più convincente l'affermazione di partenza.

---

<sup>165</sup> Sul valore di *aut* cfr. ancora MCKEOWN 1989, 223.

<sup>166</sup> I versi sono analizzati a p. 122.

PARTE SECONDA



## PARTE SECONDA

## PREMESSA

Requisito fondamentale di un testo è la sua *perspicuitas*<sup>167</sup>, ossia la comprensibilità necessaria per il successo della comunicazione: essa si riferisce tanto alle idee (*res*, dipendenti dall'*inventio* e dalla *dispositio*) quanto alla forma in cui le idee vengono presentate (la chiarezza nella formulazione delle idee è propria dell'*elocutio*), basata sulla proprietà lessicale dei *verba singula* e sulla corretta formulazione di frasi, *verba coniuncta*, attraverso l'unione dei *verba singula*. La produzione letteraria, in poesia e in prosa, esige chiarezza e bellezza nell'espressione linguistica, cui risponde l'*ornatus*, una *virtus* che si colloca tra il *vitium* dell'insufficienza (*oratio inornata*) e il *vitium* della ridondanza (*mala affectatio* o *κακοζελία*<sup>168</sup>). L'*ornatus*, a sua volta, coinvolge separatamente le idee (risponde al principio dell'*aptum* e dunque viene ricercato nell'*elocutio* attraverso le figure di pensiero) e gli elementi linguistici (sia i *verba singula*, e dunque le scelte lessicali che si oppongono all'uso del *verbum proprium*, sia i fenomeni relativi ai *verba coniuncta*, le figure di parola e la *compositio*). Le figure sono determinate dalla *dispositio* e distinte in figure di pensiero (la cui realizzazione dipende dall'*inventio*) e di parola, dipendenti dall'*elocutio*, e realizzabili attraverso la modifica della forma linguistica per mezzo dell'*adiectio*, della *detractio* e della *transmutatio*. Le *figurae per adiectionem* si realizzano per mezzo dell'accumulazione dell'uguale, ovvero per mezzo della ripetizione a contatto o a distanza, o per mezzo dell'accumulazione del differente<sup>169</sup>.

Uno degli aspetti stilistici di Ovidio, il suo *vitium* riconosciuto, è, come si visto, la tendenza alle ripetizioni, intese sia come ripetizioni lessicali, sia come ripetizioni di pensieri e immagini. In un contributo della fine dell'Ottocento il

---

<sup>167</sup> LAUSBERG 1969, 79-94.

<sup>168</sup> Cfr. Demetrio Falereo, *De elocutione*, 189.

<sup>169</sup> LAUSBERG 1969, 130 sgg.

Nageotte<sup>170</sup> giudica eccessivo quest'uso. Le ricerche di E. J. Kenney offrono un quadro generale relativo ad alcuni aspetti dello stile di Ovidio con una distinzione tra la produzione elegiaca e quella in esametri: lo studioso sostiene che lo stile di Ovidio è semplice e poco affettato, sebbene non del tutto prosaico, e che nella poesia elegiaca lingua e stile si adeguano al genere, grazie all'uso di termini ordinari<sup>171</sup>, sostantivi in *-ias* e aggettivi in *-osus*. Si tratta di elementi propri dell'espressione colloquiale ma presenti anche in contesti poetici, scelti talvolta per necessità metrica, ma usati con ricercatezza<sup>172</sup>. J. Booth<sup>173</sup> si è occupato della lingua di Ovidio negli *Amores*: le scelte operate da Ovidio denotano, a suo giudizio, autonomia, originalità e varietà nell'uso della lingua poetica. In alcuni casi Ovidio adopera termini propri del lessico elegiaco privandoli della specificità semantica che altri autori vi avevano attribuito, in altri, al contrario, utilizza termini attestati precedentemente con accezioni vaghe e diverse, conferendo loro un valore semantico più preciso o, ancora, utilizza termini del linguaggio quotidiano in un contesto erotico, ampliandone le valenze e piegandoli verso valori prima di allora inesistenti (potremmo quindi parlare di un uso idiomatico di quelli che egli chiama 'eufemismi erotici')<sup>174</sup>. Ovidio conia molti termini nuovi<sup>175</sup>, soprattutto composti, con suffissi o prefissi tradizionali, o nomi parlanti dall'etimologia greca (cfr. *Dipsas* e *Cipassis* rispettivamente in 1, 8

---

<sup>170</sup>E. NAGEOTTE, *Ovide, sa vie, ses oeuvres*, Mâcon, 1872, 254: il testo è irreperibile in Italia e il suo giudizio sulla frequenza delle ripetizioni nelle opere di Ovidio è noto grazie alla citazione che di esso fa BERTINI 1976, 157.

<sup>171</sup>KENNEY 2002, 37: «Ovid's use of ordinary diction».

<sup>172</sup>KENNEY 2002, 38.

<sup>173</sup>BOOTH 1981, 2686-2700.

<sup>174</sup>BOOTH 1981, 2692.

<sup>175</sup>Per la bibliografia relativa agli studi su Ovidio creatore di nuovi termini cfr. BOOTH 1981, 2687, n. 4. Sui composti in Ovidio cfr. da ultimo anche KENNEY 2002, 39-40.

e 2, 7 e 8<sup>176</sup>) o utilizza termini consolidati dalla tradizione letteraria in contesti nuovi e umoristici. Agli *Amores* sono stati quindi dedicati soltanto contributi parziali o analisi inserite in trattazioni più ampie e generali relative alla lingua e allo stile, mentre la raccolta fu oggetto di attenta cura da parte del poeta<sup>177</sup>: la riedizione dell'opera è un esempio del *labor limae* di Ovidio<sup>178</sup>, la cui semplicità formale è soltanto apparente, e risponde, invece, all'adesione ai principi callimachei<sup>179</sup>. Dato recentemente riconosciuto dagli studiosi è la letterarietà della composizione di Ovidio: essa si esplica nella ricerca di ardite costruzioni lessicali e formali, nella riproposizione dei *topoi* elegiaci in forme spesso nuove, ironiche o paradossali, e non sempre in osservanza dei canoni stabiliti dagli autori precedenti, di cui Ovidio si dichiara apertamente successore.

Kenney<sup>180</sup> afferma che Ovidio supera tutti i poeti latini a lui vicini con una media di una ripetizione ogni 36 versi e accompagna la ripetizione ad altre figure retoriche: anafore, poliptoto, chiasmo, antitesi. Della stessa opinione è C. Facchini Tosi, secondo la quale «la sovrabbondanza verbale» e «la vistosa elaborazione retorica», che costituiscono aspetti dell'originalità di Ovidio, superano i limiti della sobrietà classica e si realizzano attraverso ripetizioni foniche e lessicali, antitesi e parallelismi<sup>181</sup>. La ricercatezza stilistica è accresciuta tramite l'accumulazione di più figure, che sono il fondamento dell'elaborazione formale di Ovidio<sup>182</sup>, uno strumento dell'espressione poetica e di *pathos*, e spesso sono anche carichi di echi letterari e reminiscenze poetiche.

---

<sup>176</sup> Dell'etimologia dei nomi servili Cipassis, Bagoas e Nape, nelle coppie elegiache ovidiane, e del valore dei *Personalnamen* servili nelle coppie elegiache ovidiane si occupa BONANDINI 2005.

<sup>177</sup> SCHMIZTER 2005, *passim*.

<sup>178</sup> McKEOWN 1987, 35; DU QUESNAY 1973, 4.

<sup>179</sup> McKEOWN 1987, 34.

<sup>180</sup> KENNEY 2002, 47 e n.

<sup>181</sup> FACCHINI TOSI 1983, 103, con bibliografia relativa ai contributi sulla ripetizione in Ovidio. Contributi sull'argomento si incontrano anche in FRÉCAUT 1972.

<sup>182</sup> DU QUESNAY 1973, 14-15 e 31.

La riedizione delle elegie deve aver almeno in parte<sup>183</sup> contribuito alla revisione formale delle stesse, sebbene dall'epigramma iniziale si evinca che l'attività dell'autore riguardò prevalentemente la riduzione dei libri da cinque a tre<sup>184</sup>. La formazione retorica ha influito sulla forma e probabilmente anche sul contenuto delle elegie; la tradizione letteraria precedente e l'esperienza dei tre elegiaci precursori di Ovidio hanno fornito il sostrato sul quale l'esperienza d'amore è stata elaborata, prodotto letterario fondato sulle regole del genere elegiaco e sulle forme retoriche scelte per ogni componimento: «Gli *Amores* di Ovidio sono quindi tutt'altro che poesia autobiografica, sono il prodotto di una strategia ben calcolata, che cala nella letteratura l'amore e la tematica amorosa<sup>185</sup>».

Le figure di ripetizione possono evidenziare, al di là della loro semplice funzione retorica, probabilmente legata alla formazione di Ovidio nelle scuole di retorica, anche rapporti intertestuali con altri autori o il ricorso a *topoi* e immagini tipiche di un dato genere: secondo Wills le figure di ripetizione vanno indagate come figure poetiche, dunque in relazione alla loro capacità di richiamare alla memoria la poesia precedente, liberi dall'idea che esse siano in senso stretto solo artifici formali<sup>186</sup>. Negli *Amores* è già evidente la capacità di Ovidio di individuare il rapporto tra stile e genere e di sfruttare e trasformare la memoria poetica di cui è ricco: gli *Amores* non sono solo un luogo di sperimentazione, ma sono ricchi della tecnica che Ovidio utilizzerà in futuro<sup>187</sup>.

#### DIVERSE FORME DI RIPETIZIONE LESSICALE NEL LIBRO PRIMO.

---

<sup>183</sup> cfr. Sen. *contr.* 2, 18. MCKEOWN 1987, 35.

<sup>184</sup> Sulla cronologia e la revisione degli *Amores* cfr. da ultimo SCHMITZER 2005, 28-29. HOLZBERG 2006, 62, non considera veritiere le dichiarazioni dell'autore nell'epigramma iniziale, attribuibili non all'*iter* reale della composizione, ma a una dichiarazione di poetica che contrapporrebbe ironicamente Ovidio a Orazio e Propertio.

<sup>185</sup> SCHMITZER 2005, 41.

<sup>186</sup> WILLS 1996, 5 «Now freed from the idea that figures are in narrow sense 'rethorical' [...] we can better explore poetic questions about poetic figures».

<sup>187</sup> WEIDEN BOYD 1997, 48.

Quel che colpisce, e che è alla base della formulazione delle percentuali del Kenney, è la frequenza con cui singole parole o sintagmi costituiti da aggettivo-sostantivo si ripetono inframmezzati da pochi lemmi, anche al di fuori di schemi e figure consolidate e riconosciute dalla tradizione retorica. Così inizia il primo libro<sup>188</sup> e ai vv. 7-8 si ripete *flavae ... Minervae/ ... flava Minerva*: l'espressione è quasi formulare e richiama lo stile epico, ma l'aggettivo *flavus* accompagna il nome della dea Minerva solo in Ovidio (e poi un volta in Stazio, *Theb.* 3, 507). Al v. 15: ... *tuum est? tua sunt ...*: nella realizzazione dell'anadiplosi è ammessa la presenza del poliptoto<sup>189</sup>. L'anadiplosi in cesura, in questo caso, si realizza con autonomia sintattica dei due elementi<sup>190</sup> e questo genera *gradatio* e *amplificatio* per mezzo dell'enumerazione successiva di circostanze peggiorative<sup>191</sup> (si tratta di domande sdegnate, che presuppongono una risposta negativa e che nella ripetizione dell'aggettivo *tuus* ricordano lo stile encomiastico del *Du-Stil*<sup>192</sup>, in sottile contrasto con le intenzioni del poeta).

Nella parte iniziale dell'elegia 1, 2 Ovidio, ancora in veste di poeta, con riferimento a un aspetto tipico della sintomatologia dell'innamoramento, si presenta come *amator* e non solo più come poeta senza amore<sup>193</sup>, poi narra la processione trionfale che sancisce la sua sottomissione al dio (vv. 21-52). L'elegia è una parodia del *topos* letterario del trionfo militare, tipico della poesia augustea, e, contemporaneamente, un capovolgimento del *topos* elegiaco della *militia amoris*<sup>194</sup>: la scelta di rappresentare la propria militanza amorosa

---

<sup>188</sup> In relazione a questo aspetto la mia ricerca si limita momentaneamente al solo primo libro degli *Amores*.

<sup>189</sup> LAUSBERG 1969, 136. Cfr. *Tua sum (nova praeda)* nella stessa posizione metrica in 1, 2, 19.

<sup>190</sup> LAUSBERG 1969, 137.

<sup>191</sup> LAUSBERG 1969, 56.

<sup>192</sup> MCKEOWN 1989, 20. Per il *Du-Stil* cfr. 1.6. e cfr. LA BUA 1999.

<sup>193</sup> WEIDEN BOYD 1997, 149-151. Sul ruolo programmatico di questo componimento cfr. MCKEOWN 1989, 33.

<sup>194</sup> Cfr. MCKEOWN 1989, 32-33 e WEIDEN BOYD 1997, 151.

attraverso la partecipazione al trionfo di Cupido in qualità di prigioniero mette in risalto diversità della condizione dell'io e del poeta elegiaco in Ovidio e Propertio<sup>195</sup>. In relazione a ciò i termini del trionfo descritto da Ovidio evidenziano la condizione del poeta-prigioniero di un genere letterario e di una condizione umana che non è stata scelta: in pochi versi Ovidio si definisce due volte *preda* di Amore (v. 19 e 30), usa due volte il participio *victus* per descrivere se stesso (v. 22) e le proprie mani (v. 20) e definisce *captiva* la mente con cui sopporterà le catene; *victor* è poi l'apostrofe con cui Ovidio si rivolge al dio. L'associazione innaoramento-prigionia è evidente dai versi 27-30, in cui insieme ad Ovidio *preda* dalla *captiva mente*, gli altri personaggi che costituiscono la *pompa* del trionfo del dio sono *capti iuvenes, captaeque puellae* (v. 27): la ripetizione lessicale e semantica, sebbene non inquadrata in schemi retorici, sottolinea la natura della condizione dell'innamorato secondo la prospettiva ovidiana<sup>196</sup>:

*En ego confiteor! tua sum nova praeda, Cupido;  
porrigimus victas ad tua iura manus.  
nil opus est bello - veniam pacemque rogamus;  
nec tibi laus armis victus inermis ero.  
necte comam myrto, maternas iunge columbas;  
qui deceat, currum vitricus ipse dabit,  
inque dato curru, populo clamante triumphum,  
stabis et adiunctas arte movebis aves.  
ducentur capti iuvenes captaeque puellae;*

<sup>195</sup> Dell'argomento si occupa dettagliatamente WEIDEN BOYD 1997, 137.

<sup>196</sup> Cfr. PICHON s. v. per il valore di *capta* e il gioco anfibologico in questo caso: prigionieri di guerra sono quelli del trionfo, prigionieri d'amore sono i giovani del corteo di Cupido. Cfr. *praeda* prima. *Iuvenes* e *puellae* sono personaggi presenti in altri trionfi letterari. In *ars* 1, 217 compaiono in un verso molto simile, ma con un ruolo capovolto: durante il trionfo di Cesare essi sono spettatori, in questo caso sono prigionieri del dio: continua dunque la parodia del genere. Per le ripetizioni interne a uno stesso verso, tipiche dell'inno, cfr. WILLS 1996.

*haec tibi magnificus pompa triumphus erit.  
ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebo  
et nova captiva vincula mente feram.*

Il trionfo contiene un'apostrofe diretta al dio, cui Ovidio si rivolge con il *Du-Still*: lo stile proprio dell'inno non viene rispettato soltanto nella scelta dell'apostrofe diretta, cui corrisponde l'uso insistito del pronome di seconda persona in poliptoto, ma anche nell'organizzazione della materia. All'elogio proemiale della potenza del dio, su cui Ovidio ironizza poiché egli ha descritto in precedenza la propria sottomissione come volontaria, segue la rappresentazione del carro su cui si muoverà Amore (vv. 23-26). Questa serve a tracciare la genealogia del dio: le colombe materne richiamano il nome della madre Afrodite, cui segue l'allusione al *vitricus*<sup>197</sup>. I quattro versi sono ricchi di reiterazioni.

*necte comam myrto, maternas iunge columbas  
qui deceat, currum vitricus ipse dabit  
inque dato curru, populo clamante triumphum,  
stabis et adiunctas arte movebis aves.*

La paronomasia *iunge-adiunctas*, che comporta anche l'uso del composto in corrispondenza del verbo semplice<sup>198</sup>, delimita i versi dedicati alla descrizione del carro (Ovidio sottolinea, attraverso la ripetizione in fine di verso e la *variatio* data dall'uso dell'iponimo e dell'iperonimo, che il carro sia guidato da uccelli): i due distici sono connessi tra loro dalla ripetizione chiastica, con poliptoto, del sostantivo *currus* e del verbo *do* che, in ultimo, genera quasi un'anadiplosi con

---

<sup>197</sup> Sulla divinità cui fa riferimento questo termine, raramente attestato in poesia, non solo in quella augustea, cfr. MCKEOWN 1989, 46.

<sup>198</sup> WILLS 1996, 320 e 444; MCKEOWN 1989, 47, giudica la paronomasia con variazione della forma verbale tra indicativo e participio, presente due volte in questi versi e anche in 3, 6, 44, tipica dello stile di Ovidio.

funzione di apposizione<sup>199</sup>: per mezzo di questa si descrivono la posizione e l'azione di Cupido. L'elenco delle divinità prigioniere, che seguono la processione trionfale, allude alla δύναμις del dio e ne è l'emblema: l'ironia del poeta è, però, confermata dai versi 37-38, in cui, aiutato dall'anafora doppia in poliptoto (*his tu ... / haec tibi*), Ovidio dichiara che senza quel corteggio, senza l'appoggio trionfale del *Furor*, il dio non avrebbe alcuna forza. Segue in corrispondenza della *dimissio* una nuova descrizione del dio e la preghiera del poeta. Alla descrizione del dio concorrono diverse figure di ripetizione, volte a evidenziare la sua bellezza e la ricchezza del suo trionfo: questa funzione viene svolta dalla *geminatio* "gemma gemma" (v. 41) in corrispondenza della cesura, che unisce sintatticamente per *zeugma variante* ai due sostantivi e crea una costruzione chiasmica<sup>200</sup> con i due complementi (*pinnae* e *capillos*)<sup>201</sup>, e dalla paronomasia organica *auratis aureus*, anch'essa in cesura<sup>202</sup>. L'elegia si conclude con una preghiera al dio perché risparmi il poeta: come i sacerdoti ricordano ciò che essi hanno precedentemente compiuto in onore del dio cui si avanza una richiesta, Ovidio, ricordandogli di essere già parte del suo trionfo, prega di essere risparmiato, ma lo fa riproponendo al v. 50 (*parce tuas in me perdere, victor, opes*) il medesimo messaggio del verso 22 (*nec tibi laus armis victus inermis ero*). All'interno di questa sezione si assiste dunque ad una ripresa tematica che è propria sia della composizione innografica che dello stile di Ovidio.

---

<sup>199</sup> Quest'uso dell'anadiplosi è riconosciuto da LAUSBERG 1969, 136.

<sup>200</sup> LAUSBERG 1969, 137.

<sup>201</sup> MCKEOWN 1989, 54 la definisce *anastrophe*, figura retorica che Ovidio apprezza particolarmente e che ricorre anche in 1, 7, 48; 2, 4, 39; 2, 5, 43; 2, 6, 59; 2, 9, 14; 2, 19, 5-48; 3, 1, 17; 3, 2, 82; 3, 9, 1; 3, 10, 23.

<sup>202</sup> Sull'uso dell'aggettivo *aureus* nella descrizione del trionfo e sul problema testuale cfr. MCKEOWN 1989, *ad loc*, del quale condivido la scelta testuale. Cfr. WILLS 1996, 228 sg.: Ovidio usa la ripetizione di un nome in poliptoto o di un aggettivo, sebbene la ripetizione degli aggettivi sia rara nelle opere giovani, per far condividere gli attributi di differenti personaggi e soggetti. La ripetizione a contatto dell'aggettivo *aureus* o di *aureus* e del participio *auratus* si incontra nelle *Metamorfosi*: 2, 107; 5, 52; 12, 395.

L'elegia 1, 3 conclude la sequenza delle tre elegie introduttive in cui vengono determinati, senza essere identificati in un solo personaggio, i protagonisti delle due narrazioni dell'opera: da una parte l'innamorato elegiaco e dall'altra il poeta<sup>203</sup>. La ripetizione lessicale nel componimento distingue nettamente i due ambiti, quello in cui parla l'innamorato e quello in cui prevale la voce del poeta, che elogia la composizione poetica e soprattutto elegiaca. Nei primi 18 versi dominano il verbo *amare* e il sostantivo *amor* insieme a termini a essi semanticamente affini (*placent, cura*). Gli ultimi versi sono invece dominati dalla reiterazione insistita del sostantivo *carmen* in poliptoto (vv. 19-21), cui si accompagna il verbo *canto*. Anche il sostantivo *nomen* compare tre volte nel componimento: prima è ciò che manca al *pauper amator*, il quale cerca di convincere la donna ad amarlo per la sua poesia<sup>204</sup>, quella che assicurerà i loro *nomina*<sup>205</sup> alla fama.

Il *setting* dell'elegia 1, 4 è il *convivium* in cui avviene l'incontro tra Ovidio e la donna amata alla presenza del *vir rivalis*: il *topos* dell'amore elegiaco richiede un antagonista ricco per il *pauper amator*. Sebbene tutti gli studiosi concordino nel conferire alle prime tre elegie un valore proemiale questa elegia, pur all'interno di un contesto ormai narrativo, continua a fornire altre indicazioni sulla natura della vicenda erotica di Ovidio, così da inquadrarla appieno nel

---

<sup>203</sup> WEIDEN BOYD 1997, 152-153.

<sup>204</sup> MCKEOWN 1989, 62: l'eco del verbo *precor* del v. 1 con il sostantivo *preces* del v. 4 sottolinea l'unità dei primi versi in cui viene definito il setting del componimento. Effettivamente la richiesta dell'innamorato potrebbe non essere accolta a causa della sua povertà e nel tentativo di convincere la donna egli si presenta come poeta capace di offrire l'immortalità. Il tema trova trattazione anche in 1, 10 e in 2, 17.

<sup>205</sup> WEIDEN BOYD 1997, 150 nota che in 1, 2, 9-10 l'uso del verbo alla prima persona plurale dipende dalla scelta di Ovidio di far riferimento al poeta e all'innamorato separatamente. Sebbene secondo McKeown il plurale *nomina nostra* sia di natura metrica (ad esso corrisponde il plurale *tuis*), l'interpretazione narratologica della studiosa non fa escludere che l'uso del plurale richiami separatamente alla mente i personaggi i cui si sdoppia Ovidio. Sulle altre ripetizioni presenti nel testo vedi il capitolo sulle anafore.

modello dell'amore elegiaco<sup>206</sup>. L'assunzione del ruolo di *praeceptor amoris*<sup>207</sup> influisce sullo stile del componimento, le cui numerose ripetizioni sono, almeno in parte, connesse con la volontà di Ovidio di indurre la donna a seguire le sue indicazioni. L'indignazione di Ovidio *amator* si carica di maggior *pathos* per la presenza dell'anadiplosi con poliptoto *alter... / alterius*<sup>208</sup>, vv. 4-5, che prolunga lungo due distici la descrizione dei gesti che sono concessi al *vir* e che Ovidio deve sopportare, e per l'epanadiplosi dei versi 13-14: *ante veni ... veneris ante, / ... ante veni*<sup>209</sup> che chiude sia l'esametro con chiasmo e poliptoto, sia il distico con una ripetizione esatta. Ovidio *praeceptor amoris* dà alla sua donna istruzioni sul da farsi (v. 11 *facienda tamen cognosce*) e ripete con insistenza incalzante ciò che essa deve fare (cfr. al v. 58 il poliptoto *tangere, tange*): questo tentativo di persuasione assume il tono della preghiera, che porta ad interpretare la ripetizione come espressione della disperazione dell'autore<sup>210</sup>. L'agitazione e l'urgenza con cui Ovidio si rivolge alla sua donna sono confermate dalle ripetizioni continue di verbi e sostantivi a breve distanza. I poliptoti *femori ... femur*<sup>211</sup>... e *...cum pede iunge pedem* (vv. 43-44) sono tipici della sfera amorosa<sup>212</sup> e riproducono anche l'immagine del contatto reciproco tra i corpo degli amanti; *facies... ne fecisse* (v.

---

<sup>206</sup> Cfr. MCKEOWN 1989, 76 sgg. per il *setting* simposiale e l'interpretazione del ruolo del *vir rivalis* presente.

<sup>207</sup> MCKEOWN, 1989, 78.

<sup>208</sup> Cfr. Properzio, 1, 5, 30: *alter in alterius mutua flere sinu*.

<sup>209</sup> cfr. p. 179.

<sup>210</sup> MCKEOWN 1989, 84. WILLS 1996, 427 e 431 «The framing effect of a line is strongest when the repeated words participate in parallel structure [...] the addition of another repetend creates overt chiasmus» e «choriambic phrases better demonstrate the couplet's returning rhythm». Per le anafore presenti nel testo vedi poi.

<sup>211</sup> L'anafora del sostantivo *femur* è frequente negli *Amores*: cfr. *infra* p. 143.

<sup>212</sup> WILLS 1996, 203 e n.: l'uso del poliptoto corrisponde all'utilizzo in contesto amoroso della tradizione militare e ciò contribuisce al parallelo tra la *militia amoris* e la *militia* del soldato. Questo tipo di poliptoto, che coinvolge i termini *femur* e *pes*, trova la massima espressione e utilizzo in Ovidio, che ne fa una struttura quasi formulare, presente in altre elegie.

49) o, ancora, i versi 64, *das... dabis*, 64-65 *coacta (dabis)... / ...invita ... coactae* e il ciclo del verso 63, *oscula iam sumet.....oscula sumet*, evocano l'ossessione di Ovidio per gli scambi amorosi tra la donna e il suo *rivalis* (a loro augura di non avere alcun piacere l'uno dall'altro, attraverso la ripetizione di *iuvet*, quasi in epifora ai versi 67-68, in cui la medesima forma morfologia indica la condizione di insoddisfazione comune ai due amanti).

Tra i vv. 15 e 18 vengono ripetute in poliptoto le parole *vultus* e *nutus-nota*: con questa ripetizione, che assume una disposizione chiastica (il volto *modestus* di lei, i *nutus* e il *vultum* di Ovidio e infine i *notas* con cui la donna risponde), si esprime la complicità tra i due, confermata dalla descrizione successiva dei segni stabiliti da Ovidio per la loro comunicazione. Paralleli letterari in cui si descrive la pratica abituale dello scambiarsi segnali convenuti e del modo di comunicare tra gli amanti sono forniti da J. McKeown<sup>213</sup>, tuttavia i legami con l'elegia 1, 2 di Tibullo sono forse più stretti di quanto finora segnalato, come sembrano indicare alcune riprese lessicali: al *furtivas* del v. 18 di Ovidio, corrisponde il *furtim* del v. 19 di Tibullo<sup>214</sup>, al v. 17 *nutus...vultumque loquacem* corrisponde in Tibullo il v. 21 *nutus loquaces* e ancora al *verba notata mero* del v. 20 di Ovidio corrisponde il v. 21 di Tibullo con i *verba notis*. Noto parallelo per il verso 19 è il verso 25 dell'elegia 3, 8 di Propertio<sup>215</sup>, ma il confronto interessa forse anche il verso successivo di entrambi i componimenti.

Ov. *am.* 1, 4, 19-20

*Verba superciliis sine voce loquentia dicam  
Verba leges digitis, verba notata mero.*

Nell'elegia sono presenti poi altre numerose ripetizioni di forme verbali.

---

<sup>213</sup> MCKEOWN 1989, 85.

<sup>214</sup> In entrambi i componimenti l'avverbio e l'aggettivo corrispondente vengono ripetuti più volte: Tibullo 1, 2, 10 e 19 *furtim* Ovidio, 1, 4, 18 *furtivas* scl. *Notas*; 52 e 64 *furtim*

<sup>215</sup> MCKEOWN 1989, 85 e 86.

L'elegia 1, 5 comincia con una ripetizione, *mediam.. / medio* ai vv. 1-2, che ha destato non poche incertezze<sup>216</sup> e che E. J. Kenney<sup>217</sup> considera un esempio di *traductio*<sup>218</sup>. McKewon considera abituale negli autori latini ripetizioni vicine senza un vero significato e Ovidio ne fa un uso frequente<sup>219</sup>: lo studioso ne riporta alcuni esempi, quasi tutti riferiti a ripetizioni che si incontrano anche a distanza di qualche verso. Che Ovidio tenda a ripetere termini con i quali attirare l'attenzione del destinatario su un dato elemento si è già visto, ma in questa elegia tale attitudine è ancora più evidente dalla ripetizione presente nei vv. 13-16:

*deripui tunicam*<sup>220</sup>; *nec multum rara nocebat,*  
*pugnabat tunica sed tamen illa tegi,*  
*cumque ita pugnaret tamquam quae vinceret nollet*  
*victa est non aegre prodicione sua.*

Oltre ad attrarre l'attenzione sul termine *tunica*, Ovidio ripete altri termini appartenenti al lessico militare con insistenza, fino quasi all'anadiplosi con poliptoto del verbo *vinco*, creando una narrazione compatta che dà una impressione vivida della battaglia e rallenta la sequenza degli eventi, prima della descrizione del corpo nudo di Corinna<sup>221</sup>. Stessa insistenza nelle ripetizioni, anche se non inquadrare in schemi precisi, si riscontra in 1, 6, ai versi 19-21, in cui, oltre al gioco di paronomasia inorganica tra *verbera* e *verba*, che si contrappongono dal momento che le parole servono a salvare il custode dalle

---

<sup>216</sup> Cfr Bentley proponeva *sextam* al posto di *mediam* e il Burmann *viduo* o *vacuo* al posto di *medio*.

<sup>217</sup> KENNEY 1959, 248, n.1.

<sup>218</sup> Cfr. LAUSBERG 1969, 147.

<sup>219</sup> MCKEOWN 1989, 106.

<sup>220</sup> Il termine compare già al verso 9.

<sup>221</sup> MCKEOWN 1989, 106.

percosse, si incontra la ripetizione insistita *pro te, pro te, pro me* in tre versi consecutivi (il primo e l'ultimo a metà del pentametro e il secondo tra la pentemimere e la pausa efthemimere dell'esametro), con cui Ovidio enfatizza l'ingratitude del custode. L'intero componimento è caratterizzato da quello che può essere considerato un vero *refrain* che sembra tipico della preghiera del *komos* alla porta dell'amata (cfr. Alceo fr. 374). Tipica della preghiera è l'anafora con poliptoto in *Du-Still* con cui Ovidio si rivolge al custode più volte nel brano; anche ai vv. 7-8 la ripetizione innica, epifora, del pronome dimostrativo in *Er-Still*<sup>222</sup> è tipica della preghiera e, poiché Ovidio si rivolge in questo caso a Cupido, trova corrispondenza in Tibullo 1, 2, 17 e 2, 1, 73 e 3 6, 13, in cui l'anafora di un dimostrativo è sempre riferita a un dio. Ai versi 45 la ripetizione insistita del pronome *tu* e dell'aggettivo relativo sottolinea l'invidia del poeta e culmina con poliptoto del sintagma (*melior*) *sors tua sorte mea*. La disperazione finale trova manifestazione nella ripetizione insistita del saluto al custode e alla porta, ai vv. 71-74:

*qualiscumque vale sentique abeuntis honorem,*

*lente nec admissio turpis amante, vale.*

*Vos quoque, crudeles rigido cum limine postes*

*Duraque conservae ligna, valete, fores.*

Il *topos* della violenza sulla donna amata, cui è dedicata l'elegia 1, 7, è diffuso nella poesia augustea, ma già presente nella *palliata* e anche nei suoi modelli della commedia nuova greca<sup>223</sup>. In Ovidio, però, la descrizione dell'evento

---

<sup>222</sup> MCKEOWN 1989, 127

<sup>223</sup> MCKEOWN 1989, 162 per le occorrenze del tema, cui va aggiunta l'elegia III, 8 di Propertio, secondo il giudizio di FRAENKEL 1945, n. 25, 180. J. C. McKeown sostiene che Ovidio è stato direttamente influenzato dalla *Perikeiromene* di Menandro: senza esagerare troppo il ruolo del modello, lo studioso ritiene che Ovidio abbia trattato più diffusamente un tema che l'elegia latina aveva trattato in modo ristretto. Il giudizio del commentatore è in contrasto con quello di

conosce toni così esagerati, sia nella scelta dei paralleli mitici sia nell'espressione del pentimento, da caricare il testo di un tono ironico<sup>224</sup>. La presenza di elementi ridondanti è evidente fin dall'inizio dell'elegia, che comincia con la ripetizione, quasi in anfora, del termine *furor*: l'insistenza sul questo termine, prima ancora di svelare l'oggetto della violenza, sembra costituire un mezzo di giustificazione: con (1, 7, 3) *nam furor in dominam temeraria bracchia movit* attribuisce l'azione commessa, che risulta già orribile pur non essendo ancora stata descritta, a un sentimento incontrollabile e irrazionale, il cui placarsi lo ha reso consapevole della gravità del gesto medesimo. Nel distico 25-26 la costruzione contorta<sup>225</sup>, che coinvolge l'epifora degli aggettivi, la disposizione incrociata con *variatio* sinonimica dei termini a essi relativi e la ripetizione concettuale dell'esametro nel distico, è uno degli strumenti con cui Ovidio palesa l'enormità del suo gesto<sup>226</sup>:

*in mea vesanas habui dispendia vires  
et valui poenam fortis in ipse meam.*

E, tuttavia, questo non è l'unico caso di ripetizione nel componimento, come si nota confrontando il v. 28, *vincla subite manus*, con il v. 1, *adde manus in vincla*<sup>227</sup>; a conferma della gravità del gesto compiuto per tre volte nel testo, a distanza di pochi versi, l'autore inveisce contro le proprie mani e pensa al pianto

---

YARDLEY 1980, 239-243, che, al contrario, pensa ad una influenza indiretta, per la quale furono intermediari gli autori latini.

<sup>224</sup> FRAENKEL 1945, 18. MCKEOWN 1989, 164.

<sup>225</sup> MCKEOWN 1989, 177

<sup>226</sup> MCKEOWN 1989, 178 e PLATNAUER 1951, pag. 100 e HOFMAN - SZANTIR 2002, 296.

<sup>227</sup> La spiegazione parentetica del verso iniziale, *meruere catenas*, è sostituita nel v. 28 dall'aggettivo *sacrilegae*: in tutto il componimento il sostantivo *manus* è accompagnato da un aggettivo che, tranne che nell'ultima occorrenza (in questo caso sono le mani della donna ad essere qualificate), ne evidenzia la malvagità e improbità.

che esse hanno causato<sup>228</sup>. Il *vitium* dell'autore riguarda quindi non soltanto il lessico, ma interi versi ripetuti a distanza per dare enfasi a un evento o a un'immagine e, infatti, per far convergere l'attenzione sulla figura della donna dopo il suo gesto, e rendere ancora più evidente la gravità di quanto commesso, ne descrive per due volte, con termini simili, i capelli ormai spettinati in contrasto con il volto pallido, ai versi 39-40 e 49-51. La ripetizione dei termini *Tydides, ille, ille, Tydides*, nei versi 31-34 unisce i due distici dedicati al paragone tra il mito del ferimento di Afrodite da parte di Diomede e il gesto compiuto da Ovidio contro la sua donna, paragone consolidato dalla contrapposizione tra *ille* e le forme del pronome personale di prima persona (il pentametro 32 li vede contrapposti ad inizio e fine dello stesso: *ille deam primis perculit; alter ego*). Il poliptoto al verso 48, *ad mediam mediae*, per contrasto enfatizza la totale nudità della donna<sup>229</sup>. Il v. 50 è dominato dalla paronomasia inorganica *ingenuas...genas*<sup>230</sup>.

L'inizio dell'elegia 1, 8 è caratterizzato da diverse ripetizioni anaforiche<sup>231</sup>. L'anadiplosi, con poliptoto, *Martis/Mars*, vv. 29-30, serve a enfatizzare la contrapposizione tra la situazione passata e quella presente (da notare che ricorre

---

<sup>228</sup> FRAENKEL 1945, 20: cfr. vv. 1-4, 22-28, 57-62.

<sup>229</sup> Il poliptoto o la ripetizione dei due aggettivi ricorre molte volte in poesia e in prosa, spesso anche in Cicerone.

<sup>230</sup> Essa è resa ancora più evidente dalla ripetizione della sillaba g. Cfr. MCKEOWN 1989, 189, per l'aggettivo *ingenuas* in contrasto con *ferreus*. Tipica della organizzazione delle parole nel verso da parte di Ovidio è la collocazione a distanza dei sostantivi e degli aggettivi ad essi riferiti: essi vengono disposti tra cesura e fine di verso, fino a creare, talvolta, una rima interna al verso. Solo in questa elegia si confrontano i vv. 4 *vesana... manu*, 5 *caros... parentes*, 6 *sanctos... deos*, 8 *deprencos... greges*, 10 *arcanas... deas*, 11 *digestos... capillos*, 12 *motae... comae*, 16 *praecipites... Notos*, 20 *pavido est... metu*, 25 *vesanas... vires*, 26 *penam... meam*, 27 *sacrilgae... manus*, 35 *magnificos... triumphos*, 39 *effuso... capillo* e ancora i vv. 40, 41, 44, 46, 47, 50, 52, 54, 56, 58, 62, 64, 66, 69. In alcuni casi, inoltre, l'aggettivo si trova subito dopo la pausa, cfr. v. 45, 49, 55, che sono evidentemente soltanto esametri.

<sup>231</sup> Vd *anafore*. Sulla ripetizione di *est quaedam* cfr. MCKEOWN 1989, 201.

all'interno di un unico distico). La paronomasia organica viene utilizzata due volte a distanza di pochi versi per evidenziare la contrapposizione tra due diverse azioni: al verso 34 si contrappongono *emptam* e *emendus* per sottolineare la ineluttabilità dell'evento, in cui la *puella* può subire l'azione o compierla; al verso 36, in cui l'uso dei due antitetici composti del verbo *sum* sottolineano l'opposto risultato del *pudor*, finto o reale. Altre ripetizioni si incontrano nel testo: gli aggettivi *maior magno*<sup>232</sup> al v. 61 e la ripetizione *cum me mea*<sup>233</sup> del v. 19; l'epifora di *amor*, rafforzata dalla presenza del verbo *amari* alla fine dell'esametro (si hanno così epifore metriche con paronomasia e un'epifora sintattica) e l'epifora, sia metrica che sintattica, di due termini, con poliptoto, al v. 89 *pauca rogent, ... pauca rogabunt*<sup>234</sup>. Particolarmente carico di *pathos* è il poliptoto del verso 80, anticipato dalla ripetizione *laesa... laeso*<sup>235</sup>.

L'elegia 1, 9 si apre con un *versus ecoichus*: l'uso di questa struttura metrico-stilistica di origine alessandrina, attestata per la prima volta in Tibullo, è accresciuto da Ovidio<sup>236</sup>. Nel componimento non vi sono altre ripetizioni importanti se non la costruzione chiasmica *ille-hic-hic-ille* che enfatizza la similitudine tra il soldato e l'innamorato ai versi 19-20. Variazioni con termini sinonimici al v. 7: *ambo* in cesura e *uterque* a fine verso, e di seguito *ille ... dominae, ille ducis* al v. 8; la *variatio custodum-vigilumque* al v. 27 e la successiva litote *dubius-nec certa*. Ai vv. 29-30 si ha la costruzione ossimorica *victi-resurgunt ... iacere cadunt?* e poi ancora l'alternanza *portas-fores*. L'uso di

---

<sup>232</sup> I giochi di parola con l'aggettivo *magnus* e i suoi derivati sono comuni con i nomi di grandi personaggi. Cfr. Wills 1996, 237-238.

<sup>233</sup> Cfr. Wills 1996, 242.

<sup>234</sup> Quest'ultima ricorda l'epifora *...rogavit/...rogat* dei versi 43-44.

<sup>235</sup> MCKEOWN, 1989, 243: sono questi i termini che esprimono l'idea fondamentale del distico.

<sup>236</sup> MALTBY 1999, 382-384. Maltby considera *versus echoicus* anche l'anafora di un sostantivo tra inizio e metà di un pentametro e, sulla base di questa interpretazione, ne considera equivalente la frequenza i Tibullo e Ovidio.

termini sinonimici e la ripetizione con *variatio* possono essere forse ricondotte all'esercitazione retorica chiamata σύνκρησις.

## L'ANAFORA

L'anafora consiste nella ripetizione di uno stesso elemento all'inizio di successivi gruppi di parole, in modo che l'elemento ripetuto appartenga a due unità distinte, siano esse tali per metrica o per sintassi. L'origine dell'anafora è riconducibile alle tendenze paratattiche della lingua parlata e, per ciò, può essere utilizzata come mezzo per esprimere enfasi e per amplificare il *pathos*. Accanto all'uso spontaneo connesso col suo carattere colloquiale, nei testi letterari essa è attestata come procedimento consapevole e mezzo retorico per esprimere contrasti, per sottolineare concetti importanti o lo stato d'animo di un personaggio, per enfatizzare la descrizione di una scena, per sottolineare parallelismi ed enumerazioni e per suddividere le argomentazioni all'interno di un lungo componimento ed evidenziarne il contenuto: l'anafora di questo tipo, di origine alessandrina, è definita descrittiva. Se tipica del parlato coinvolge prevalentemente particelle quali *nunc*, *tam*, *ibi*, *sic* e avverbi e pronomi, con l'eccezione di quelli personali, con forte deissi, mentre in contesti stilisticamente elevati può essere realizzata anche mediante verbi, aggettivi e sostantivi, con conseguente rilievo della stessa e della sua funzione. Il persistere della ripetizione determina l'intensità dell'anafora e così, da Cicerone in poi, soprattutto tra gli esponenti della prosa di stile asiatico, non sono rare le anafore di anche otto o dieci membri.

Nella letteratura latina l'anafora è frequente nella prosa antica, retaggio, forse, della lingua arcaica; in Cesare e Cicerone compare in periodi formati da brevi *cola*, e, talvolta, anche in lunghe ripetizioni. Nella prosa si realizzano anafore sintattiche; in poesia, invece, le anafore possono essere sintattiche, metriche o coincidenti tra le due forme: il loro uso in poesia diviene sempre più frequente dopo Virgilio e, in particolare, nella letteratura imperiale e tarda.

Lo stile ovidiano è caratterizzato da una sovrabbondanza verbale e una vistosa elaborazione retorica, che superano i limiti della sobrietà classica; da essi

derivano antitesi, ripetizioni lessicali e di suoni con cui l'autore anticipa caratteristiche che saranno proprie della poesia di età imperiale: l'allitterazione, il poliptoto e altre figure di ripetizione, tipiche della lingua arcaica, tornano dominanti nella lingua di Ovidio, soprattutto nelle opere giovanili, dopo l'uso moderato che ne fecero i poeti dell'età augustea.

Dal confronto in percentuale tra i tre maggiori elegiaci latini emerge che Ovidio e Propertio fanno un uso limitato dell'anafora rispetto a Tibullo, che invece vi ricorre abbondantemente<sup>237</sup>. L'anafora, tuttavia, è la figura di ripetizione più diffusa nelle *Epistulae Heroidum* di Ovidio: «anafore di particelle grammaticali, congiunzioni, avverbi e pronomi segnano i passi di più accentuata retoricità e scandiscono i contenuti, legano i versi consecutivi»<sup>238</sup>. Anche nelle *Epistulae ex Ponto* Ovidio ricorre abbondantemente alle ripetizioni anaforiche, pur limitando l'uso di quelle trimembri: l'anafora, oltre che a inizio di verso, cade talvolta all'interno dell'esametro o del pentametro, al principio di ciascun emistichio<sup>239</sup>. Per ciò che concerne gli *Amores* I. M. Le M. Du Quesnay sostiene che Ovidio evita le anafore, così come l'*enjambement*, molto più dei suoi predecessori, in modo da isolare il distico e farne la minima unità narrativa<sup>240</sup>.

L'uso delle anafore, tuttavia, presenta in Ovidio – anche negli *Amores* – una sua peculiarità, con funzioni sia contestuali sia strutturali.

Nell'elegia 1, 2, 9-10, all'inizio dei due versi consecutivi di un solo distico s'incontra l'anafora poliptotica<sup>241</sup>, metrica e sintattica, del verbo *cedo*:

---

<sup>237</sup> VEREMANS 1981, 774 sg.; le percentuali fornite dallo studioso si basano su quelle elaborate da BRÉGUET 1946.

<sup>238</sup> CAPECCHI 1967, 110.

<sup>239</sup> BAEZA ANGULO 1993, 193.

<sup>240</sup> DU QUESNAY 1973, 15 sg.

<sup>241</sup> Il poliptoto è figura che concorre alla moderazione dell'anafora. Cfr. LAUSBERG 1960 XXX. All'interno del verso va notata la paronomasia inorganica, gioco linguistico tra *cedimus* e *accendimus*, evidenziata dall'omeoptoto e dalla distribuzione delle parole nel verso: gli elementi simili occupano, entrambi, un intero piede dattilico.

*Cedimus an subitum luctando accendimus<sup>242</sup> ignem?*

*Cedamus<sup>243</sup>; leve fit, quod bene fertur, onus.*

L'alternanza tra la forma all'indicativo e quella al congiuntivo, con valore esortativo, enfatizza i due momenti successivi del pensiero di Ovidio: essa segna il passaggio tra il momento di indecisione e la risoluzione ad accettare il dominio del dio Cupido.

A fronte della *recusatio* all'inizio del primo libro, l'anafora incipitaria del primo componimento del secondo libro conferma l'adesione di Ovidio al genere elegiaco, così in 2, 1, 1-4:

*Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis*

*ille ego nequitiae Naso poeta meae;*

*hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, severi:*

*non estis teneris apta theatra modis<sup>244</sup>.*

---

<sup>242</sup> Paralleli per simili forme di *adnominatio* sono elencati da MCKEOWN 1989, 38.

<sup>243</sup> Nella tradizione testuale del v. 10 alcuni codici riportano *cedimus ut leve sit*, presente nel codice S e in pochi *recentiores*, che nessun editore recente accoglie: La forma dell'indicativo, *lectio facilior* probabilmente influenzata dalla forma verbale precedente, indicherebbe come dato di fatto l'accettazione della propria condizione di innamorato e contrasterebbe con le *sententiae* successive, il cui scopo sembra quello di convincere Ovidio a portare a termine la sua intenzione. In tal senso anche la proposizione finale, probabilmente nata per necessità sintattiche, sminuirebbe il valore sentenzioso dell'enunciato (né è difficile spiegare lo scambio *fit-sit*). Sulle *sententiae* negli *Amores* v. *infra*. Cfr. WEIDEN BOYD 1997, 150 per la scelta del plurale, con cui l'autore esprime la propria consapevolezza di essere insieme poeta e innamorato.

<sup>244</sup> Ovidio rielabora in questa elegia il tema del *discidium*. I termini *perfer et obdura*, al v. 7, richiamano alla mente un altro carme del *discidium*, Catull. 8, in cui al v. 7 compaiono i termini *perfer obdura* e il *desinas ineptire* di Catull. 8, 1 sembra richiamato da *desine blanditias* del verso 31 di Ovidio. Mentre Catullo costruisce tutto il carme come un invito rivolto a sé e alla propria necessità di resistere, che sembra davvero poco convincente, Ovidio conclude il suo carme con maggiore decisione, affermando di non essere più lo sciocco di prima: possiamo

Nell'elegia 2, 6, epicedio o parodia di un epicedio<sup>245</sup>, nel lamentare la morte del pappagallo di Corinna, Ovidio contrappone il persistere in vita di altri uccelli, dalle caratteristiche non positive, alla morte dell'uccello che invece aveva doti quasi umane. L'anafora del verbo *vivit*, grazie anche al *climax* realizzato per mezzo della congiunzione *et*, raggruppa i due distici consecutivi dedicati alla descrizione della condizione degli altri animali, mentre il verbo iniziale del terzo distico della sequenza, *occidit*, sottolinea, grazie alla contrapposizione semantica resa ancora più evidente dalla posizione incipitaria, la sorte differente del pappagallo (vv. 33-38).

*vivit edax vultur ducensque per aera gyros  
 milvuus et pluviae graculus auctor aquae  
 vivit et armiferae cornix invisae Minervae,  
 illa quidem saeculis vix moritua novem  
 occidit ille loquax humanae vocis imago  
 psittacus, extremo munus ab orbe datum.*

In 3, 7, 1-2, l'inizio con anafora di *at* serve a Ovidio per far intuire che è avvenuto qualcosa di inaspettato o impensabile:

*at non formosa est, at non bene culta puella,  
 at, puto, non votis saepe petita meis?*

Quest'uso enfatico dell'anafora è proprio dello stile di Ovidio: l'autore vi ricorre volontariamente, come risulta evidente dal fatto che l'anafora coinvolge

---

forse leggere nel carne una parodia della debolezza catulliana, nascosta all'interno del *topos* letterario?

<sup>245</sup> MCKEOWN 1998, 108 sg.

anche la ripetizione di sostantivi o di più di un singolo lessema<sup>246</sup>; in questo caso si noti al v. 2 anche l'interruzione dell'anafora per mezzo dell'interposizione del verbo *puto*. Quando l'autore vuole colpire l'attenzione del destinatario e farla convergere su un concetto importante, la ripetizione anaforica viene quindi realizzata a breve distanza, come accade anche in 1, 9, 4, in cui in un solo pentametro Ovidio esprime il proprio giudizio sul *πρέπον*, su ciò che non si addice ai soldati e ai vecchi:

*turpe senex miles, turpe senilis amor.*

L'elegia 1, 9 è dedicata al *topos* elegiaco della *militia amoris* ed è costruita sul parallelo costante tra la vita del soldato e quella dell'innamorato: l'anafora dell'aggettivo *turpe*, metrica e sintattica, colpisce l'attenzione del destinatario e la indirizza verso il concetto fondamentale per Ovidio: l'equivalenza tra le due esperienze. L'anafora è resa più evidente dall'allitterazione, favorita e enfatizzata dalla paronomasia organica, *senex-senilis*<sup>247</sup>: questa costruzione sottolinea la similitudine tra le due realtà a confronto attraverso l'uguaglianza dei termini e la loro distribuzione parallela nel verso, da cui emergono i sostantivi estranei alla ripetizione lessicale e sillabica (*miles* e *amor*), posti strategicamente alla fine di ciascun emistichio e isolati rispetto agli altri termini.

L'aggettivo *turpis* è utilizzato ancora in costruzione anaforica, in 1, 10, 39-41:

*turpe reos empta miseros defendere lingua,  
quod faciat magnas, turpe tribunal, opes;  
turpe tori reditu census augere paternos  
et faciem lucro prostituisse suam.*

---

<sup>246</sup> J. B. HOFMANN - A. SZANTYR 2002, 20: la ripetizione anaforica di più di un lessema non è stata finora oggetto di studi approfonditi.

<sup>247</sup> MCKEOWN 1998, 262.

Anche in questo caso lo scopo dell'autore è l'enfasi sul concetto di vergogna: oltre all'anafora dell'aggettivo *turpe* ad inizio dei due distici, la ripetizione interna dell'aggettivo all'inizio del secondo emistichio del v. 40<sup>248</sup> contribuisce a rafforzare questa immagine. È evidente come in questo componimento, ricco di anafore, l'autore sfrutti la tecnica della ripetizione per rendere palese la sua indignazione. Sviluppando il *topos* dell'attacco all'avarizia delle donne, in 1, 10, Ovidio paragona l'amore tra gli esseri animali a quello che unisce uomini e donne e in ognuno dei distici dedicati all'uno e all'altro termine di confronto sviluppa una triplice anafora (vv. 25-30):

*non equa munus equum, non taurum vacca poposcit,  
non aries placitam munere captat ovem  
sola viro mulier spoliis exultat ademptis,  
sola locat noctes, sola<sup>249</sup> licenda venit.*

La triplice anafora, metrica e sintattica, della negazione *non* nel primo distico, anafora che deriva dall'abitudine del linguaggio popolare alla paratassi<sup>250</sup>, si contrappone nettamente all'anafora, anch'essa triplice e sia metrica sia sintattica, dell'aggettivo *sola*, che enfatizza l'unicità del comportamento della donna, al confronto con i tre diversi esempi tratti dal regno animale. È evidente che una tale anafora non solo esprime contrasto tra i concetti espressi dai distici in contrapposizione, ma si carica di forte funzione contestuale: manifesta l'indignazione dell'innamorato elegiaco. La disposizione reciproca delle iterazioni lessicali (due nel primo esametro e una nel pentametro e poi una

---

<sup>248</sup> Anafora quadrupla di *turpe* in una costruzione simile si incontra in *Pont.* 2, 6, 19-23, in cui Ovidio ricorda a Grecino, destinatario della sua lettera, che è vergognoso non aiutare un amico.

<sup>249</sup> WILLS 1996, 414 e 417 «The division of the elegiac pentameter into halves is not infrequently reinforced by repetition, often in Propertius and Ovid».

<sup>250</sup> Invece dell'attesa congiunzione *nec*, ammissibile per metrica, la ripetizione di *non* serve ad accentuare il parallelismo nel confronto.

nell'esametro e due nel pentametro), contribuisce a isolare questi versi dal contesto. Ripetizioni si trovano anche nel distico successivo (vv. 31-32), in cui al polisindetico *et* in anafora tra esametro e pentametro<sup>251</sup>, si accompagna l'anafora sintattica del *quod* relativo, rafforzata da quella poliptotica *utrumque-uterque*: la ripetizione del pronome è funzionale all'espressione della reciprocità del sentimento d'amore:

*et vendit, quod utrumque iuvat, quod uterque petebat  
et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.*<sup>252</sup>

Notevole è anche la coincidenza metrica e sintattica dell'anafora del *quod*, che in questo caso si realizza tramite il ricorso alla pausa in cesura tritemimera (dopo *vendit*, che ne risulta enfaticizzato) ed eptemimera.

L'anafora come figura di parola volta ad arricchire ed evidenziare un contrasto si incontra più volte in Ovidio. In 3, 3, 7-8 essa serve a esprimere l'opposizione tra passato e presente e il permanere delle stesse virtù estetiche dell'amata, nonostante essa abbia spergiurato. Come in 1, 9, 3-4 veniva enfaticizzato il confronto tra la *militia* vera e quella erotica, così qui la presenza di due parole in anafora evidenzia il contrasto temporale tra passato e presente affidato ai verbi (*erat-est* con poliptoto, e *fuit-manet*), mentre identica permane, nonostante questo contrasto temporale, la bellezza della donna, confermata dall'identica ripetizione in anafora delle sue qualità:

*pes erat exiguus: pedis est artissima forma.  
longa decensque fuit: longa decensque manet*

---

<sup>251</sup> L'anafora di *et* in polisindeto è frequente in poesia e soprattutto in Tibullo, Ovidio e Propertio, cfr. HOFMANN - SZANTYR 2002, 20 e BAEZA ANGULO 1993, 193.

<sup>252</sup> Sull'anafora chiastica successiva *quae...cur...cur...quam* cfr. nota *ad loc.* di MCKEOWN 1998, 295.

In 3, 4, 19 (*centum fronte oculos, centum cervice gerebat*) l'anafora ha valore enfatico e dunque contribuisce ad accrescere la straordinarietà della figura di Argo<sup>253</sup> in contrapposizione all'*unus* del verso successivo: Amore da solo lo ingannò.

L'elegia 1, 13 si presenta come rovesciamento parodico dell'inno cletico<sup>254</sup>, di cui viene mantenuta parte della strutta e dello stile. La perifrasi con cui si indica la divinità, prima della invocazione al v. 3, è preceduta dalla descrizione del luogo da cui arriva la divinità: contrariamente a quanto accade nell'inno tradizionale, questo non è uno dei luoghi di culto del dio, ma il letto da cui Aurora si alza<sup>255</sup>. L'apostrofe diretta e l'uso dell'anafora del pronome *tu* sono tipiche del *Du-Stil* nella celebrazione delle divinità. Per tre volte Ovidio ripete il nesso *quo properas*<sup>256</sup>, due volte in perfetta anafora (vv. 3 e 9) e una volta mitigando l'anafora per aggiunta del termine *invida* ad inizio del verso (v. 31: in questo caso una diversa disposizione dei termini sarebbe stata metricamente inaccettabile). La ripetizione a distanza dell'espressione, corrispondente alla preghiera di *incessus* della divinità ma con capovolgimento di senso, crea un esempio di *Ringkomposition*: il componimento si apre e si chiude con l'apostrofe alla divinità e la preghiera perché non giunga<sup>257</sup>. L'espressione *quo properas* ricorre in Plauto *As.* 606, *Most.* 877 e *Rud.* 492<sup>258</sup> ed è rivolta, in termini molto colloquiali, all'*adulescens* (*As.*) e al lenone (*Rud.*): la scelta di ripetere per ben tre

---

<sup>253</sup> Notevole è qui l'*enjambement*, poiché *Argous*, soggetto di *gerebat* si trova ad inizio del pentametro.

<sup>254</sup> MCKEOWN 1998, 339. Cfr. anche LA BUA 1999, 283. Sull'elegia cfr. anche H. FRAENKEL 1945, 11-17 e ELLIOT 1973.

<sup>255</sup> Per l'interpretazione del verso in chiave erotica vd. MCKEOWN 1998, 339-340.

<sup>256</sup> L'anafora ricorre in *met.* 5, 599 e 600, mentre la stessa espressione *quo properas* si incontra in Ovidio, ma non in anafora in *epist.* 13, 100 e 14, 105, in quest'ultimo caso nella stessa posizione del verso 1, 13, 21, preceduta da *Inachi*.

<sup>257</sup> BERTINI 1976, 151-160. Cfr. MCKEOWN 1998, 341 per l'enfasi sulla disperazione di Ovidio, evidenziata dalla ripetizione continua dell'espressione.

<sup>258</sup> In Plaut. *Cist.*, 623 la forma ricorre all'imperfetto.

volte un'espressione propria del linguaggio colloquiale coincide con il tono parodico di cui si è detto (1, 13, 3-9):

*Quo properas, Aurora? mane! - sic Memnonis umbris  
annua sollemni caede parentet avis!  
nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis;  
si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.  
nunc etiam somni pingues et frigidus aer,  
et liquidum tenui gutture cantat avis.  
quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?*<sup>259</sup>

La ripetizione continuata del *nunc*, anche all'interno del pentametro in cesura, enfatizza il riferimento di Ovidio all'alba imminente, attraverso la descrizione di ciò che di piacevole accade all'alba. Nei versi 12-26 l'anafora del pronome personale *tu* isola i versi dell'aretologia della dea. Vengono descritte le attività coincidenti con l'arrivo della dea, ma secondo una prospettiva rovesciata, rispetto all'inno tradizionale<sup>260</sup>: la δύναμις di Aurora è descritta in termini negativi, poiché il suo arrivo coincide con l'inizio delle attività contadine e forensi e pone fine all'incontro d'amore. L'aretologia è spesso seguita dalla preghiera con cui si invoca l'epifania della divinità<sup>261</sup>, mentre in questa elegia l'anafora *optavi quotiens* a inizio dei due distici consecutivi (cfr. vv. 27-34) narra, con tono patetico, le preghiere che Ovidio ha già formulato nel passato perché non si verificasse l'arrivo della dea:

*optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet,  
ne fugerent vultus sidera mota tuos!*

---

<sup>259</sup> Anche l'aggettivo *ingrata* si trova in anafora, sintattica, con funzione di enfasi per l'estensione del sentimento *viris et puellis*.

<sup>260</sup> LA BUA 1999, 283.

<sup>261</sup> LA BUA 1999, 15 n. 12.

*optavi quotiens, aut ventus frangeret axem,  
aut caderet spissa nube retentus equus!  
invida, quo properas? quod erat tibi filius ater,  
materni fuerat pectoris ille color.*

Rispetto al tradizionale modello innografico, sebbene dal contenuto capovolto, nel componimento ovidiano mancano motivi narrativi. Ovidio vorrebbe che fosse Titono a raccontare le vicende dalla vita della divinità, diffondendo la cattiva fama della dea: la semplice allusione agli effetti del racconto delle gesta della dea, anche in questo caso, capovolge il senso e la funzione dell'elemento narrativo dell'inno. L'autore mantiene quindi la struttura (invocazione, aretologia, preghiera) e le caratteristiche stilistiche proprie della poesia innografica, ma ne capovolge il senso, piegandolo al contesto erotico e ai *topoi* della poesia elegiaca.

L'inno compare solo raramente nella poesia latina come componimento autonomo, mentre il più delle volte si presenta come 'sezione' di un testo di natura diversa, per effetto della commistione dei generi che, tipica della poesia latina e soprattutto di quella augustea, rinnova in tal modo le forme ormai consacrate dalla tradizione letteraria precedente<sup>262</sup>. Orazio (*ars* vv. 83-85) inserisce i canti per gli dei nella poesia celebrativa, ovvero tra i componimenti della poesia lirica, distinti dalla poesia epica ed elegiaca. Questa forma di contaminazione tra generi letterari non è estranea alle opere di Ovidio: «nelle elegie la vicenda amorosa è la cornice entro la quale si snoda la composizione e la divinità appare funzionale a tale prospettiva, spesso anche qui con risvolti ironici e derisori<sup>263</sup>» e così l'inno diventa parte dell'esperienza erotica e personale dell'autore, con un evidente mutamento di rapporti tra il poeta e la divinità. Esempi di quest'uso sono stati notati nelle elegie 1, 6 e 1, 13, e in brevi

---

<sup>262</sup> LA BUA 1999, 85-89.

<sup>263</sup> LA BUA 1999, 254.

accenni in altre elegie; mentre più ampi e tradizionali sono gli inni a Iside, 2, 13 e a Cerere, 3, 10<sup>264</sup>.

Nella seconda elegia<sup>265</sup> del primo libro Ovidio continua l'apostrofe a Cupido iniziata nel primo componimento, di cui ormai l'autore si dichiara praeda: i vv. 23-48 contengono la descrizione del corteo trionfale di Cupido con l'elenco dei suoi prigionieri e una breve caratterizzazione fisica del dio, vv. 41-42, spesso presente nei componimenti innici. La descrizione del corteo implica un riferimento alla potenza del dio (v. 37), elemento caratteristico dell'aretologia, la ripetizione continuata del pronome personale di seconda persona in anafora con poliptoto, per introdurre la descrizione del corteo e del dio stesso, e le apostrofi dirette al dio (v. 23: *necte..., iunge*; v. 26: *stabis, movebis*; vv. 37-38: *superas... / demas*; v. 42 sgg. *ibis, ures, dabis*; vv. 50-51: *parce... / aspice*) sono elementi tipici del *Du-Stil*<sup>266</sup>.

Poiché tipica della poesia elegiaca è anche l'idealizzazione della donna, *domina* cui si rivolgono preghiere perché conceda la sua preferenza al poeta, perché sia fedele a lui solo, anche l'apostrofe alla donna amata può presentare le caratteristiche tipiche della poesia innografica.

La terza elegia, che completa la sequenza introduttiva dell'intera opera, presentando la fanciulla che sarà oggetto delle elegie d'amore<sup>267</sup>, è assimilabile a una *suasoria*: essa ha inizio con quella che può essere definita una *ratio precatiois*: Ovidio prega Venere perché realizzi il suo desiderio d'amore, *aut amet aut faciat*, ma, resosi conto che il *mutuus amor* non è realizzabile, è di fatti la *condicio sine qua non* per la poesia elegiaca, si rivolge direttamente alla donna

---

<sup>264</sup> LA BUA 1999, 281 sgg. Relativamente a 1, 6 si veda WATSON 1996, 248-255. Sulla presenza di elementi innografici negli *Amores* di Ovidio cfr. anche SWOBODA 1978, 73-90.

<sup>265</sup> REITZENSTEIN 1980.

<sup>266</sup> NORDEN 1974.

<sup>267</sup> Così MCKEOWN 1998, 60.

come ad una divinità<sup>268</sup>, utilizzando elementi tipici del *Du-Stil*, apostrofe diretta (*accipe* in anafora) e uso del tu anaforico con poliptoto (vv. 16-19).

Carme non innografico, ma stilisticamente affine è 1, 8, all'inizio del quale, vv. 1-12 l'innamorato elegiaco presenta la lena, di cui descrive le arti magiche:

*Est quaedam – quicumque volet cognoscere lenam,  
 audiat! – est quaedam nomine Dipsas anus.  
 ex re nomen habet – nigri non illa parentem  
 Memnonis in roseis sobria vidit equis.  
 illa magas artes Aeaeaque carmina novit  
 inque caput liquidas arte recurvat aquas;  
 scit bene, quid gramen, quid torto concita rhombo  
 licia, quid valeat virus amantis equae.  
 cum voluit, toto glomerantur nubila caelo;  
 cum voluit, puro fulget in orbe dies  
 sanguine, si qua fides, stillantia sidera vidi;  
 purpureus Lunae sanguine vultus erat.*

In questa sequenza descrittiva delle arti magiche la presentazione in *Er-Stil* e le anfore<sup>269</sup>, che sottolineano i passaggi in cui si elencano le doti magiche della lena, riproducono alcune caratteristiche dello stile innografico e della celebrazione della divinità, ma in funzione negativa. Il perfetto del verbo *volo* appartiene alla terminologia magica e ricorrere altrove nelle opere ovidiane: in *Metamorfosi* 7, 199 permette di attribuire alla volontà di Medea un ruolo fondamentale nella realizzazione della *vis divina*<sup>270</sup>. In *am.* 1, 8 il nesso esprime il ruolo della discrezionalità della lena nel compiere arti magiche e l'anafora lo enfatizza. Analogie non soltanto di natura contenutistica si stabiliscono con le

---

<sup>268</sup> MCKEOWN 1998, 63.

<sup>269</sup> Si aggiunga l'anafora di *suspikor* e nei versi successivi.

<sup>270</sup> LA BUA 1999, 261, soprattutto nota 447.

elegie 1, 8 e 1, 2 di Tibullo e sembrano evidenti soprattutto dal confronto con i vv. 51-52 di 1, 2<sup>271</sup>:

*cum libet, haec tristi depellit nubila caelo  
cum libet, aestivo convocat orbe nives.*

Ancora in 2, 1, 23-28, Ovidio descrive i poteri magici del *carmen*<sup>272</sup>:

*carmina sanguineae deducunt cornua lunae  
et revocant niveos solis euntis equos  
carmine dissiliunt abruptis faucibus angues  
inque suos fontes versa recurrit aqua  
carminibus cessere fores, insertaque posti,  
quamvis robur erat, carmine victa sera est.*

Ovidio propone un elenco dei *topoi* tradizionali degli ἀδύνατα resi possibili dai carmi poetici. Questa sequenza ricorda quella di Tibullo 1, 8, 17-26<sup>273</sup>:

*Num te carminibus, num te pallentibus herbis  
devovit tacito tempore noctis anus?  
Cantus vicinis fruges traducit ab agris,  
cantus et iratae detinet anguis iter,  
cantus et e curru Lunam deducere temptat  
et faceret, si non aera repulsa sonent.  
Quid queror heu misero carmen nocuisse, quid herbas?  
Forma nihil magicis utitur auxiliis:*

---

<sup>271</sup> VEREMANS 1981, 779, n. 20, MCKEOWN, 1998 *ad loc.*

<sup>272</sup> Poiché in questa elegia l'attenzione del poeta è tutta rivolta alla poesia e ai componimenti poetici, la parola *carmen* viene ripetuta più volte anche al di fuori della sequenza anaforica.

<sup>273</sup> Cfr. VEREMANS 1981, 778.

*sed corpus tetigisse nocet, sed longa dedisse  
oscula, sed femori conseruisse femur.*

Tra *cantus* e *carmen* non vi è distinzione in Tibullo<sup>274</sup>, ma il *carmen* di Ovidio riesce ad aprire le porte chiuse e garantisce il successo al poeta innamorato, mentre il *cantus* di Tibullo è il canto magico che ha stregato il giovane Marato. Sebbene non vi sia assoluta corrispondenza tra gli *exempla* dei poteri attribuiti ai componimenti, l'anafora unisce in entrambi i versi che li descrivono e richiama alla memoria del lettore il passo tibulliano. Essa ricorda anche la ripetizione tipica della formula magica<sup>275</sup> ed è dunque da considerarsi una caratteristica tipica di questi carmi, cui entrambi i poeti si adeguano riproducendone le caratteristiche formali nel momento in cui ne descrivono le potenzialità.

Più volte, come si è visto, la ripetizione anaforica, anche all'interno delle *sententiae*, si trova attenuata da un poliptoto o dall'aggiunta di un'altra parola, per esempio una negazione, come nel caso seguente, per esprimere con maggior forza il contrasto tra due situazioni (2, 19, 3):

*quod licet, ingratum est, quod non licet, acrius urit*

Nell'elegia 3, 3 l'anafora di *aut* riunisce i due distici 23-30 in cui Ovidio esprime le ipotesi con cui cerca una spiegazione alla mancata punizione divina per gli spergiuri di Corinna, ed è seguita dall'anafora incrociata in poliptoto di *nobis* e *nos* (quest'ultima attenuata dalla preposizione *in*) che esprime il *pathos* con cui Ovidio riflette sulla propria condizione di amante infelice colpito dalle armi di divinità tanto ostili con lui quanto benigni con la donna. L'anafora dei pronomi personali è poco frequente, se non in contesti altamente poetici o fortemente enfatici, come questo:

---

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> PERRELLI 2002, 248.

*aut sine re nomen deus est frustra que timetur  
 et stulta populos credulitate movet;  
 aut<sup>276</sup>, si quis deus est, teneras amat ille puellas  
 nimirum<sup>277</sup> solas omnia posse iubet.  
 nobis fatifero Mavors accingitur ense;  
 nos petit invicta Palladis hasta manu.  
 nobis flexibiles curvantur Apollinis arcus;  
 in nos alta Iovis dextera fulmen habet.*

L'intera elegia contiene, in realtà, una fitta serie di anafore che tradiscono l'indignazione di Ovidio (vv. 13-14) per i giuramenti impuniti e l'ironica spiegazione con cui Ovidio giustifica la mancata punizione:

*Perque suos illam nuper iurasse recordor  
 perque<sup>278</sup> meos oculos; et dolere mei.*

e 3, 3, 42:

*Di quoque habent oculos, di quoque pectus habent.*

L'elegia 2, 12 è ricca di anafore in successione, molte delle quali triplici. Si prendano ad esempio il v. 3 e poi di seguito i vv. 13-24:

---

<sup>276</sup> L'anafora di *aut* introduce i due distici in cui Ovidio presenta le motivazioni che permettono alla donna spergiura di non essere punita e mantenere intatta la sua bellezza: pur avendo anche valore connettivo, in questo caso è più forte il valore retorico-enfatico con cui Ovidio cerca di presentare le sue possibili soluzioni.

<sup>277</sup> Nelle edizioni recenti di Kenney e McKeown si accetta la congettura di Némethy che sostituisce con *nimirum* l'*et nimium* dei codici, evitando così l'ulteriore anafora di *et*.

<sup>278</sup> L'anafora di *perque* si incontra in *Pont.* 2, 8, 29-34. Tale anafora è tipica dell'inno cletico. L'uso dei due diversi aggettivi dopo l'anafora mette in evidenza i termini del giuramento di Corinna e la gravità del suo tradimento.

*quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostes,*

*me duce ad hanc voti finem, me milite veni;*

*ipse eques, ipse pedes, signifer ipse fui.*

*nec casum fortuna meis inmiscuit actis -*

*huc ades, o cura parte Triumphe mea!*

*Nec belli est nova causa mei. nisi rapta fuisset*

*Tyndaris, Europae pax Asiaeque foret.*

*femina silvestris Lapithas populumque biformem*

*turpiter adposito vertit in arma mero;*

*femina Troianos iterum nova bella movere*

*inpulit in regno, iuste Latine, tuo;*

*femina Romanis etiamnunc urbe recenti*

*inmisit soceros armaque saeva dedit.*

L'anafora di *quam* esprime la gioia per il successo amoroso di Ovidio, che è riuscito ad incontrare Corinna, sebbene fosse custodita dal *vir*, dal *custos* e rinchiusa dalla *ferrea ianua*. Paragonando la sua gloria a quella degli Atridi presso Troia, l'io elegiaco rivendica il proprio ruolo di unico eroe della vicenda attraverso l'anafora di *me* e *ipse*: la ripetizione dei pronomi, non molto frequente in poesia<sup>279</sup>, è tipica della lingua parlata e dunque è spesso un'anafora spontanea, ma non per questo priva di significato<sup>280</sup>. La successiva triplice anafora di *femina* serve ad enumerare, non senza dare rilevanza al fatto che le donne ne sono la causa, alcuni esempi di antiche battaglie combattute per loro. L'anafora di *ipse*, che ricorre in triplice forma in 2, 12, 14 e in 3, 11, 18, come l'anafora di *quam* in 2, 12, 3-4 è usata da Ovidio perché comune, secondo J. Wills<sup>281</sup>, negli elenchi di

---

<sup>279</sup> Vd. *supra*.

<sup>280</sup> FRÉCAUT 1972, 46.

<sup>281</sup> WILLS 1996, 356.

prede di guerra e dei loro custodi, come in Virg. *Aen.* 1, 486-487 e in Prop. 2, 14, 24. In Propertio il bottino conquistato è la donna amata, in Ovidio 2, 12 viene continuata la metafora dell'amore come battaglia e Ovidio, che è eroe assoluto, sconfigge tutti i nemici che gli si sono opposti: l'uso della stessa figura retorica, che richiama il passo virgiliano attraverso la rielaborazione properziana, serve a rendere ancor più forte il parallelo tra la battaglia amorosa e quella epica. E così in 3, 11, 18 la ripetizione richiama la stessa immagine eroica, ma in un contesto capovolto: Ovidio è stato *custos, vir, comes* ma ciò non è bastato ad assicurargli la vittoria nella contesa erotica. Anafora triplice in un solo verso si incontra ancora in 3, 12, 15: *cum Thebe, cum Troia foret, cum Caesaris acta* e accompagna l'enumerazione delle guerre e delle imprese eroiche che Ovidio avrebbe potuto cantare: sembra quindi che l'anafora triplice in un solo verso, , per se stessa piuttosto rara, venga recepita dall'autore come tipica nel riferimento al contesto eroico.

L'anafora, come si è già visto in alcuni esempi, viene usata da Ovidio come mezzo per esprimere l'ansia e l'enfasi. Così iniziano già gli *Amores*, con il cosiddetto *locus de indignatione*<sup>282</sup> in cui vengono proposti *exempla* che, in forma di ἀδύνατα descrivono il capovolgimento delle diverse sfere di influenza delle divinità, al fine di screditare l'intervento di Amore sull'attività poetica di Ovidio. Del *locus de indignatione*, che appartiene normalmente alla parte conclusiva di un'orazione, Cicerone<sup>283</sup> dice che deve suscitare profondo odio verso una persona o una grave offesa verso qualcosa; da Quintiliano<sup>284</sup> si evince che, come tutte le forme di *amplificatio* e *adfectus*, rende il discorso ornato e gradevole. Qui di seguito i versi 5-12 di 1, 1:

---

<sup>282</sup> Rhet. Her. 2, 48. Cic. *Inv.* 1, 101-105; 2, 53; 2, 77; 2, 83. Quint. *inst.* 4, 3, 15. Cfr. MCKEOWN 1989, 14.

<sup>283</sup> Cic. *inv.* 1, 100-101. Sulle similitudini e i rapporti tra il passo ciceroniano e Rhet. Her. 2, 48 cfr. CALBOLI 1993 n. *ad. loc.* Questi versi corrispondono a quello che sia nel *De inventione* sia nella Rhet. Her. è classificato come terzo tipo di *locus*.

<sup>284</sup> Quint. *inst.* 4, 3, 15.

*'quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris  
 Pieridum vates, non tua, turba sumus,  
 quid si praeripiat flavae Venus arma Minervae,  
 ventilet accensas flava Minerva faces?  
 Quis probet in silvis Cererem regnare iugosis,  
 lege pharetratae virginis arva coli?  
 Crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum  
 instruat, Aoniam Marte movente lyram?'*

Un *locus de indignatione* si trova anche in 2, 14, 9-22<sup>285</sup>, dove però Ovidio non ricorre a particolari strutture formali per enfatizzare il *pathos* del discorso.

In 3, 14 Ovidio chiede alla sua donna di non lasciar trasparire sul suo volto la *nequitia* degli incontri amorosi che ha con altri uomini, affinché Ovidio non sia tormentato dal pensiero di ciò che è successo in sua assenza. Ma nella descrizione di ciò che accade in sua assenza emerge l'ansia dell'innamorato elegiaco: il luogo dove la donna può non abbandonarsi alla *lascivia* è presentato nei versi 17-20, seguono poi i vv. 21-26:

*illic nec tunicam tibi sit posuisse pudori  
 nec femori inpositum sustinuisse femur<sup>286</sup>;  
 illic purpureis condatur lingua labellis,  
 inque modos Venerem mille figuret amor;  
 illic nec voces nec verba iuventia cessent,  
 spondaque lasciva mobilitate tremat*

L'anafora di *illic* introduce i tre distici consecutivi in cui vengono descritte le pratiche amorose che la donna deve tenere nascoste quando abbandona il luogo

---

<sup>285</sup> Cfr. MCKEOWN 1989, 14.

<sup>286</sup> Per questo verso cfr. pp. 123 e 142.

dell'incontro erotico, li isola dal resto del racconto, contribuendo a indirizzare l'attenzione sugli atti d'amore descritti. In contrapposizione all'*hinc*, anch'esso in posizione incipitaria nel distico precedente e con riferimento al *locus* citato al verso 17, l'anafora del deittico sottolinea la distanza del poeta e la sua angoscia per ciò da cui è escluso. L'anafora di *illic* compare altrove nelle *Heroides* di Ovidio e anche in Properzio 2, 19, 9-11 all'inizio di due distici consecutivi. In Properzio, però, *illic* allude alla campagna, dove niente e nessuno metteranno a rischio la castità di Cinzia<sup>287</sup>. Il luogo non precisato di Ovidio non è la campagna properziana, ma mentre in Properzio la duplice anafora suggerisce sicurezza, in Ovidio l'insistenza comunica ansia.

In 1, 4, 3-6 la ripetizione del pronome in poliptoto tra i due distici sottolinea la gelosia di Ovidio.

*ero ego dilectam tantum conviva puellam  
aspiciam? Tange quem iuuet, alter erit,  
alteriusque sinus apte subiecta fovebis?  
iniciet collo, cum volet, ille manum?*

In tutta l'elegia si susseguono poi diverse ripetizioni che sottolineano l'ansia dell'innamorato. In 1, 4, 14-28 la quadruplici anafora del *cum* (vv. 14-28), sebbene distribuita in modo irregolare tra i versi (nell'ultimo caso l'anafora è indebolita dall'anastrofe), unisce tutti i versi in cui Ovidio stabilisce i *signa*

---

<sup>287</sup> Il tema del rapporto di Ovidio con i suoi predecessori, e in modo particolare con Properzio, è stato oggetto di approfonditi studi. Alla categorica definizione di Ovidio come imitatore di Properzio, si sotituisce oggi una visione più razionale, secondo la quale la consapevolezza di essere iscritto in una tradizione letteraria non nega ad Ovidio meriti di originalità nella composizione letteraria. Al riguardo cfr. WEIDEN BOYD 1997, *passim*, ma soprattutto le pagine 1-50 per la definizione dello *status quo* della problematica. Vd. anche *infra*.

convenzionali che gli permetteranno di comunicare con l'amata anche alla presenza del *vir*<sup>288</sup>.

*cum premet ille torum, vultu comes ipsa modesto  
 ibis ut occumbas, clam mihi tange<sup>289</sup> pedem;  
 me specta nutusque meos vultumque loquace:  
 excipe futivas et refer ipsa notas.  
 verba superciliis sine voce loquentia dicam;  
 verba leges digitis, verba notata mero.  
 cum tibi succurret Veneris lascivia nostrae,  
 purpureas tenero pollice tange genas;  
 si quid erit, de tacita quod mente queraris,  
 pendeat extrema moliis ab aure manus;  
 cum tibi, quae faciam, mea lux, dicamve, placebunt,  
 versetur digitis anulus usque tuis;  
 tange manu mensa, tangunt quo more precantes,*

La ripetizione di *verba*, anafora ad inizio dei due versi (19-20) e *geminatio* nel pentametro, enfatizza la modalità della comunicazione, che avviene tramite *notae*, come richiama il participio *notata*, non tramite vere parole.

Le anafore si susseguono con una certa concitazione anche ai vv. 35-44<sup>290</sup>: le negazioni in anafora elencano i divieti che Ovidio vorrebbe imporre alla donna,

---

<sup>288</sup> MCKEOWN 1989, 85. Il *cum* narrativo ricompare al termine del componimento per descrivere il momento in cui i protagonisti abbandonano il banchetto: questo tipo di simmetria non sembra tipica dello stile di Ovidio e negli *Amores* sarebbe attestata solo un'altra volta, in 1, 6, in cui, però, va aggiunto, si ripete un intero verso o parte di esso in una sorta di refrain.

<sup>289</sup> Il verbo compare nel componimento più volte in poliptoto. Cfr. FRÉCAUT 1972, 55 e FACCHINI TOSI 1983, 109: Ovidio presenta la tendenza a ripetere più volte, anche in poliptoto, quella o quelle che potrebbero essere definite come 'parole chiave' del componimento. In questo caso non è da escludere che sia sottinteso un altro gioco linguistico: la continua ripetizione del verbo *tangere* contrasta ironicamente con l'impossibilità di toccare la donna.

per tenere a freno la propria gelosia e la gelosia crescente si esprime con l'anafora del sostantivo *oscula*<sup>291</sup>:

*nec premat impositis sinu tua colla lacertis,  
 mite nec in rigido pectore pone caput,  
 nec sinus admittat digitos habilesve papillae;  
 oscula praecipue nulla dedisse velis.  
 oscula si dederis, fiam manifestus amator  
 et dicam mea sunt iniciamque manum.*

In modo particolare l'anafora del sostantivo *oscula*, nella prima attestazione in unione all'aggettivo *nulla*, insieme alla ripetizione poliptotica del verbo *dare* sottoinea il contrasto tra la richiesta ovidiana e le conseguenze cui la donna andrà incontro, qualora ella conceda ciò che Ovidio chiede di non dare<sup>292</sup>.

L'elegia 3, 6 contiene una lunga serie di anafore tra i versi 87 e 98.

*quid mecum, furiose, tibi? quid mutua differs  
 gaudia? quid coeptum, rustice, rumpis iter?  
 quid? si legitimum flueres, si nobile flumen,  
 si tibi per terras maxima fama foret?  
 Nomen habes nullum, rivis collecte caducis  
 nec tibi sunt fontes | nec tibi certa domus!  
 fontis habes instar pluviamque nivesque solutas,  
 quas tibi divitias pigra ministrat hiemps;*

---

<sup>290</sup> Secondo MCKEOWN 1998, 94 ai vv. 43-44 è attestato il primo esemio di anafora *nec... nec... / nec...* per coordinare delle forme dell'imperativo.

<sup>291</sup> Si noti che anche in questo caso l'anafora collega due distici in cui si prolunga lo stesso argomento.

<sup>292</sup> Cfr. v. 63 *oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet* (sc. *vir*). La ripetizione identica dei due emistichi del verso esprime l'angoscia di Ovidio che immagina l'incontro amoroso della sua donna con il rivale.

*aut lutulentus agis brumali tempore cursus,  
 aut premis arentem pulverulentus humum.  
 quis te tum potuit sitiens haurire viator?  
 quis dixit grata voce 'perennis eas'?*

La triplice anafora sintattica di *quid* comunica con maggiore intensità il sentimento dell'innamorato e, in questo caso, la sua agitazione. Il quarto *quid* introduce la sequenza successiva, fatta di protasi introdotte dal *si* in anafora sintattica: la triplice anafora serve a controbilanciare le azioni del fiume con le insinuazioni dell'autore, che diventano certezza al verso 92, laddove compare l'anafora sintattica e metrica *nec tibi*; l'invettiva continua con l'anfora di *aut* e poi di *quis*. Questo brano ci permette di analizzare un altro tipo di anafora molto frequente in Ovidio: l'anafora di pronomi e particelle interrogative o di altri avverbi e negazioni che si ripetono spesso a lungo e vengono utilizzate soprattutto per enfatizzare il *pathos* di un determinato passo. Questo tipo di anafora è spontanea, priva di reale funzione retorica, ma vicina all'uso anaforico di pronomi e avverbi in contesti paratattici abituali nel parlato. Come è evidente dagli esempi di anafore di pronomi interrogativi<sup>293</sup>, contrariamente alle tendenze abituali della costruzione delle iterazioni in Ovidio, che fa coincidere le ripetizioni con l'inizio dell'unità metrica e di quella sintattica, la ripetizione del pronome dimostrativo può realizzarsi come sola anfora sintattica, il che la allontana dalla costruzione poetica e l'avvicina all'uso colloquiale. Esempi di questo tipo si incontrano in 2, 6, 17-19:

*quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,  
 quid vox mutandis ingeniosa soni,  
 quid iuvat, ut datus es, nostrae placuisse puellae?*

---

<sup>293</sup> Cfr. 1, 8, 1-12; 5, 6, 87-98; 3, 9, 33-34.

e in 3, 9, 33-34<sup>294</sup>:

*quid vos sacra iuvant? quid nunc Aegyptia prosunt  
sistra? quid in vacuo secubisse toro?*

L'anafora metrica e sintattica per dare enfasi alle domande poste da Ovidio non interessa soltanto le forme dei pronomi interrogativi, talvolta usati con variazione flessionali di diverso tipo, ma anche gli avverbi interrogativi come in 3, 14, 31-33:

*Cur totiens video mitti recipique tabellas?  
cur pressus prior est interiorque torus?  
cur plus quam somno turbatos esse capillos  
collaque conspicio dentis abere notam?*

In alcuni casi di anafora triplice uno dei tre elementi coinvolti nella ripetizione si presenta parzialmente attenuata dall'intromissione di una preposizione o di altre parole o dall'inversione dei alcuni sui elementi: nella maggior parte dei casi lo spostamento è determinato dalle necessità metriche (realizzando, talvolta, un'anastrofe). Si prendano ad esempio 3, 9, 21-22 e, di seguito, 1, 7, 19:

*quid pater Ismario, quid mater, profuit Orpheo,  
carmine quid victas obstipuisse feras<sup>295</sup>?*

*quis mihi non 'demens', quis non mihi 'barbare' dixit.*

---

<sup>294</sup> Si vedano anche 3, 6, 87-89 e 3, 8, 47-48.

<sup>295</sup> Altri casi analoghi sono 1, 4, 35-37 e 1, 7, 19 per i quali vedi *infra*. In 3, 3, 27-30, cfr. p. XXX, l'inserimento della preposizione *in* prima dell'ultimo avviene nel rispetto del naturale *ordo verborum*,

La ripetizione anaforica del tipo spontaneo, riconducibile agli uso popolari della lingua e frequente in contesti paratattici, si incontra in Ovidio anche con altre particelle e congiunzioni: particolarmente frequenti sono le anafore della congiunzione subordinante *si* e della negazione *non*, di cui riporto solo alcuni esempi. Il distico 1, 3, 7-8:

*si me non veterum commendant magna parentum  
nomina, si nostri sanguinis auctor eques.*

L'anafora sintattica della congiunzione subordinante *si* da inizio al lamento del *pauper amator* che descrive la propria condizione di povertà e ciò che può offrire, fino a quando due nuove anafore, di *non* e *tu*, isoleranno i versi in cui Ovidio esprimerà il proprio desiderio di vivere a lungo con la donna amata, nonostante la propria condizione, offrendo alla donna ciò che possiede e che è immortale, la sua poesia: non a caso nei versi 19-21 il termine *carmen* in poliptoto viene ripetuto tre volte<sup>296</sup>.

In 1, 5, 19-22 le proposizioni esclamative sono evidenziate, e con esse lo stupore di Ovidio per la bellezza dell'amata, dall'anafora metrica e sintattica della congiunzione *quam*, richiamata imperfettamente dall'allitterante *quantum* al verso 22 e anticipata dall'allitterazione *quos - quales* al verso 19 (quest'ultimo ripreso ancora al verso 22 dal *quale* in poliptoto).

*quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!  
forma papillarum quam fuit apta premi!  
quam castigato planus sub pectore venter!  
quantum et quale latus! quam iuvenale femur!*

---

<sup>296</sup> L'anafora della congiunzione *si* all'interno di uno stesso distico si incontra ancora in 1,4, 67-68, ancora una volta a unire enfaticamente il distico in cui Ovidio esprime il proprio augurio per l'incontro dell'amata col *vir*.

Una costruzione particolare con anafora del *sic* si incontra in 3, 9, 31-32, dove Ovidio ricorda gli amori di Tibullo e costruisce il verso con il verbo *habebunt* in zeugma, i due soggetti sono in asindeto, e collocando in iperbato sostantivo e aggettivo (*longum nomen*) nei due emistichi introdotti dall'anafora del *sic*, ripresa poi dall'anafora del pronome *alter*, sempre posizionata in corrispondenza della cesura del pentametro:

*sic Nemesis longum, sic Delia nomen habebunt,  
altera cura recens, altera primus amor.*

Nella realizzazione delle anafore all'interno del verso Ovidio fa corrispondere la ripetizione con una pausa importante del verso, così che l'anafora risulta contemporaneamente sintattica e metrica: nel caso del pentametro la ripetizione corrisponde sempre all'inizio dei due emistichi e nel caso dell'esametro alle cesure principali. Alcuni esempi, tra i tanti, sono particolarmente chiari<sup>297</sup>: 3, 3, 7

*pes erat exiguus: pedis est artissima forma.*

Vd. anche 3, 4, 19

*centum fronte oculos, centum cervice gerebat*

Particolarmente rilevante, tra gli esempi tratti dagli esametri è 1, 8, 107, in cui oltre alla cesura pentemimere, compare anche la dieresi bucolica e l'anafora si realizza in corrispondenza della dieresi:

*saepe mihi dices vivae bene, saepe rogabis*

---

<sup>297</sup> Per gli esempi di anafore in corrispondenza della pausa del pentametro cfr. 1, 9, 4; 1, 10, 30; 3, 3, 8.

Eccezioni a questa tendenza possono essere motivate da necessità metriche (cfr. 1, 15, 9, in cui però il *dum*, poi ripetuto ad inizio del pentametro, ricorre dopo la cesura semisettenaria, presente insieme alla semiquinaria); ciò che emerge quasi sempre è, tuttavia, la tendenza di Ovidio a rispettare le pause del verso, come in 1, 10, 31-32<sup>298</sup>:

*et vendit, quod utrumque iuvat, quod uterque petebat  
et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.*

Al di là dell'anafora della congiunzione *et*, la ripetizione dei sintagmi *quod utrumque* e *quod uterque* cade rispettivamente dopo la cesura tritemimere e dopo la efemimere. Inoltre, quando si incontrano anafore triplici nello stesso verso, Ovidio colloca due termini più vicini, rispetto al terzo, rispettando le pause del verso. Alcuni esempi in 2, 12, 3:

*quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostis.*

2, 12, 14

*Ipsa eques, ipse pedes, signifer ipse fui.*

3, 11, 18

*Ipsa tuus custos, ipse vir, ipse comes?*

Nel primo esempio la terza ripetizione del *quam* coincide con la pausa del verso, nel secondo la posizione del terzo *ipse* è necessaria per metrica; nel terzo

---

<sup>298</sup> Cfr. *infra* p. 94.

esempio, infine, la ripetizione vicina nel secondo emistichio rende più incalzanti le domande del poeta<sup>299</sup>.

In ultimo possiamo ancora notare la disposizione delle parole nei casi in cui l'anafora viene realizzata internamente al verso. Ovidio costruisce i versi dando alle parole una posizione speculare e artificiosa. Ad esempio sostantivo e aggettivo si posizionano in ordine inverso nelle due parti dell'emistichio, come in 3, 9, 32 (*altera cura recens, altera primis amor*), o si susseguono nello stesso ordine, come in 1, 9, 4 (*turpe senex miles, turpe senilis amor*); talvolta gli elementi delle due frasi legate dall'anafora sono distribuiti nei due emistichi ἀπὸ κοινού, come in 1, 5, 3

*pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae*

In questo caso il verbo si riferisce tanto ad *adaperta* quanto a *clausa* e così *fenestrae* si riferisce ai due termini in anafora (cfr. anche 3, 7, 1 *at non formosa est, at non bene culta puella*)<sup>300</sup>.

Quando la distribuzione delle parole è identica e l'anafora coinvolge più di una parola, ciò che si distingue dalla ripetizione viene posto in maggiore rilevanza, come nei casi seguenti: 3, 3, 8

*longa decensque fuit: longa decensque manet*

1, 7, 19

*quis mihi non 'demens', quis non mihi 'barbare' dixit.*

2, 7, 15

---

<sup>299</sup> Anche in 3, 12, 15 la ripetizione anforica coincide con le cesure, la tritemimere e l'eftemimere: *cum Thebe, | cum Troia foret, | cum Caesaris acta.*

<sup>300</sup> Per la costruzione in 3, 9, 31 cfr. *supra*.

*tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae*<sup>301</sup>.

Le ripetizioni anaforiche si sono finora dimostrate funzionali all'enfasi: collegando più *cola* all'interno dei distici<sup>302</sup> comunicano l'agitazione del poeta, un contrasto tra i suoi sentimenti e la sua indecisione, la sua indignazione. Esse svolgono quindi una funzione patetica. Esse si realizzano per lo più con pronomi e particelle comuni, la cui ripetizione è abituale nella lingua colloquiale, in forma soprattutto di domande incalzanti, ma si incontra anche la ripetizione di lemmi, soprattutto in contesto innografico o per richiamare alla memoria formule magiche. Le anafore possono però, come dimostrato da Veremans in relazione a Tibullo, svolgere anche una funzione strutturale nel testo.

---

<sup>301</sup> Così anche, 1, 10, 31;

<sup>302</sup> D'ELIA 1959, 385.

## USO STRUTTURALE DELL'ANAFORA

Altre anafore, sebbene non prive di valore affettivo e patetico, sono più direttamente connesse con la distribuzione della materia trattata e con la sua articolazione nei distici ovidiani. La ripetizione ad inizio di unità logica o sintattica ricorre all'interno di similitudini e paragoni, per stabilire un più immediato richiamo tra i termini confrontati, isolandoli dal resto del componimento, o per prolungare un dato argomento lungo una sequenza di distici<sup>303</sup>. Nella poesia elegiaca la fine di pensiero coincide in molti casi con la fine del distico, unità strutturale del pensiero; quando ciò non accade l'*enjambement* permette di stabilire continuità di pensiero al di là dell'unità metrica. Ovidio ricorre raramente all'*enjambement* per collegare più distici<sup>304</sup>: nelle *Metamorfosi* l'iperbato e l'*enjambement* ricorrono all'interno di un solo distico, separando sostantivo e aggettivo concordati, verbo e sostantivo a esso relativo<sup>305</sup>. Quando il pensiero si estende lungo più versi, ovvero quando all'unità metrica non corrisponde unità sintattica e di pensiero, i versi si trovano uniti per paratassi o subordinazione o per mezzo di anafore, epifore e altre figure di ripetizione. L'anafora compare in similitudini e paragoni, per stabilire un più immediato richiamo tra i termini confrontati, isolandoli dal resto del componimento, o per prolungare un dato argomento lungo una sequenza di distici<sup>306</sup>. Esempio di quest'uso è la ripetizione di *ut*, tra pentametro e esametro successivo in *am.* 1, 7, 54-55<sup>307</sup>, che prolunga nel secondo distico la similitudine che ha inizio con la

---

<sup>303</sup> Cfr. 3, 14, 21-25 e 2, 12, 19-23.

<sup>304</sup> PLATNAUER 1971, 127

<sup>305</sup> AMACKER 1971, 267.

<sup>306</sup> Cfr. 3, 14, 21-25 e 2, 12, 19-23.

<sup>307</sup> PLATNAUER 1971, 127.

descrizione delle braccia tremanti dell'amata nell'esametro del primo distico: il distico successivo, difatti, descrive il pianto dell'amata (*summave cum tepido strinitur unda Noto / suspensaequediū lacrimae fluxere per ora*). Altri esempi del medesimo uso ricorrono in 2, 10, 15-18:

*Sed tamen hoc melius, quam si sine amore iacerem -  
hostibus eveniat vita severa meis!  
hostibus eveniat viduo dormire cubili  
et medio laxè ponere membra toro!*

Così è anche in 3, 2, 69-72:

*me miserum! metam spatioso circumit orbe:  
quid facis? admoto proximus axe subit  
quid facis, infelix? perdis bona vota puellae;  
tende, precor, valida lora sinistra manu.*

Alla descrizione dell'errore dell'auriga nel v. 69, segue l'apostrofe diretta allo stesso nel pentametro e nell'esametro; essa è resa più intensa dall'aggettivo *infelix*, che acquista maggiore visibilità per il suo posizionarsi dopo una ripetizione. Tutto ciò che si presenta uguale attrae, in quanto già noto, l'attenzione del destinatario e di conseguenza genera l'effetto contrario di enfatizzare ciò che si distingue. Cfr. anche il sostantivo *oscula* in 1, 4, 38-39. L'anafora serve a prolungare le enumerazioni lungo due distici, come in 2, 16, 23-26:

*non quae virgineo portenta sub inguine latrant,  
nec timeam vestros, curva Malea, sinus;  
non quae submersis ratibus saturata Charybdis*

*fundit et effusas ore receptat aquas*<sup>308</sup>.

Uso particolare di ripetizioni successive si incontra in 2, 19, 38-42.

*at tu, formosae nimium secure pulellae  
 incipe iam prima claudere nocte forem  
 incipe, quis totiens furtim tua limina pulset  
 quaerere, quid latrent nocte silente canes,  
 quas ferat et referat sollers ancilla tabellas  
 cur totiens vacuo secubet ipsa toro.*

Il secondo *incipe* è costruito in *enjambement* con il *quaerere* del verso successivo, dal quale dipendono le proposizioni interrogative introdotte dall'anafora sintattica, sebbene con variazione di genere, del pronome interrogativo; le due anafore collegano i versi in cui Ovidio si rivolge al *vir* elencandogli comportamenti e i segnali di cui chiedere spiegazione per controllare la sua donna: contrariamente alla tendenza riconosciuta, in questa serie ogni verso esprime un concetto a sé e l'anafora serve a collegarli tra loro. Emblematico è l'uso della anafora per prolungare lungo quattro distici la descrizione della vergogna di Corinna di fronte alle accuse del poeta, sempre attraverso degli *exempla* che si susseguono, connessi tramite anafore, in 2, 5, 33-40

*Haec ego, quaeque dolor linguae dictavit; at illi  
 conscia purpureus venit in ora pudor,  
 quale coloratum Tithoni coniuge caelum  
 subrubet, aut sponso visa puella novo;*

---

<sup>308</sup> Il verso presenta un problema di natura testuale.

*quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae,  
 aut ubi cantatis Luna laborat equis,  
 aut quod, ne longis flavescere possit ab annis,  
 Maeonis Assyrium femina tinxit ebur.*

In 1, 7, 13-18 due anafore, in una struttura chiastica, segnano ancora una volta i limiti di una parte del contenuto:

*sic formosa fuit; talem Schoeneida dicam  
 Maenalias arcu sollicitasse feras;  
 talis periuri promissaque velaque Thesei  
 flevit praecipites Cressa tulisse Notos;  
 sic, nisi vittatis quod erat, Cassandra, capillis,  
 procubuit templo, casta Minerva, tuo.*

L'anafora metrica di *sic* apre e chiude la sezione in cui i paragoni servono a dare esempio della bellezza di Corinna: all'interno di questa sezione l'anafora sintattica dell'aggettivo *talis*<sup>309</sup>, mitigata dal poliptoto, introduce i primi due *exempla* mitici.

Il verbo *vivo* è costruito con anafora, metrica e sintattica, nell'ultima elegia del primo libro, vv. 9-12:

*vivet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,  
 dum rapidas Simois in mare volvet aquas;  
 vivet et Ascreus, dum mustis uva tumebit,  
 dum cadet incurva falce resecta Ceres.*

---

<sup>309</sup> Va comunque notato che il primo emistichio dell'esametro isola l'idea che troverà paragoni nei successivi *exempla* e che *talem* dunque ad inizio del secondo emistichio per poi essere ripetuto, al nominativo, all'inizio del distico successivo.

L'elegia 1, 15 come 2, 6 e 3, 9, discute dell'immortalità assicurata dalla poesia. Ovidio, dopo aver affermato di voler raggiungere la *fama perennis* con la sua poesia, ricorda, per mezzo di due perifrasi, esempi di poeti che grazie alla loro arte saranno ricordati per sempre; ad inizio di ogni distico viene ripetuto il verbo *vivet*, per ognuno dei poeti vengono dati due riferimenti temporali, che alludono al perdurare eterno della fama conquistata: ognuno di questi riferimenti è introdotto dal *dum* ripetuto in anafora all'inizio dei pentametri. L'anafora di *vivet*, che enfatizza il legame tra Omero ed Esiodo<sup>310</sup>, e di *dum* il contrasto con *mortale est (opus)* del distico precedente, che allude alla fatuità di altre attività umane, cui Ovidio disdegna di dedicarsi<sup>311</sup>. Tuttavia non è forse superfluo notare che ai versi 17-18, il *dum* e la forma *vivent*, in poliptoto, ritorneranno, in ordine inverso (*dum* nell'esametro e *vivent* ad inizio del pentametro) e che con essi si conclude l'elenco dei poeti greci. L'anafora con valore connettivo all'interno di similitudini, quando vengono presentati più *exempla* per uno stesso termine di paragone, ricorre altrove in Ovidio, ad es. in 1, 10, 1-7:

*qualis ab Eurota Phrygiis avecta carinis  
coniugibus belli causa duobus erat,  
qualis erat Lede, quam plumis abditus albis  
callidus in falsa lusi adulter ave,  
qualis Amymone siccis erravit in Argis,  
cum premeret summi verticis urna comas,  
talis eras: aquilamque in te taurumque timebam  
et quicquid magno de Iove fecit Amor.*

---

<sup>310</sup> B. WEIDEN BOYD 1997, 167.

<sup>311</sup> WEIDEN BOYD 1997, 167-168.

Ciascun *exemplum* occupa lo spazio di un distico e tutti sono collegati dalla perfetta anafora dell'aggettivo *qualis* al *talis* che conclude il paragone<sup>312</sup>. Nel carme 2, 9, la stessa costruzione si incontra ai vv. 29-34, attraverso la connessione di *ut* e *sic*:

*ut rapit in praeceps dominum spumantia frustra  
frena retentantem durior oris equus;  
ut subitus, prope iam presa tellure, carinam  
tangentem portus ventus in alta rapit –  
sic me saepe refert incerta Cupidinis aura,  
notaque purpureus tela resumit Amor*

La ripetizione insistita di *quod* relativo con valore connettivo per raggruppare gli *exempla* mitici di eroine che scrissero lettere agli amanti si incontra in 2, 18, 21-25<sup>313</sup>:

*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 ensem*

---

<sup>312</sup> Cfr. MCKEOWN 1989, *ad loc.*

<sup>313</sup> Il primo *quod* della sequenza è una ripetizione puramente fonica, poiché svolge un diverso valore sintattico, rispetto ai *quod* con valore relativo: il primo è in anafora attenuata dalla congiunzione disgiuntiva *aut*, il secondo è in anafora metrica e sintattica, il terzo solo in anafora sintattica e l'ultimo in anafora sia metrica sia sintattica.

*dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.*

E così nella nota elegia 3, 2 Ovidio, elogiando la bellezza delle gambe della sua donna e paragonandole a quelle di due eroine mitiche, introduce i paragoni, ad ognuno dei quali è dedicato un distico, con l'anafora di *talia* (vv. 29-32):

*talia Milanion Atalantes crura fugacis  
optavit manibus sustinuisse suis.  
talia pinguntur succinctae crura Dianae  
cum sequitur fortes, fortior ipsa, feras.*

Nell'elegia 1, 7 si incontra ancora una volta l'uso connettivo dell'anafora: il verso 49 inizia con *at* e si prosegue con la descrizione della violenza con cui Ovidio ha colpito la sua amata fino al v. 63, dove la ripetizione di *at* dà inizio all'ultima sequenza del testo, in cui Ovidio invita la donna a vendicarsi ferendo a sua volta Ovidio: l'iterazione dell'avversativa *at* segnala questo cambio di prospettiva. La stessa congiunzione è usata in 3, 8, 35-44, in cui *at* collega i due distici dedicati alla descrizione dell'uso dei metalli a quelli in cui si descrive la spontanea produttività dei campi e degli alberi nell'età dell'oro.

*at cum regna senex caeli Saturnus haberet,  
omne lucrum tenebris alta premebat humus.  
aeraque et argentum cumque auro pondera ferri  
manibus admorat, nullaque massa fuit.  
at meliora dabat – curvo sine vomere fruges  
pomaque et in quercu mella reperta cava.  
nec valido quisquam terram scindebat aratro,  
signabat nullo limite mensor humum,*

*non freta demisso verrebant eruta remo;  
ultima mortali tum via litus erat.*

Quanto Ovidio ricorra all'anafora con valore connettivo, nonostante la brevità dei suoi componimenti e il noto carattere monotematico, se paragonati a quelli più lunghi di Tibullo, è evidente nell'elegia 2, 4 in cui, sebbene con precisione e regolarità non assolute, insistite ripetizioni anaforiche isolano alcune porzioni di testo e l'argomento ad esso relativo, come si evince da *am.* 2, 4, 11-22

*sive aliqua est oculos in humum deiecta modestos,  
uror, et insidiae sunt pudor ille meae;  
sive procax aliqua est, capior, quia rustica non est,  
spemque dat in molli mobilis esse toro.  
aspera si visa est rigidisque imitata Sabinas,  
velle, sed ex alto dissimulare puto.  
sive es docta, places raras dotata per artes;  
sive rudis, placita es simplicitate tua.  
est, quae Callimachi prae nostris rustica dicat  
carmina – cui placeo, protinus ipsa placet.  
est etiam, quae me vatem et mea carmina culpet –  
culpantis cupiam sustinuisse femur.*

La ripetizione della congiunzione *sive* unisce l'insieme dei distici in cui vengono descritti gli aspetti caratteriali che Ovidio ama nelle donne: ogni distico è dedicato ad un aspetto, anche il terzo che richiama il *sive* grazie al suono allitterante *si visa*. I due distici successivi, entrambi iniziati con la voce *est quae*, distinguono due altre diverse tipologie di donne amate dal poeta, quelle che apprezzano o non apprezzano l'opera di Ovidio poeta. Le anafore si interrompono, almeno in costruzioni

importanti per la organizzazione interna degli argomenti<sup>314</sup>, fino al v. 41, in cui l'anafora di *seu* riunisce i due distici nei quali vengono descritti i capelli delle donne. In questa lunga sequenza di tipi femminili, le ripetizioni anaforiche ricordano la struttura tipica del catalogo<sup>315</sup>.

L'anafora di *sive*, unione con *seu*, ricorre in 2, 7, 3-10, dove isola i versi in cui viene raccolta la casistica delle occasioni che generano gelosia nell'amata e le accuse di cui l'autore si dichiara vittima nel primo verso, da quelli in cui l'autore torna a riflettere sulle accuse che egli presenta come ingiuste:

*sive ego marmorei respexi summa theatri,  
 eligis e multis, unde dolere velis;  
 candida seu tacito vidit me femina vultu,  
 in vultu tacitas arguis esse notas.  
 siquam laudavi, misero petis ungue capillos;  
 si culpo, crimen dissimulare putas.  
 sive bonus color est, in te quoque frigidus esse,  
 seu malus, alterius dicor amore mori.*

L'anafora isola i distici iniziali e finali ed è comunque richiamata dal ripetersi del suono *si*. La ripetizione diventa più stringente nell'ultimo distico, segnando la crescente indignazione del poeta per le accuse dell'amata: qui la correlazione *sive-seu* enfatizza la contrapposizione tra i due aggettivi che definiscono l'aspetto del poeta.

---

<sup>314</sup> Non si può non notare, però, che i tre distici che descrivono le arti in cui le donne possono essere istruite sono introdotti dal pronome *hoc* in anafora con poliptoto, *huic* e *haec*, e dal pronome *illa*.

<sup>315</sup> Cfr. MCKEOWN 1998, 64-67.

Quando Ovidio ricorda come Corinna sia stata astuta nell'inventare sistemi per tenerlo legato a sé, i due stratagemmi con cui essa ha raggiunto il suo scopo vengono introdotti dall'anafora *a quotiens* ad inizio di due distici successivi, in 2, 19, 11-14. Le anfore finora individuate all'interno degli *Amores* possono riguardare avverbi e pronomi, esprimere *pathos* attraverso l'artificio della ripetizione paratattica, ma interessano anche verbi e sostantivi, talvolta coppie di parole, isolano un argomento, esprimono un contrasto o enfatizzano un paragone. Esse non presentano uguale distribuzione all'interno dei tre libri e delle singole elegie, ma la loro presenza continuata segna i passi di maggior forza retorica. Quest'uso non si discosta da quello già individuato da E. Capecchi relativamente alle anfore nelle *Heroides*<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> CAPECCHI 1967, 109. Cfr. *supra*.



## CICLO O REDDITIO

Il ciclo o epanadiplosi<sup>1</sup> è figura meno frequente dell'anafora, ma sufficientemente attestata negli *Amores*. Un primo esempio si trova in 1, 4, 1-2, *vir tuus... / ...tuo viro*, distico con cui inizia la descrizione del banchetto cui l'io elegiaco partecipa insieme alla *puella* ancora senza nome e al suo *vir* ufficiale: esso è costruito con un elegante chiasmo con poliptoto, pone in primo piano la presenza di un rivale. Altri esempi dell'uso di questa figura sono in 1, 6, 71-72:

*qualiscumque vale sentique abeuntis honorem,  
lente nec admisso turpis amante, vale,*

e in 1, 7, 25-26:

*in mea vesanas habui dipsendia vires  
et valui poenam fortis in ipse meam.*

Qui il ciclo con moderazione poliptotica si accompagna alla disposizione chiasmica del sostantivo concordato con l'aggettivo *mea/meam*: sostantivo e aggettivo sono peraltro sempre disposti in iperbato nei due opposti emistichi del verso, per enfatizzare l'offesa di Ovidio<sup>2</sup>.

Cfr. anche: 2, 4, 5

---

<sup>1</sup> Per la definizione cfr. LAUSBERG 1969, 141 e WILLS 1997, 427 e sgg. Vd. anche MCKEOWN, 1989, 79.

<sup>2</sup> MCKEOWN 1989, 178: allo stesso scopo risponde la costruzione speculare di esametro e pentametro.

*odi, nec possum cupiens non esse quod odi,*

2, 5, 60

*iuncta queror, quamvis haec quoque iuncta queror<sup>3</sup>.*

2, 9, 15

*tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae*

2, 16, 41

*ulmus amat vitem, vitis non deerit ulmum*

3, 2, 81

*sunt dominae rata vota mea, mea vota supersunt*

3, 6, 37

*nec tanti Clydon nec tota Aetolia tanti  
una tamen tanti Deianira fuit*

Una ripetizione per alcuni versi assimilabile al ciclo è quella del *versus echoicus*, per il quale rimando alla trattazione specifica<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Da notare l'*enjambement* con il verso precedente.

---

<sup>4</sup> Il *versus echoicus* è, infatti, una peculiarità stilistica di origine ellenistica e viene qui, dunque, trattato tra i grecismi propri della poesia ovidiana. Cfr. p. XXX.

RIPETIZIONI A CONTATTO: *GEMINATIO E ANADIPLOSI*

La *geminatio* consiste nella ripetizione di una medesima parola, senza alcuna variazione morfologica, all'interno di un'unità sintattica o metrica. J. Wills<sup>321</sup> distingue tra due forme di *geminatio*: una forma semplice, *simple gemination*, in cui la ripetizione non prevede aggiunte di nessun tipo e dunque ha come effetto quasi esclusivamente l'enfasi o l'intensificazione, con una sorta di rallentamento nel procedere della lettura<sup>322</sup>, e una espansa, *expanded gemination*, in cui la ripetizione dà origine a una breve frase di natura appositiva, attraverso la quale si aggiungono altre informazioni alla frase di senso già completo, sviluppando la narrazione e realizzando, per ciò che concerne la distribuzione delle parole, una epanalessi<sup>323</sup>. Sebbene la *geminatio* sia una ripetizione a contatto, in poesia essa può essere realizzata anche con l'inserzione di elementi esterni che possono rivelarsi sintatticamente indipendenti (vocativi, imperativi, frasi parentetiche) o appartenenti al primo elemento (un avverbio o un sostantivo nella prima parte e non ripetuti nella seconda) o al secondo elemento (un avverbio, una congiunzione, un aggettivo, che appartengono al secondo elemento

---

<sup>321</sup> WILLS 1996, 11 e 124. Cfr. LAUSBERG 1960, 133-134: essa può realizzarsi all'inizio, al centro o alla fine di una stessa unità.

<sup>322</sup> LAUSBERG 1960, 312 ss.: la ripetizione dell'uguale è funzionale all'*amplificatio* emozionale.

<sup>323</sup> Sul significato del termine vi sono non poche discordanze. WILLS 1996, 124, lo utilizza in relazione alla disposizione delle parole: essa si realizza quando nella *geminatio*, di natura sintattica, il termine ripetuto compare all'inizio di una nuova unità metrica, mentre il precedente si trova a inizio, fine o dopo diresis bucolica nel verso precedente. LAUSBERG 1967, 133 considera l'eanalessi come ripetizione di un gruppo di parole, in contrapposizione alla ripetizione della parola singola (*iteratio*), mentre la ripetizione di un termine a inizio e fine di due unità metriche o sintattiche successive viene definita anadiplosi e di quest'ultima è ammessa anche realizzazione con poliptoto. In questo caso si fa riferimento alla definizione adottata da Wills, che, a differenza del Lausberg, attribuisce una maggiore rilevanza alla sintassi del periodo. Per l'anadiplosi cfr. p. XXX.

e lo separano dal primo)<sup>324</sup>. Le categorie grammaticali che concorrono alla realizzazione delle *geminatio* distinguono quelle d'ascendenza colloquiale, di cui i comici forniscono numerosi esempi, realizzate prevalentemente con forme nominali al vocativo, forme verbali all'imperativo e avverbi con cui si esprimono bisogni immediati, e le *geminatio* propriamente 'retoriche': solo l'imperativo trova uso costante sia nelle forme colloquiali sia in quelle retoriche<sup>325</sup>.

Due volte si incontra la *geminatio* in corrispondenza di espressioni parentetiche da immaginare pronunciate *a parte*<sup>326</sup>: in 1, 8, 1-2 essa è funzionale alla ripresa della narrazione interrotta dall'aposrofe al destinatario:

*Est quaedam (quicumque volet cognoscere lenam,  
audiat) est quaedam nomine Dipsas anus.*

mentre in 2, 5, 45 la ripetizione conferma quanto detto per conferire maggiore enfasi alla descrizione dei capelli su cui si sfoga l'ira del *poeta amator*:

*Sicut erant (et erant culti) laniare capillos*

In questi due casi la *geminatio* è stata realizzata in una posizione resa più evidente dalla pausa metrica (in corrispondenza della cesura in 2, 6, 59, isolando l'intera espressione tra parentesi in 2, 5 tra due cesure e, infine, posizionando il termine ripetuto prima della cesura tritemimere nell'esametro e subito dopo la stessa nel pentametro in 1, 8).

---

<sup>324</sup> LAUSBERG 1967, 135.

<sup>325</sup> WILLS 1996, 45-46.

<sup>326</sup> WILLS 1996, 67: questo tipo di *geminatio*, diffusa nella prosa ciceroniana, diventerà abituale nella poesia dell'età post augustea, sotto l'influsso dell'uso che ne fa Ovidio nelle *Metamorfosi*: le attestazioni nella poesia precedente sono piuttosto rare. Cfr. al riguardo ALBRECHT 1989 e MCKEOWN 1989, 201.

Valore epesegetico, reso necessario dall'ambiguità dell'espressione *leges digitis*, e insieme funzione retorica finalizzata all'*amplificatio* ha la *geminatio* in 1, 4, 20:

*verba leges digitis, verba notata mero*<sup>327</sup>.

L'insistenza di Ovidio carica di ironia la descrizione di una delle più note pratiche di comunicazione degli elegiaci, poiché non si tratta di vere parole ma di *signa* tracciati sulla *mensa* (si noti l'ossimoro *sine voce loquentia* al verso precedente).

Sempre in *am.* 1, 8, 14-15 la ripetizione del verbo *suspikor* sottolinea il dubbio di Ovidio e evidenzia il passaggio dall'ipotesi individuale alla convinzione generale: la ripetizione anfibologica di *et*, che nel primo caso congiunge le due subordinate e nel secondo collega *suspikor* con *fama est*, sottolinea la ripetizione del verbo:

*hanc ego nocturnas versa volitare per umbras  
suspikor et pluma corpus anile tegi;  
suspikor, et fama est; oculis quoque pupula duplex*

Wills giudica questa forma di *geminatio* molto comune in Ovidio<sup>328</sup>, ma negli *Amores* un solo altro esempio può essere paragonato al precedente, ovvero la ripetizione di *fallimur* in 1, 6, 49-51, all'inizio di due distici consecutivi e dunque in anafora metrica: in questo caso la ripetizione conferma, dando certezza al

---

<sup>327</sup> WILLS 1996, 161 sgg. La ripetizione in *geminatio* è preceduta dalla ripetizione anaforica all'inizio dei due versi del distico, cfr. *infra* p. 88. La realizzazione in corrispondenza della cesura del pentametro rende questa *geminatio* paragonabile a un'anafora.

<sup>328</sup> WILLS 1996, 176. «*Ovid uses verb-expansion as a narrative device which provides dramatic pause, emphasis, and connection to a new action*».

dubbio iniziale, l'errore del giovane davanti alla porta dell'amata e sottolinea il contrasto tra dubbio e realtà, rallentando la narrazione<sup>329</sup>.

Tra le *geminatio* presenti negli *Amores* molte sono della tipologia definita *expanded*; in alcuni casi vengono realizzate a contatto, come in 2, 6, 59:

*Ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus*

La *geminatio*, realizzata in corrispondenza della cesura pentemimere<sup>330</sup>, ha valore epesegetico poiché precisa la grandezza del *tumulus*<sup>331</sup>.

In pochi altri casi la *geminatio* espansa viene realizzata da Ovidio tra esametro e pentametro del distico: in questo modo la *geminatio*, tale nella struttura sintattica, realizza un'epanalessi nell'unità metrica. In 2, 6, 43-44:

*Quid referam timidae pro te pia vota puellae,  
vota procelloso per mare rapta Noto,*

3, 6, 33-34

*Quid referem Asopon, quem cepit Martia Thebe,  
Natarum Thebe<sup>332</sup> quinque futura parens?*

3, 13, 9-10

---

<sup>329</sup> MCKEOWN 1987, 66-67: il disappunto creato dall'illusione motiva poi il passaggio dalle preghiere alle minacce.

<sup>330</sup> Se si considera l'unità metrica questa *geminatio* corrisponde ad una anadiplosi.

<sup>331</sup> WILLS 1996, 158: questo verso, insieme a 2, 6, 43-44, realizza, all'interno di un solo componimento, due *geminatio* con epanalessi la cui struttura lo studioso associa a Virg. *Aen.* 1, 108 e 12, 896-897.

<sup>332</sup> La posizione di *Thebe*, nel pentametro, è voluta e non condizionata dalla metrica. Secondo WILLS 1996, 163, la ripetizione ritardata nel verso, attesta altrove in Ovidio, serve a riprendere il termine e non a espandere il contenuto.

*Accipit ara preces votivaque tura piorum  
Ara per antiquas facta sine arte manus.*

In questi tre casi la *geminatio* collega l'esametro al pentametro, che svolge una funzione appositiva, quasi epesegetica<sup>333</sup>: la *geminatio* rallenta dunque il procedere della narrazione e amplia il contenuto dell'esametro, contribuendo a isolare il distico da quello precedente e dal seguente.

La *geminatio expanded*, che per sua stessa natura rallenta la narrazione, viene realizzata da Ovidio prevalentemente in sequenze riflessive e più spesso con lo scopo di ampliare la riflessione invece che di esprimere enfasi.

Più comuni e frequenti sono i casi di *geminatioes* corrispondenti alla tipologia definita da Wills *simple*, quali si incontrano in 1, 14, 27:

*Clamabam: scelus est istos, scelus urere crines*

e 2, 1, 3:

*Hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, severi.*

In entrambi i casi la ripetizione si realizza in corrispondenza di una ricercata posizione metrica: dopo la cesura tritemimere e dopo l'eftemimere nel primo caso e dopo la cesura pentemimere nel secondo, in cui i termini si trovano nella stessa posizione in due piedi consecutivi dell'esametro. La ripetizione, che separa *hinc* retto da *este* nell'ultimo caso e *istos* concordato con *crines* nel primo, sottolinea il disprezzo per i *severi* e l'indignazione del poeta per ciò che la donna ha fatto (*scelus*).. La ripetizione di *procul* è di tono sacrale ed era già attestata

---

<sup>333</sup> Per il rapporto tra esametro e pentametro negli *Amores* vd. MCKEOWN 1987, 108 ss.

nella poesia precedente, in Virgilio, *Aen.* 6, 46 e 6, 258<sup>334</sup>, sempre nella struttura del tipo AxA<sup>335</sup>: non è improbabile che il richiamo verbale al modello virgiliano avesse uno sfondo parodico, determinando un confronto a distanza tra la moralità del culto religioso e quella di quanti, troppo austeri e moralisti, devono tenersi lontani da Amore.

La ripetizione di forme pronominali è poco frequente in poesia e più usata in testi di prosa, ciceroniani, per influenza dello stile retorico<sup>336</sup>: se in 2, 8, 1 (*Tu, dea, tu iubeas animi periura puri*) la ripetizione del pronome di seconda persona ricorre, in un contesto innico<sup>337</sup>, in 2, 10, 1, la ripetizione del pronome *tu* con cui si apostrofa Grecino, in enfatica contrapposizione con il *mihi* interposto, sembra riprodurre i caratteri della comunicazione orale:

*Tu mihi, tu certe, memini, Graecine*<sup>338</sup>, *negabas*

Altre due *geminaciones* a contatto degne di nota sono in 3, 1, 20 (*Atque ait: «hic, hic est, quem ferus urit Amor»*)<sup>339</sup>, in 3, 4, 40 *Romulus Iliades Iliadesque*

---

<sup>334</sup> WILLS 1996, 112. Modello greco per questa espressione è Callimaco, *Hymn. Ap.* 2. Cfr. anche BOOTH 1981, 2699: per la scelta di sostituire l'aggettivo *profani* di Verg. *Aen.* 6, 258 con il metricamente equivalente *severi*.

<sup>335</sup> Con questa simbologia si indica la *geminatio* interrotta dalla presenza di un termine estraneo.

<sup>336</sup> WILLS 1996, 45. La ripetizione dei pronomi dimostrativi nella poesia latina compare nella poesia post-augustea e dunque le poche attestazioni precedenti sono considerate da Wills, degne di attenzione, cfr. p. 76.

<sup>337</sup> La struttura AxA, in posizione enfatica ad inizio del verso ricorda Virgilio, *Aen.* 9, 404. Per le altre occorrenze della medesima *geminatio* cfr. WILLS 1996, 83 e sgg. Negli *Amores* cfr. anche 3, 2, 80 *Sint mea, sint dominae fac rata vota meae*.

<sup>338</sup> Il nome è corretto nei *codices vetustiores* dalle mani correttrici dei codici PY ed è tramandato da molti *recentiores*: MUNARI 1970, xxiii, attribuisce la lezione dei *recentiores* all'*ingenium* congetturale di qualche filologo umanista.

<sup>339</sup> La ripetizione one dei pronomi dimostrativi nella poesia latina compare nella poesia post-augustea e dunque le poche attestazioni precedenti sono considerate da Wills degne di

*Remus*: in questo caso la figura di raddoppiamento può ricordare la natura gemellare del parto. In 1, 2, 41, si incontra una costruzione tipica di Ovidio:

*tu, pinnas gemma, gemma variante capillos*<sup>340</sup>,

I due termini si ripetono a contatto all'interno di una unità metrica, in corrispondenza della cesura, realizzando un'anadiplosi<sup>341</sup>, costruita in modo che tra i termini appartenenti al primo e al secondo elemento si realizzi un'omissione (*variante* presente nel secondo va riferito anche al primo elemento), mentre i due accusativi di relazione sono disposti secondo una struttura chiastica (xABBCA). Simili al precedente, per costruzione, sono 2, 4, 39:

*Candida me capiet, capiet me flava puella,*

2, 5, 43

*Spectabat terram, terram spectare decebat,*

2, 19, 5

*speremus pariter, pariter metuemus amantes,*

3, 9, 1

---

attenzione, cfr. p. 76: il passo ricorda Virgilio, *Aen.* 6, 791, altro esempio di riconoscimento enfatizzato dalla ripetizione del pronome.

<sup>340</sup> MCKEOWN, 1989, 54: definisce la figura anastrofe ed offre, come esempi, 1, 7, 48; 2, 4, 39; 2, 5, 43; 2, 6, 59; 2, 9, 14; 2, 19, 5-48; 3, 1, 1; 3, 2, 82; 3, 9, 1; 3, 10, 23; alcuni di questi corrispondono a una *geminatio*, altri sono dei poliptoti. Vd *infra*.

<sup>341</sup> LAUSBERG 1969, 136 e 137.

*Memnona si mater, mater ploravit Achillem.*

In questi casi l'anadiplosi si accompagna al chiasmo e, con la sola eccezione di 3, 9, 1, che presenta disposizione identica a quella del verso 1, 2, 41, gli elementi del verso sono così distribuiti: ABBAC. Nel primo caso la *geminatio* è accompagnata anche dal chiasmo del pronome personale, dalla parallela disposizione dell'aggettivo, con *variatio*, che qualifica la donna. Nel secondo verso la costruzione prevede anche il chiasmo con poliptoto del verbo *specto*: questa ripetizione ha valore enfatico e sottolinea l'indignazione dell'innamorato che giudica il comportamento di colei che lo ha tradito. In 2, 9, 15 la costruzione chiasmatica dei verbi con ripetizione dell'avverbio *pariter* evidenzia la contemporaneità e il contrasto intrinseco dei sentimenti degli innamorati. A esclusione del verso 2, 5, 43 la realizzazione della figura contribuisce alla comunicazione semantica, rappresentando anche nella distribuzione delle parole la reciprocità o l'uguaglianza dei sentimenti.

Ovidio non si discosta dalle tendenze generali della poesia augustea nell'uso della *geminatio*, ma l'uso sporadico non è casuale, poiché esso si accompagna ad altre figure di parola che rendono articolata la costruzione del verso; nel caso delle *expanded geminationes*, inoltre, è importante ribadire come esse ricorrano in sequenze riflessive e dunque come la scelta delle figure retoriche contribuisca a rallentare il ritmo narrativo.

## POLIPTOTO E PARONOMASIA

Il poliptoto è figura di raddoppiamento che si realizza con la ripetizione di una medesima parola, sia essa nome, pronome, aggettivo o avverbio, a contatto o a poca distanza, con modifiche morfologiche che non mutano il significato della parola, ma soltanto il suo valore sintattico<sup>342</sup>. J. Wills distingue il poliptoto realizzato con la ripetizione di una medesima parola con diversa funzione sintattica dal *derivational polyptoton*, realizzato, invece, tra parole appartenenti a categorie grammaticali diverse, e da quello che definisce *co-ordinated polyptoton*, che comporta l'associazione di un altro termine a quelli ripetuti<sup>343</sup>. Lo studioso precisa anche che la ripetizione deve avvenire all'interno di una medesima proposizione: questo aspetto sintattico si accorda con la tendenza ovidiana a far coincidere la proposizione con il distico<sup>344</sup> e contemporaneamente permette di notare che, quando una forma di ripetizione si verifica in due distici diversi, essa svolge una funzione anche strutturale, molto spesso connettiva, prolungando il pensiero oltre quell'unità metrico-semantica che è il distico elegiaco.

Kenney dice di Ovidio: «what is characteristic of him is the way in which this (*i. e. polyptoton*) is combined with other rhetorical devices<sup>345</sup>». Numerosi esempi

---

<sup>342</sup> LAUSBERG 1969, 325 sgg. Dalla definizione propria di poliptoto viene dunque esclusa l'alternanza tra forma nominale e verbale, cfr. *id.* 329.

<sup>343</sup> WILLS 1996, 12 e 189. Lo studioso include dunque nelle forme di poliptoto anche i casi di l'alternanza tra forma nominale e verbale con la medesima radice, ma poi li analizza separatamente, sotto la voce *figura etymologica*, cfr. *id.* 243. Attenendomi alla categorizzazione del Lausberg, separo il poliptoto dalle altre forme di ripetizione, la figura etimologica e la paronomasia, che si realizzano attraverso l'associazione di forme verbali e nominali, per i quali vd. poi. Cfr. anche HOFMANN - SZANTYR 2002, 41-43 (707-708). Sul poliptoto cfr. BELARDI, 1971, 123-144 e FRÉDÉRIC 1985, 39-41.

<sup>344</sup> In tal senso RAMÍREZ DE VERGER 1989 propone alcune correzioni alla punteggiatura adottata da MCKEOWN 1987.

<sup>345</sup> KENNEY 2002, 47. *vd. supra p. XXX*. L'autore riporta come esempio *ars.* 1, 99.

dimostrano che questa caratteristica corrisponde all'uso corrente negli *Amores* e rende spesso difficile separare il poliptoto da altre figure di posizione a esso associate.

Molto spesso la ripetizione lessicale sottolinea la reciprocità dell'azione, soprattutto in contesti erotici in cui vengono descritti gli incontri tra gli innamorati, reali o soltanto desiderati, e coinvolge spesso sostantivi che indicano parti del corpo<sup>346</sup>: è questo il modo in cui Ovidio realizza, in più casi, forme di vera e propria *evidentia*. Se si prendono ad esempio i vv. 57-58 di 2, 5 (e di seguito i vv. 43-44 di 1, 4) l'organizzazione dei termini nel verso dipinge i gesti degli amanti:

*Quod nimium placuere, malum est quod tota labellis  
lingua tua est nostris, nostra recepta tuis*<sup>347</sup>

1, 4, 43-44

*nec femori committe femur nec crure cohaere  
nec tenerum duro cum pede iunge pedem*

In quest'ultimo caso la prossimità delle due ripetizioni comunica l'ansia del poeta che conclude con questo distico la sequenza delle proibizioni rivolte alla sua donna.

---

<sup>346</sup> WILLS 1996, 189-190 e HOFMANN-SZANTYR 2002, 41 affermano che il ricorso al poliptoto è un artificio retorico, cui Lucrezio e Ovidio ricorrono molto frequentemente; WILLS 1996, 207 sgg. dedica, inoltre, un approfondimento agli autori che ne fanno un maggior uso (oltre ai due già citati, anche Manilio e Seneca) e sarà, di conseguenza, punto di riferimento costante di questa ricerca.

<sup>347</sup> Il poliptoto è realizzato in corrispondenza della cesura ed è paragonabile a un'anadiplosi poliptotica. In questo verso va notato anche l'*enjambement*, che Ovidio non prolunga quasi mai oltre la prima parola del secondo verso, anche quando esso è realizzato all'interno del distico.

Ovidio apprezza particolarmente il poliptoto del sostantivo *femur*, che compare altre tre volte negli *Amores* nella descrizione di scene d'amore fisico<sup>348</sup>, al v. 10 di 3, 7:

*lascivum femori supposuitque femur*

e 3, 14, 22

*nec femori inpositum sustinuisse femur*

L'*ordo verborum* dei sostantivi ripetuti e l'alternanza tra questi e i pronomi (vd. ad es. 2, 5, 58) realizza forme di *evidentia* che sottolineano la reciprocità dell'azione, così come la loro vicinanza sottolinea la vicinanza degli amanti al momento del bacio. Ma è soprattutto nel descrivere l'incrociarsi delle gambe degli amanti sotto il tavolo della *mensa* che Ovidio raggiunge il maggior artificio retorico, come dimostra il verso 1, 4, 44, in cui il nesso *tenerum pedem* avvolge il nesso *duro cum pede*: in questo caso, inoltre, la giustapposizione tra gli antonimi *tener* e *durus* dà voce ai sentimenti dell'innamorato elegiaco, che confronta amaramente la natura impari dei due amanti. Simile funzione 'reciproca' svolge anche il poliptoto in 3, 2, 5-6:

*Tu cursus spectas, ego te; spectemus uterque*

Anche le ripetizioni verbali con capovolgimento di diatesi sono comuni in Ovidio per esprimere reciprocità nell'azione degli amanti<sup>349</sup>, come in 1, 4, 57: ...

---

<sup>348</sup> Per l'uso del poliptoto in contesto amoroso cfr. WILLS 1996, 202-203.

<sup>349</sup> WILLS 1996, 296 e *passim*.

*invenies aut invenieris*<sup>350</sup>, così come il cambio della persona al v. 55 *surges ... surgemus*.

Nell'elegia 3, 7 l'io elegiaco racconta un suo insuccesso erotico e il poliptoto sottolinea la reciprocità del desiderio e delle azioni tra gli amanti, in forte contrasto con quanto effettivamente accaduto (v. 5):

*nec potui cupiens, pariter cupiente puella*

Nel contesto didascalico dell'elegia 1, 8 nel distico 79-80, il poliptoto è usato dalla *lena* per spingere la giovane a capovolgere la situazione di accuse da parte del *vir* a proprio favore e, insieme alle *sententiae*<sup>351</sup>, contribuisce a innalzare il tono persuasivo delle parole di *Dipsas*:

*et, quasi laesa, prior nonnumquam irascere laeso  
vanescit culpa culpa repressa tua*<sup>352</sup>

L'uso del poliptoto nel dare istruzioni è tipico di Ovidio. In 2, 11, 22 (*credite: credenti nulla procella nocet*) introduce la sentenza su cui si fonda l'imperativo e così l'accostamento del participio<sup>353</sup> conferisce maggior forza persuasiva

---

<sup>350</sup> WILLS 1996, 297: l'unico altro esempio di poliptoto di questo tipo attestato negli elegiaci, secondo lo studioso, si ritrova in Properzio, 2, 8, 8: *vinceris aut vincis, haec in amore rota est*.

<sup>351</sup> Vd. *infra*.

<sup>352</sup> Esempi ovidiani di costruzioni simili sono elencati da MCKEOWN 1989, 243. In questo verso i termini sono posizionati in modo da incrociarsi rispetto alla funzione semantica che ciascuno svolge. WILLS, 1996, 392 definisce la figura 'chiasmo semantico', considerando come altri esempi della medesima *dispositio* anche le ripetizioni presenti in 1, 2, 41 e 42, mentre, se l'interpretazione è corretta, essa si adatta solo a 1, 2, 42.

<sup>353</sup> WILLS 1996, 311 e 316-317: Ovidio è il poeta latino in cui si incontrano più frequentemente casi di poliptoto verbale con una forma di participio. A p. 323 vengono elencati, suddivisi per opere, i passi in cui ricorre questa forma di poliptoto. Nonostante la prima forma verbale, sia per

all'imperativo. Tra i numerosi esempi di quest'uso del poliptoto presenti in 1, 4<sup>354</sup>, meritano di essere ricordati i versi 63-65, in cui l'insistenza di Ovidio trasforma l'ordine quasi in una preghiera:

*oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet,  
quod mihi das furtim, iure coacta dabis.  
verum invita dato (potes hoc) similisque coactae*

Come è naturalmente chiaro, la ripetizione realizzata per mezzo del poliptoto, e della paronomasia, favorisce l'accentuazione di un'idea e ricorre quindi spesso in contesti dalla natura persuasiva: esse sono difatti figure particolarmente frequenti nella realizzazione delle *sententiae*, di cui si è riscontrato l'uso per esercitare opera di convincimento su qualcuno. Esempi di questo tipo si ritrovano in 1, 8, 36 (*si simules, prodest; verus obesse solet*) e 2, 19, 36 (*quod sequitur fugio, quod fugit ipse sequor*)<sup>355</sup> e ancora in 2, 4, 3-4:

*confiteor, siquid prodest delicta fateri  
in mea nunc demens crimina fassus eo.*

e 2, 16, 12:

*quae movet ardores est procul, ardor adest*

e ancora in 2, 19, 51:

---

sintassi, esterna alla proposizione seguente, le due proposizioni sono strettamente collegate e possono quindi essere trattate come forme di poliptoto.

<sup>354</sup> 1, 4, 49 *hoc tu non facies; sed ne fecisse puteris*; 1, 4, 51-52 *vir bibat usque roga (precibus tamen oscula desint) / dumque bibit, furtim, si potes, adde merum*. Cfr. anche 1, 8, 34 *si te non emptam vellet, emendus erat* Per altre costruzioni simili cfr. WILLS 1996, 305.

<sup>355</sup> Vd. *infra* p. 53.

*lentus es et pateris nulli patienda marito.*

Uso affine svolge il poliptoto di 3, 11, 20 (*casua fuit multis noster amoris amor*)<sup>356</sup> e in 2, 4, 20 (*carmina; cui placeo, protinus ipsa placet*) e in 3, 2, 3 dove indica i sentimenti reciproci che scaturiscono l'uno dall'altro o il crescere della passione amorosa (*in flammam flammam, in mare fundis aquas*)<sup>357</sup>.

Come in altre opere, anche negli *Amores* il poliptoto e la paronomasia sono usate per esprimere contrasto<sup>358</sup>. In 1, 6, (45)-46:

*forsitan et tecum tua nunc requiescit amica  
heu, melior quanto sors tua sorte mea*<sup>359</sup>

Il poliptoto *sors sorte*, strategicamente posizionato nel secondo emistichio del pentametro in modo da renderlo maggiormente visibile, insieme alla contrapposizione tra gli aggettivi *tua* e *mea*, sottolinea la differente condizione dei due personaggi e quindi l'invidia che il poeta, *exclusus amator* di questo *paraclausithyron*, prova per il custode della porta, la cui condizione è presentata nell'esametro precedente e a sua volta evidenziata dalla paronomasia *tecum tua*.

---

<sup>356</sup> La stessa figura ricorre in *epist.* 19, 104: *fitque nouus nostri finis amoris amor*

<sup>357</sup> Per *quaerit aquas in aquis et poma fugacia captat* (2, 2, 43) cfr. MCKEOWN 1998, 47.

<sup>358</sup> WILLS 1996, 213-214. Contributo specifico, sebbene datato, sul poliptoto nella poesia esametrica di Lucrezio, Virgilio e Ovidio è BRAZEALE 1917: lo studioso giunge alla conclusione che in Ovidio e Lucrezio il poliptoto è usato in corrispondenza dell'accumulazione di esempi.

<sup>359</sup> Il distico si ripete identico in *trist.* 5, 4, 4. e in *fast.* 4, 520. Nel primo caso il poliptoto contrappone la felice sorte della *epistula* inviata a Roma a quella del poeta che resta a Tomi. Sulla base di queste ripetizioni WILLS 1996, 215, afferma che il poliptoto è una caratteristica dello stile di Ovidio non connessa con il soggetto poetico. Questo esempio di riuso conferma quanto alcune ripetizioni particolarmente espressive, o sentite come tali dui stesso, possano essere amate dal poeta. Cfr. anche MCKEOWN, 1987, 110 e, da ultima, ancora sulla ripetitività di espressioni e immagini in Ovidio, FRINGS 2005.

Il cambiamento rispetto al passato, la mutata situazione amorosa è descritta da Ovidio per mezzo di un duplice poliptoto che si accompagna alla costruzione chiastica<sup>360</sup> in 3, 11, 4:

*et quae non puduit ferre, tulisse pudet.*

Anche in 2, 19, 48 il poliptoto sottolinea il contrasto tra l'azione del *vir* e quella conseguente dell'innamorato elegiaco; funzionale a tale contrapposizione è anche la giustapposizione ossimorica tra i verbi *incipere* e *desinere*:

*incipis, incipiet desinere esse mea*

Il poliptoto delle forme verbali viene spesso realizzato in modo da coinvolgere le due proposizioni subordinate di un periodo, come in 1, 4, 27:

*tange manu mensa, tangunt quo modo precantes*

e 1, 4, 32

*et qua tu biberis, hac ego parte bibam*

Talvolta il poliptoto permette il procedere della narrazione oltre il singolo distico, assumendo una funzione connettiva. In 1, 4, 55-58 con il cambio delle forme verbali e la ripetizione poliptotica del sostantivo *agmen*, quasi in anadiplosi, si uniscono i due distici. L'urgenza del contatto, dopo che gli amanti

---

<sup>360</sup> HOFMANN - SZANTYR 2002, 43 (=708): la paratassi lessicale con forme verbali è spesso realizzata dai poeti in costruzione chiastica. Nell'epigramma premesso alla seconda edizione il poliptoto tra *fueraimus* e *sumus*, evidenzia il contrasto temporale tra il prima e il dopo: va notato che si incontra tra due versi consecutivi, in cui si realizza una elegante costruzione chiastica, come segnalato da MCKEOWN 1989, 5.

si sono incontrati, viene espressa per mezzo della ripetizione con poliptoto del verbo *tangere*.

*cum surges abitura domum, surgemus et omnes  
in medium turbae fac memor agmen eas:  
agmine me invenies aut invenieris in illo;  
quicquid ibi poteris tangere, tange mei.*

In molti casi, tuttavia, la ripetizione è soltanto un gioco linguistico con funzione enfatica, talvolta forse non scevra d'ironia; valgano come esempi i seguenti casi 1, 10, 45; 3, 3, 22; 3, 5, 18; 3, 14, 47, dei quali discute Wills<sup>361</sup>, e cui si può aggiungere 1, 2, 52:

*qua vicit, victos protegit ille manu*<sup>362</sup>.

Questo poliptoto del v. 52, *vicit victos*, anticipato dal *victor* del v. 50 con cui si costruisce il paragone, vuole enfaticizzare il ricordo della bontà di Augusto<sup>363</sup>; Wills<sup>364</sup> riconosce che l'uso di queste ripetizioni può essere ridondante, ma, dal momento che le ripetizioni di termini che indicano conquista, sia militate sia

---

<sup>361</sup> WILLS 1996, 248-250.

<sup>362</sup> Cfr. MCKEOWN 1996, 59 per i riferimenti a *Pont.* 1, 2, 123 e *met.* 3, 95. WILLS 1996, 251: il campo semantico che maggiormente fa uso del poliptoto è proprio quello della prigionia in guerra e amore; nel caso del poliptoto tra forme verbali il participio realizza di solito una subordinazione tra i due termini appartenenti a una medesima proposizione. Per l'alternanza tra verbo semplice e composto cfr. anche il bel verso 3, 6, 44: *cedere iussit aquam; iussa recessit aqua*.

<sup>363</sup> MCKEOWN 1989, 59. Poliptoto simile si incontra in Properzio, 3, 11, 16 *vicit victorem candida forma virum*: in questo caso l'*exemplum* mitico vuole ricordare Augusto, il vincitore militare, che è anche vinto dalla bellezza di Cleopatra.

<sup>364</sup> WILLS 1996, 251.

amorosa, sono frequenti, nota in questa elegia una compresenza dei due elementi: ne deduciamo, quindi, un ulteriore confronto tra la *militia amoris*, cui è stata dedicata gran parte del componimento, e la *militia* bellica.

Negli *Amores*, come nelle opere giovanili, Ovidio ripete raramente gli aggettivi o forme di participi, come in *capti iuvenes, captaeque puellae* (1, 2, 27), mentre è più frequente la ripetizione aggettivale con *variatio* del grado dell'aggettivo. Di quest'uso si hanno molti esempi. Tra i tanti si possono citare i seguenti: 3, 2, 32:

*cum sequitur fortes fortior ipsa feras*

3, 6, 99

*damnosus pecori curris, damnosior agris*

2, 16, 7

*Terra ferax Cereris multoque feracior uvis*

3, 5<sup>365</sup>, 10-11

*constitit ante oculos candida vacca meos  
candidior nivibus tum cum cecidere recentes*

3, 15, 18

---

<sup>365</sup> L'originalità dell'elegia detta *somnium*, messa in dubbio già per la tradizione manoscritta (essa è tramandata dai codici PSY e da molti *recentiores*, ma in ordine spesso diverso e inoltre in altri testimoni estranei alla tradizione degli *Amores*) e per particolarità contenutistiche (cfr. MUNARI 1970, xxiii sg.) è stata a lungo discussa dai critici e viene considerata oggi spuria. Cfr. da ultimo MCKEOWN 1987, 124 e MCKEOWN 1998 *ad loc.*

*pulsanda est magnis area maior equis*

1, 8, 61

*qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero*

Il tono magniloquente e lo scopo infatico-persuasivo di tali ripetizioni, reso ancora più forte dalla successione della forma semplice e di quella comparativa, è evidente.

Ovidio ricorre abbastanza frequentemente anche alla paronomasia<sup>366</sup>. Le forme più semplici di paronomasia riguardano l'alternanza tra pronomi personale e aggettivo corrispondente, molte delle quali non risultano dotate di particolare enfasi<sup>367</sup>; In altri casi, invece, la paronomasia può generare un forte contrasto semantico. Al v. 22 di 1, 2 la paronomasia organica con cui il poeta si definisce *armis victus inermis* sminuisce il valore della vittoria e del trionfo di Cupido. Gioco linguistico simile ricorre in 1, 9, 22, raccolta di numerosi *topoi* elegiaci, di cui Ovidio si serve per confermare la propria condizione di poeta e di innamorato elegiaco<sup>368</sup>: *armata vulgus inerme manu* si inserisce in un contesto militare che introduce il confronto tra la milizia militare e la *militia amoris* ed esemplifica il modo in cui il soldato, ovvero l'innamorato elegiaco, attaccano approfittando della debolezza del nemico, che è il *vir rivalis*. Lo stesso gioco linguistico ricorre in *ars* 3, 46 e *Ibis* 254<sup>369</sup>. Al di fuori della produzione ovidiana, questa forma di

---

<sup>366</sup> Vd. *supra* per la terminologia relativa.

<sup>367</sup> 1, 8, 109 *vox erat in cursu, cum me mea prodidit umbra*; 2 10, 21 *me mea disperdat nullo prohibente puella*; 3, 2, 48 *nil mihi cum pelago, me mea terra capit*; 3. 6. 100; *forsitan haec alios, me mea damna movent*; 3 14, 11 *tu tua prostitues famae peccata sinistrae*.

<sup>368</sup> WEIDEN BOYD 1997, 153 e sgg, soprattutto 160-163.

<sup>369</sup> MCKEOWN 1989, 45. In *Ibis* 254, *artmatique tulit vulnus, inermis opem*, il gioco linguistico non esprime una contrapposizione diretta.

paronomasia ricorre soprattutto in testi di prosa<sup>370</sup>. La paronomasia, come il poliptoto, può essere utilizzata per marcare un contrasto, come in 2, 2, 20, dove serve a sottolineare l'atteggiamento che lo *ianitor* deve assumere nei riguardi dell'innamorato che incontra la *puella* affidata alla sua custodia:

*venerit ignotus: postmodo notus erit*

L'alternanza *notus-ignotus* è un gioco lessicale molto diffuso, prima e dopo Ovidio<sup>371</sup>.

Nella descrizione del trionfo di Amore in 1, 2 compare una seconda paronomasia, *auratis aureus*<sup>372</sup> al verso 42 dove risulta carica di un certo tono ironico, poiché rafforza il contrasto tra lo splendore di Cupido e la sua immeritata vittoria. Simile a questa se ne ritrova un'altra anche in 1, 8, 60 (in *enjambement*: *ipse deus vatum palla spectabilis aurea / tractat inauratae consona fila lyrae*). In 1, 8, 15 la paronomasia organica *proavos atavosque* ricorda la lunga enumerazione di composti di Plaut. *Pers.* 57: *pater, avos, proavos, abavos, atavos*, prima e unica occorrenza dei due composti antecedente a quella di Ovidio.

Paronomasia inorganica compare anche anche in 1, 14, 52:

---

<sup>370</sup> MCKEOWN 1989, 45.

<sup>371</sup> Cic. *Verr.* 2, 1, 31 e poi anche Tac. *Germ.* 21, 2. Per gli altri passi cfr. MCKEOWN 1998 *ad loc*: lo studioso sottolinea come l'utilizzo di questa coppia lessicale implichi oltre alla contrapposizione letterale anche quella, propria del suo uso tradizionale, tra 'amici e estranei'.

<sup>372</sup> Sull'uso dell'aggettivo *aureus* nella descrizione del trionfo e sul problema testuale cfr. MCKEOWN 1989, *ad loc*, del quale condivido la scelta testuale. WILLS 1996, 228 sg.: Ovidio usa la ripetizione di un nome in poliptoto o di un aggettivo, sebbene la ripetizione degli aggettivi sia rara nelle opere giovani, per far condividere gli attributi di differenti personaggi e soggetti. La ripetizione a contatto dell'aggettivo *aureus* o di *aureus* e del participio *auratus* si incontra nelle *Metamorfosi*: 2, 107; 5, 52; 12, 395.

*protegit ingenuas picta rubore genuas*<sup>373</sup>

Infine vanno segnalati alcuni casi di *declinatio*, uso cioè alternato di verbo semplice e composto, segnalati da McKeown nel commento al v. 2, 16, 26<sup>374</sup>:

*fundit et effusas ore recepta aquas*

Agli esempi citati dall'ultimo commentatore degli *Amores* va aggiunto il v. 41 di 2, 19, dove l'alternanza tra il semplice e il composto del verbo *fero*<sup>375</sup> sottolinea il ripetersi dell'azione e dunque l'intensità della frequentazione degli amanti.

*Quas ferat et referat sollers ancilla tabellas*

Da questa analisi emerge dunque che negli *Amores* l'uso del poliptoto e della paronomasia, da soli o affiancati ad altre figure di posizione, è funzionale alla comunicazione del *pathos* dell'io elegiaco, di cui manifesta il desiderio amoroso e l'anfasi sentimentale; talvolta è il mezzo attraverso cui sottolineare il contrasto tra passato e presente e tra le diverse condizioni dei personaggi. Solo raramente esse vengono utilizzate a fini strutturali.

---

<sup>373</sup> L'associazione dell'aggettivo *ingenuus* al sostantivo *gena* è particolarmente cara ad Ovidio, che negli *Amores* la utilizza anche in 1, 7, 50.

<sup>374</sup> MCKEOWN 1998, 350.

<sup>375</sup> Paralleli, in Ovidio e altri autori, sono citati da MCKEOWN 1989, 425.

## Grecismi

### Premessa

La presenza di elementi<sup>376</sup> greci è una costante di tutti periodi della storia della lingua e della letteratura latina: questa continua affluenza ha contribuito ad arricchire e trasformare la lingua sia nel lessico, l'ambito in cui l'acquisizione di elementi stranieri è più veloce, sia nelle strutture morfologico-sintattiche<sup>377</sup>. Il numero e l'incidenza degli inserimenti da altra lingua sono proporzionali all'intensità e alla durata dei rapporti tra le culture implicate nello scambio ed è per questa ragione che nel latino i prestiti dal greco sono più diffusi rispetto agli elementi di altra origine. I rapporti tra le due civiltà sono, infatti, continui e coinvolgono ogni aspetto delle attività umane: militare, politico, economico, culturale, scientifico. Spesso il greco è anche l'intermediario attraverso cui altri termini di origine mediterranea penetrano nella lingua latina<sup>378</sup>.

I termini più antichi sono giunti per via orale e riguardano prevalentemente gli ambiti della cultura materiale, gli oggetti di uso quotidiano, la navigazione e il commercio: quelli che Alfred Ernout definisce «*termes de civilisation*<sup>379</sup>». Altri elementi furono introdotti nella lingua latina per trafilata dotta, attraverso i testi letterari, e contribuirono ad arricchire il lessico, soprattutto quello tecnico-scientifico, e la sintassi. Nel periodo arcaico la presenza degli schiavi di origine greca favorì la diffusione di grecismi popolari e di espressioni colloquiali di origine greca (interiezioni e avverbi in primo luogo); ciò è testimoniato nelle

---

<sup>376</sup> Con l'espressione 'elemento greco' si intendono inizialmente tutti i tipi di influenza del greco sul latino, che troveranno di seguito una distinzione più precisa e articolata.

<sup>377</sup> ERNOUT 1954, 11-16, in particolare 11: «La parenté ne'existe pas plus dans le domaine du lexique que dans le système grammaticaux». Non tutti condividono questa affermazione, come si può evincere da quanto si dirà di seguito sui prestiti.

<sup>378</sup> ERNOUT 1954, 17 e 49.

<sup>379</sup> ERNOUT 1954, 58

commedie di Plauto, in cui i grecismi abbondano nel linguaggio degli schiavi, e sono invece più rari nella lingua dei padroni<sup>380</sup>: la presenza di grecismi nella lingua plautina dimostra che i destinatari erano capaci di comprendere i termini forestieri utilizzati dai *servi*. La trasmissione popolare e orale attraverso cui prestiti antichi sono penetrati nella lingua latina ha spesso comportato cambiamenti fonologici e morfologici: il prestito che ha subito modifiche di questa natura, tali da nascondere l'origine straniera, può essere datato al periodo precedente quello in cui altri termini sono penetrati per influenza letteraria. Ernout<sup>381</sup> fornisce un elenco dei cambiamenti fonetici che alcune parole hanno subito nella latinizzazione, oltre che un elenco dei prestiti greci giunti per via popolare: caso esemplificativo è *purpura* che rende il greco ποφυρά<sup>382</sup>, con perdita della aspirazione e assimilazione regressiva della vocale *u*. I cambiamenti fonologici e morfologici intervenuti (la scomparsa dell'aspirazione, i cambiamenti vocalici, la sincope, l'adattamento alle forme flessionali latine in primo luogo) e l'uso comune hanno favorito l'integrazione di molti termini, così che a un certo momento molti grecismi non vennero più sentiti come tali e furono accolti nella lingua di uso comune: questo tipo di elemento costituisce un esempio di prestito, lessicale, integrato. I prestiti antichi di questo tipo sono numerosi e difatti «i censimenti di grecismi lessicali nel latino dai grandi repertori ottocenteschi (Weise; Saalfeld) ad oggi hanno subito e subiscono

---

<sup>380</sup> MAROUZEAU 1970, 175. Anche nelle commedie di Terenzio, sebbene in misura ridotta rispetto a Plauto, sono presenti prestiti greci, ma si tratta prevalentemente di termini ormai integrati e acclimatati (cfr. ERNOUT 1954, 77); inoltre i termini stranieri sono utilizzati quasi esclusivamente da personaggi di origine contadina o di classe sociale bassa, mentre i romani dell'*urbe* mantenevano un linguaggio puro, secondo quelle che erano le indicazioni del Circolo degli Scipioni. L'esempio terenziano permette di dare una connotazione sociale all'uso dei termini di origine straniera. Sulla lingua di Terenzio si veda il recente KARAKASIS 2005.

<sup>381</sup> ERNOUT 1954, *passim*.

<sup>382</sup> CIANCAGLINI 1997, 850b; ADAMS 2003, 419. La conservazione dei caratteri fonetici greci è propria dall'integrazione operata da uno studioso in età letteraria, ma non si può escludere il caso che essa sia il frutto del manierismo ricercato di un letterato.

continuamente variazioni consistenti<sup>383</sup>». In età classica la dottrina ortografica acquistò maggiore rigore, normalizzando l'uso dei simboli *ch*, *th*, *x*, *y*, *z* per rendere il termine latino derivato più simile nella forma al modello greco: in questo modo il termine straniero era più fedele al suo antecedente, ma spesso anche meno integrato<sup>384</sup>. A questo tipo di presenza linguistica, non così perfettamente acclimatata al punto da lasciar intuire il modello sotteso, attribuiamo il nome di forestierismo<sup>385</sup>, mentre i prestiti letterari o dotti, originati da scelte artistiche consapevoli o dall'impossibilità di mantenere pura la lingua<sup>386</sup>, costituiscono un prestito dotto o cultismo, che richiede una maggiore conoscenza della lingua di origine del prestito. Non è raro che di una stessa parola greca esistano in latino due forme, una penetrata per via popolare e l'altra per via letteraria, o che la parola penetrata per via dotta sia diventata di uso comune e abbia subito in seguito modifiche fonetiche. Tuttavia, la conservazione o l'assenza di determinati caratteri fonetico-morfologici non è indizio certo per determinare l'età della comparsa e il percorso di integrazione di un prestito. Il termine *phalera*, ad esempio, ha modificato in *e* la vocale *a* del greco φαλακρόν, ma ha conservato il gruppo *ph*: è probabilmente un prestito recente, non completamente latinizzato<sup>387</sup>. Indizio dell'antichità di inserimento per un prestito è la presenza di derivati con morfologia propria della lingua d'arrivo: la produttività è propria di termini ormai sentiti come appartenenti alla lingua di arrivo.

In un testo poetico il ricorso ai grecismi, come ad altre forme linguistiche estranee alla lingua d'uso o al genere letterario, può svolgere funzioni connotative, stabilire connessioni intertestuali, caratterizzare lo stile o i

---

<sup>383</sup> POCETTI – POLI – SANTINI 1999, 98.

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> HOFMANN - SZANTYR 2002, 123.

<sup>386</sup> HOFMANN - SZANTYR 2002, 123: ciò è relativo alle lingue tecnico.scientifiche.

<sup>387</sup> ERNOUT 1954, 61 3 64.

personaggi, rispondere a necessità metriche<sup>388</sup>: per questo motivo il grecismo fu usato prevalentemente in poesia, ma i prosatori di età imperiale non rifiutarono di farvi ricorso, per imitare lo stile poetico (laddove l'uso di termini di origine greca non risponde a specifiche esigenze di nomenclatura, come probabilmente accade in Plinio, nella ricerca di termini scientifici per la *Naturalis Historia*)<sup>389</sup>.

Una volta chiarito, dunque, che la forma può essere indicativa dell'età e del tramite della comparsa di un elemento greco nella lingua latina, che non tutti i termini stranieri vengono recepiti e utilizzati allo stesso modo e che vi sono dei 'gradi' nel livello di integrazione degli elementi stranieri, si può tentare una classificazione delle presenze di origine straniera nella lingua di arrivo. Per ciò che concerne i rapporti tra greco e latino l'uso frequente di termini quali prestito, grecismo, interferenza, o del generico 'influenza', rende necessaria una più precisa identificazione dei fenomeni di contatto tra le due lingue<sup>390</sup>, distinguibili, secondo la terminologia di Adams, in *code-switching*, *prestito-borrowing* e interferenza.

Il *code-switching* è l'uso di parole appartenenti a due lingue diverse nella stessa espressione o nella stessa conversazione e si distingue in *tag-switching*, *inter-sentential* e *intra-sentential switches* in base alla posizione del termine straniero. *Tag-switching* è l'intromissione di una sola parola straniera in un testo che è interamente scritto nell'altra lingua (esclamazioni, interiezioni appartengono a questa tipologia di *code-switching*); *inter-sentential switches* ricorrono quando una frase è in una lingua e quella successiva in un'altra; *intra-sentential switches* compaiono alla fine di una frase.

Il prestito è l'inserimento di elementi di una lingua straniera in un'altra lingua e può essere lessicale (*loan-word*), o, in caso di stretto contatto, fonetico,

---

<sup>388</sup> J HOFMANN - SZANTYR 2002, 5. Sulla lingua come elemento per caratterizzare i personaggi si veda quanto detto prima relativamente agli autori della palliata.

<sup>389</sup> MAROUZEAU 1970, 175 e sgg.

<sup>390</sup> ADAMS 2003, 418. È questo lo studio più recente ed esaustivo sui prestiti linguistici e il bilinguismo nelle lingue classiche.

morfologico o sintattico<sup>391</sup>. Il prestito fonetico, che consiste nella conservazione della fonetica greca nei prestiti lessicali, è proprio del periodo classico e appartiene a quell'insieme di prestiti dotti o cultismi che sono stati introdotti per scelta consapevole: un autore con competenza nella scrittura in entrambe le lingue può aver deciso di inserire nella lingua latina un termine greco, mantenendo i caratteri fonetici originali. Il prestito morfologico è dato dalla presenza di elementi propri della morfologia greca nella lingua latina. Quando elementi morfologici greci si ritrovano su prestiti lessicali, il prestito morfologico-lessicale testimonia la volontà di richiamare direttamente il modello originale o la mancata integrazione del termine stesso; più raro, ma comunque attestato, è l'uso di terminazioni greche su radici lessicali latine, forse con finalità umoristiche<sup>392</sup>. In Plauto, Terenzio, Ennio, Cecilio Stazio e Pacuvio i lessemi greci furono usati quasi esclusivamente nella forma morfologica latinizzata<sup>393</sup>, Accio seguì sia la flessione che l'ortografia greca e, in questa sua scelta, fu seguito dai poeti augustei, soprattutto da Propertio e Ovidio, meno da Virgilio e Orazio<sup>394</sup>. Oltre alle terminazioni flessionali, anche i suffissi greci possono costituire dei prestiti morfologici in parole coniate con l'aggiunta del suffisso

---

<sup>391</sup> ADAMS 2003, 418. CAMPANILE 1985 riconosce anche un prestito metrico.

<sup>392</sup> Cfr. ADAMS 2003, 421. Esempi di quest'uso sono, nel censimento operato dallo studioso, *vinoeo bonoeo* di Ovidio, citato da Quint. *inst.* 8, 6, 33, e *facteon* di Cicerone, citato sempre da Quint. *inst.* 16, 13, 12: *id quod tu facis, et istos consulatus non flocci facteon*.

<sup>393</sup> HOFMANN - SZANTYR 2002, 125. Tuttavia per Terenzio va segnalato l'uso di titoli con flessione greca, come giustamente notato da PERUTELLI 2000, cfr. HOFMANN - SZANTYR 2002, 306.

<sup>394</sup> Relativamente ad Ovidio vengono riportati due esempi: *Lemniasi*, *ars* 3, 672 e *heroisin*, *trist.* 5, 5, 43. Per ciò che concerne l'uso dei grecismi negli *Amores*, si anticipa che, secondo MALTBY 1999, 395-396, Ovidio fece, insieme a Tibullo, un uso minore dei grecismi, più numerosi in Propertio: la ricerca è però relativa solo al lessico e ai grecismi morfologici.

greco ad una radice latina: esempi di questo tipo di prestito sono i suffissi latini *-ta* e *-tes* corrispondenti ai greci *-της* e *-ετης*, diventati produttivi in latino<sup>395</sup>.

L'imitazione di strutture sintattiche greche, estranee alla sintassi latina, costituisce un prestito sintattico<sup>396</sup>: i prestiti sintattici più acclimatati e abituali sono l'accusativo di relazione, il perfetto gnomico con valore di aoristo, l'uso del nominativo con infinito al posto dell'accusativo, l'uso dell'infinito con valore consecutivo-finale e del neutro plurale di un aggettivo con valore avverbiale (quest'ultimo attestato già in Ennio, *ann.* 49 V.): come per quelli lessicali, anche nel caso di quelli sintattici alcuni prestiti possono essere stati integrati nella lingua e diventati comuni. Il prestito sintattico è possibile in una situazione di alto bilinguismo presso autori conoscitori della lingua modello e contribuisce, attraverso l'imitazione delle strutture sintattiche proprie della lingua letteraria greca, alla creazione della lingua poetica latina<sup>397</sup>, quindi all'innalzamento dello stile e all'allusione intertestuale. Il calco costituisce un particolare tipo di prestito, realizzabile in un contesto di bilinguismo avanzato<sup>398</sup>, che non introduce segni stranieri nella lingua d'arrivo, ma consiste nel creare con elementi indigeni parole che riproducono un termine della lingua straniera.

Il calco può riguardare la struttura della parola, determinando la creazione di nuovi segni, o solo il suo campo semantico, ampliando o mutando quello di un termine già esistente attraverso il confronto con quello che nella lingua modello

---

<sup>395</sup> Plauto utilizza il suffisso *-ta* nella formazione del termine *hamiota*, che non ha un corrispondente in greco, e ha un'ulteriore unica attestazione nelle *Saturae Menippeae* di Varrone. Cfr. ADAMS 2003, 419.

<sup>396</sup> ADAMS 2003, 422-423. BRENOUS 1965 fornisce una trattazione dettagliata dei grecismi sintattici presenti in latino; Una trattazione d'insieme è presente anche in LÖFSTEDT 1933, 414 sgg. Unico studio relativo alla presenza di grecismi sintattici nei poeti augustei è SCHÄFLER 1883.

<sup>397</sup> ADAMS 2003, 423: «this procedure ... was one of the strategies whereby a Latin 'poetic' language was artificially created.[...] Not the syntactic *imitatio* was exclusive to poetry». POCETTI - POLI - SANTINI 1999, 113 e sgg.

<sup>398</sup> CIANCAGLINI 1997, 851b.

viene sentito come corrispondente: in base a ciò si distingue il calco strutturale, per composizione o derivazione, dal calco semantico<sup>399</sup>. Il calco, sia semantico che strutturale, è più frequente nei linguaggi tecnici di alcune discipline (medicina, filosofia, retorica) e nella poesia alta, soprattutto sotto forma di composti. I calchi per composizione più noti sono i conii enniiani *altivolans* e *altitonans* (ὑψιβρεμέτης) o il ciceroniano *magnanimus* (μεγάθυμος e μεγαλόθυμος), che riproducono i corrispettivi greci; esempi di calco strutturale per derivazione sono il termine *qualitas*, che ripropone il corrispondente greco ποιότης, partendo dall'aggettivo *qualis*, corrispondente a greco ποιός, con l'aggiunta di un suffisso corrispondente, *accentus*, formulato su προσοδία. Esempi di calco semantico sono i termini *casus* e *ars*, che hanno ampliato il proprio significato sulla base dei termini greci corrispondenti, πτώσις e τέχνη<sup>400</sup>, *hiems*, che ha acquisito il significato di 'tempesta' sul modello del greco χειμών,<sup>401</sup>. Adams<sup>402</sup> fornisce una serie di esempi di calco semantico o *loan-shift*.

L'interferenza è la presenza di elementi di una lingua su un'altra e riflette la predominanza della prima sulla seconda; è spesso inconsapevole e ricorre prevalentemente nelle traduzioni. Nei testi della letteratura latina aulica la presenza di costrutti greci non può essere considerata un'interferenza, ma uno dei mezzi attraverso cui si esprime il riferimento a quella greca, quindi una forma di imitazione<sup>403</sup>. Un prestito integrato è tale per cui può essere usato anche da chi non conosce la lingua da cui ha origine; l'interferenza implica che chi ne faccia uso conosca la lingua d'origine e sottintende, se involontaria, una minor competenza nella seconda lingua.

---

<sup>399</sup> ADAMS 2003, 459 e sgg. chiama *loan-shift* questo tipo di calco.

<sup>400</sup> Del calco semantico si è occupato NICOLAS 1996

<sup>401</sup> ERNOUT, 1954, 87.

<sup>402</sup> ADAMS 2003, 462 sg.

<sup>403</sup> ADAMS 2002, 5.

Distinguere un *code-switching* da un prestito può non essere semplice. La frequenza delle occorrenze di un termine può fornire indicazioni sulla profondità della sua penetrazione nel lessico latino: un termine morfologicamente e fonologicamente integrato nella lingua latina, di uso corrente, è quasi sicuramente un prestito, mentre un termine, anche con morfologia latina, con occorrenze isolate, può essere considerato un *code-switching*. La possibilità di datare la comparsa di un termine nel vocabolario della lingua letteraria, non permette di escludere che il termine fosse già conosciuto e usato oralmente.

Come già detto, i grecismi sono una risorsa della lingua poetica e sono piuttosto numerosi nei poeti di età augustea: dopo Catullo, in cui si ha circa il 10% di grecismi, Tibullo e Ovidio non ne presentano un aumento sostanziale, mentre maggiore è l'uso che ne fanno Orazio e Propertio (12%) e Virgilio nelle *Bucoliche* (14%)<sup>404</sup>. È necessario precisare che non vi è corrispondenza biunivoca tra la presenza di un modello greco e la frequenza dei grecismi, né i grecismi ricorrono uniformemente all'interno di uno stesso genere letterario, sebbene le leggi che regolano la composizione poetica antica siano fortemente sentite e influenti nel determinare le scelte degli autori: l'*usus scribendi* dei singoli autori va analizzato in modo distinto, poiché le scelte lessicali contribuiscono alla determinazione dello stile individuale e permettono di definire l'aderenza o meno alle regole del genere.

---

<sup>404</sup> MAROUZEAU 1970<sup>6</sup>.

## IL CASO DI OVIDIO

Si è precedentemente riferito in modo contrastante riguardo all'uso dei grecismi in Ovidio: J. Marouzeau paragona le presenze di grecismi negli elegiaci, giudicandole in proporzione meno numerose in Ovidio e Tibullo che in Propertio, sebbene la differenza sia percentualmente poco rilevante, mentre Hoffmann e Szantyr affermano che Ovidio e Propertio fecero un largo uso di termini con morfologia greca. Tuttavia manca uno studio sistematico sui grecismi nella lingua ovidiana<sup>405</sup>. R. Maltby<sup>406</sup> esamina alcune caratteristiche della *elegantia* tibulliana, per aprirsi a un confronto con Propertio e Ovidio così da definire i caratteri della lingua dell'elegia latina, secondo le peculiarità di ciascuno. Alla fine della sua ricerca Maltby conferma una maggiore varietà e libertà nelle scelte linguistiche di Propertio, mentre Tibullo e Ovidio risultano più simili: secondo lo studioso lo stile degli autori rispecchia la volontà e le idee linguistico-letterarie dei protettori. Il primo degli aspetti analizzati da Maltby è la presenza di prestiti greci (*greek loan-words*): lo studioso fornisce un elenco delle parole greche utilizzate da Ovidio negli *Amores*<sup>407</sup> e le classifica in base all'età della comparsa nella lingua latina (prestiti antichi, prestiti di età ciceroniana e prestiti contemporanei) evidenziando e fornendo indicazioni in percentuale sui termini che compaiono per la prima volta negli *Amores* di Ovidio e indicando quali prestiti sono formazioni ottenute attraverso l'aggiunta di un suffisso latino al termine di origine greca. Maltby individua 55 prestiti greci presenti in 105 occorrenze e li classifica per categorie lessicali: 9 termini appartengono all'ambito scientifico-tecnico; 11 all'ambito della poesia-musica-danza, 7 sono i nomi di piante e alberi, i termini restanti appartengono ad altre e più varie

---

<sup>405</sup> Le uniche ricerche relative alla presenza di elementi greci nella lingua di Ovidio sono di JACKSON KNIGHT 1959 e di KENNEY 1999.

<sup>406</sup> MALTBY 1999, 395-396.

<sup>407</sup> Nel proprio contributo Maltby esamina i prestiti lessicali, limitandosi ai termini comuni e senza esaminare i nomi propri, e morfologici, ma non quelli sintattici.

categorie lessicali. La comparazione permette di definire che l'uso dei grecismi è pressoché uguale in Tibullo e Ovidio, mentre in Propertio, come è stato anticipato, essi compaiono in misura maggiore.

## GRECISMI MORFOLOGICI

I prestiti morfologici sono «prestiti di lusso» in quanto non esprimono nulla in più di quello che il latino non possa esprimere con i propri mezzi<sup>408</sup> e sono, pertanto, una prerogativa della poesia alta<sup>409</sup>: essi rimandano più direttamente alla fonte greca di un testo (questo è il motivo per cui i grecismi morfologici ricorrono molto frequentemente nei poeti neoterici, mentre Virgilio ne fa un uso ampio, ma non sempre coerente, poiché dipendente dalle scelte stilistiche<sup>410</sup>) e la loro presenza è spesso connessa con esigenze metriche. Come già detto la forma più comune di grecismo morfologico è l'uso di terminazioni proprie della flessione greca. Maltby<sup>411</sup> individua negli *Amores* di Ovidio tre soli *greek terminations*: *adamanta*, *aelinon*, *heroidas*.

*Adamanta* (*am.* 3, 7, 57) è termine usato molto spesso da Ovidio e all'accusativo presenta sempre l'uscita morfologica propria della declinazione greca: sei volte in totale, di cui quattro in opere elegiaco-didattiche, e tra queste una negli *Amores*. Il termine compare prima in Lucrezio (1), Properzio (1) e Virgilio (1) ma sempre all'ablativo; dopo Ovidio si incontra con accusativo alla greca in *-a* ancora in Lucano (6, 801)<sup>412</sup>. È dunque in Ovidio che si incontra per la prima volta l'uscita in *-a* per l'accusativo singolare del termine e questa è l'unica forma attestata in poesia, anche in età successiva (l'unica forma di accusativo latino si incontra al plurale in Marziale 5, 11, 1, mentre in prosa la forma in *-em* compare solo in epoca tarda, in Solino e poi nella vulgata, frutto forse di normalizzazione morfologica). La scelta di Ovidio è imposta dalle

---

<sup>408</sup> CAMPANILE 1985, 805-807.

<sup>409</sup> Di ciò è prova anche il fatto che Orazio ne faccia uso frequentemente nelle odi e raramente nelle satire. JANSSEN 1988, 97.

<sup>410</sup> CAMPANILE 1985, 805-807.

<sup>411</sup> MALTBY 1999, 394-96.

<sup>412</sup> Attestazioni successive sono elencate in *ThLL* I 565, 56 s.

necessità metriche, che richiedono una sillaba breve in quella sede dell'esametro (e così è per le altre attestazioni, tra cui si nota *epist.* 2, 137 in cui il termine ricorre nella stessa posizione e sempre in unione con il *-que* enclitico), ma è una scelta determinante per l'uso successivo della parola.

*Aelinon* (3, 9, 23) è un *hapax* nella lingua latina (corrispondente del greco αἴλινοϛ). Può essere definito un *code-switching* e, nello specifico, un *tag-switching*: un'esclamazione in lingua greca che non è stata integrata nella lingua latina e che svolge due funzioni: crea un richiamo fonico con il precedente *Et Linon*, tra primo e quinto piede del dattilo (*Et Linon in silvis idem pater 'aelinon' altis*<sup>413</sup>) e riproduce quell'esclamazione di dolore che diede nome ad un tipo di canto, che non ha equivalenti in latino.

La forma *Linon* per l'acc. sing. è anch'essa un grecismo morfologico che occorre ancora in un epigramma di Marziale (9, 86, 4 *Ipse meum fleui dixit Apollo Linon*). La forma latinizzata, in *-um*, ricorre già in Ovidio a *Ibis* 478 (*Quique Crotopiaden diripueret Linum*), ma la presenza dell'accusativo in *-en* precedente, oltre che la posizione metrica ininfluyente lasciano qualche dubbio, puramente congetturale, sulla possibilità che si tratti di una forma normalizzata per banalizzazione nella tradizione manoscritta. Successivamente il termine compare con la forma latina in Stazio (*Theb.* 9, 254: *amne Linum, ni fata uetent et stamine primo*), due volte in Tacito (*dial.* 12, 4, 4: *reges, inter quos neminem causidicum, sed Orphea ac Linum*; *ann.* 11, 14, 8 *auctorem fuisse. quidam Cecropem Atheniensem uel Linum*). Anche in questo caso il termine è un'introduzione di Ovidio, il quale sceglie la forma dotta greca determinando in parte le scelte degli autori successivi.

*Heroidas* (2, 4, 33): l'acc. pl. con desinenza greca ricorre in Ovidio in *am.* 2, 4, 33 *tu, quia tam longa es, ueteres heroidas aequas* (e anche in *ars* 1, 713: *Iuppiter ad ueteres supplex heroidas ibat* e *Trist.* 1, 6, 33 *prima locum sanctas heroidas inter haberes*). Anche in Properzio (2, 28, 29 *et tibi Maeonias omnis*

---

<sup>413</sup> Il passo è però incerto: nello stesso verso i codici alternano nel primo caso la forma *et Linon* (PTw) con *aelinon* (P) poi la forma *aelinon* (YP) con *et linon* (pyj).

*heroidas inter*) si conta un'occorrenza della parola con forma morfologica greca, con la medesima anastrofe che forse Ovidio ebbe in mente nel passo dei *Tristia*; nell'*Appendix Virgiliana* il termine compare due volte, *Culex* 261 e *Cat.* 9, 21, rispettivamente al plurale e al singolare, ma sempre con uscita greca. Dopo Ovidio il termine trova conferma in Stazio, *Silv.* 3, 5, 45 *qua ueteres Latias Graias heroidas aequas?* e 5, 1, 255 *egressasque sacris ueteres heroidas antris*: in entrambi i casi è accompagnato dall'aggettivo *veteres* e nel primo, in modo particolare, si coglie la forte eco del passo ovidiano. La forma *heroides* è invece utilizzata esclusivamente al nominativo. L'esclusività della forma morfologica greca è direttamente dipendente dalle necessità metriche: la latinizzazione della parola, con le forme della flessione latina, avrebbe creato una sequenza cretica inammissibile nel dattilo, ma il termine non ha attestazioni in prosa per confrontare l'uso in contesti non condizionati dalla metrica. La forma *heros*, al nominativo, ricorre una sola volta negli *Amores* (3, 6, 13).

I grecismi morfologici negli *Amores* di Ovidio sono, quindi, rari e, come in Orazio<sup>414</sup>, non esistono grecismi morfologici che non siano anche grecismi lessicali, ovvero le terminazioni greche vengono applicate solo a termini di origine greca; inoltre, l'uso del grecismo morfologico è un espediente volto a rendere il termine metricamente ammissibile nell'esametro.

Maltby non si occupa dei nomi propri, di luoghi e persone, con morfologia greca presenti negli *Amores*: W. F. Jackson Knight<sup>415</sup> esamina questo aspetto della lingua di Ovidio con riferimento a tutta la sua opera, e le sue conclusioni presentano una condizione non dissimile negli *Amores*, rispetto a ciò che accade nel resto della sua produzione. In molti casi le esigenze metriche impongono ad Ovidio l'uso di termini con morfologia greca: *Salmonida am.* 3, 6, 43; *Acheloon* e *Inachon am.* 3, 6, 103; *Gygen, am.* 2, 1, 12; *Castora am.* 3, 2, 54; *Memnona am.*

---

<sup>414</sup> CIANCAGLINI 1997, 854b-855a.

<sup>415</sup> JACKSON KNIGHT 1959, 339-343.

3, 9, 1; *Schoeneida* di *am.* 1, 7, 13<sup>416</sup>. Ovidio non disdegna, talvolta, di alternare le due forme in base alle esigenze del verso: *Lede* con nominativo greco in *am.* 1, 10, 3 si contrappone a *Leda* usato in 2, 4, 42<sup>417</sup>; ma mentre *Leda* è già attestata a partire da Cicerone e poi negli autori successivi al nostro, la forma in *-e* è un *apax* di coniazione ovidiana. La libertà con cui Ovidio ricorre all'uso di termini greci, fa sì che in molti altri casi egli utilizzi la flessione di origine greca anche quando questa non è motivata dalla metrica, seguendo l'uso invalso negli altri poeti (così è per gli accusativi *Paphon* in *am.* 2, 17, 4, *Borean* in *am.* 2, 11, 10 e *Philomela* in 2, 18, 7; si veda anche *Linum* precedentemente citato) o scegliendo la forma autonomamente (*Alpheon*, *am.* 3, 6, 29 è attestato con morfologia latina all'accusativo fin da Accio, *Asopon* *am.* 3, 6, 33, invece, è utilizzato precedentemente solo all'ablativo)<sup>418</sup>. In più casi Ovidio sembra preferire le forme con morfologia greca, anche quando sarebbe potuto ricorrere alla forma latina: *Ide* è attestato per la prima volta in Ovidio e viene utilizzato due volte in fine di verso, *am.* 1, 15, 9 e 3, 10, 39<sup>419</sup>, al posto del nominativo in *-a*, che era attestato precedentemente e che era noto allo stesso poeta di Sulmona: la forma ricorre in *epist.* 5, 138 e 16, 110 (dove metricamente si richiede la presenza di una *brevis*), ma prima di Ovidio si incontra in fine di verso in Verg. *Aen.* 9, 177 e Prop. 2, 32, 35<sup>420</sup>. *Menandros*, *am.* 1, 15, 18, è *hapax* non necessario per metrica (ampiamente diffuso nella tradizione manoscritta, per la quale i codici  $\zeta$  attestano anche le forme *Menander*, conosciuta fin da Terenzio, e *Menandrus*, mai attestata altrove) e così dicasi anche per il genitivo *Andromaches*, *am.* 1, 9, 35.

---

<sup>416</sup> Il nome compare per la prima volta in Ovidio e la forma dell'accusativo greco è necessaria per metrica. Le poche altre attestazioni del termine sono quasi esclusivamente ovidiane.

<sup>417</sup> Questa forma compare ancora in *epist.* 8, 78 e 17, 55. Vedi *oltre*.

<sup>418</sup> Non includo nell'elenco i termini in cui in latino è attestata solo la forma morfologica greca e quelli che presentano incertezze nella tradizione del testo.

<sup>419</sup> Poco rilevanti le incertezze della tradizione manoscritta nell'ultimo caso.

<sup>420</sup> Il verso presenta però alcune incertezze relative parola seguente (l'accusativo *Parim* viene posto *inter cruces*), il che non permette di giustificare la scelta della forma in *-a* sulla base di necessità metriche.

*Atalantes*, in 3, 2, 29, è il genitivo che a partire da Ovidio diventerà comune in latino (prima era attestata la forma latina in *-ae*, cfr. *Acc. trag.* 447<sup>421</sup>): le terminazioni greche del sostantivo predominano nella poesia e nella prosa latina, ma proprio prima di Ovidio, si hanno due esempi di uscita latina, una al genitivo (*Acc. trag.* 447) e una all'accusativo (Varr. *Maenip.* 300, 1). Nel caso del sostantivo *Penelope* la preferenza data alle forme flessionali greche, anche se non sempre riconducibile a motivi metrici, accomuna Ovidio a Propertio. Forme con terminazione latina, sebbene rare, sono attestate prima in Plauto (*Stic.* 1 all'acc.) e Orazio (*sat.* 2, 5, 57 all'accusativo ed *ep.* 1, 2, 28 al genitivo), il genitivo si incontra poi in Ovidio solo in due passi delle *Metamorfosi* (indipendentemente dalle necessità metriche, ai v. 8, 315 e 13, 511): le forme latine sono quindi usate prevalentemente in contesti prosaici e non nella poesia più aulica.

Per quanto concerne, dunque, l'uso dei grecismi morfologici con i nomi propri, tendenzialmente più conservativi, l'atteggiamento di Ovidio è alquanto alterno: egli si inserisce talvolta nel solco della tradizione precedente, talvolta apporta delle innovazioni contrapponendosi ad essa, e questo accade anche indipendentemente dalla metrica, dimostrando una certa predilezione per le forme rare e antiche.

---

<sup>421</sup> Per le altre terminazioni greche, cfr. *ThlL* II 1012, 27.

## GRECISMI LESSICALI

I termini che Maltby indica come grecismi attestati per la prima volta negli *Amores* di Ovidio sono *aelinos*, *cothurnatus*, *graphium*, *phoenix*, *psittacus*, *sistrum* (6). Nella suddivisione operata da Maltby<sup>422</sup> costituiscono categorie lessicali distinte i derivati da prestiti greci con l'aggiunta di suffissi latini, quei prestiti in cui l'acclimatemento del termine di origine ha fatto sì che esso fosse poi autonomamente produttivo in lingua latina.

*Aelinos* è un *hapax* nella lingua latina, compare solo in 3, 9, 23: può essere definito un *code-switching* e, nello specifico, un *tag-switching*, un'esclamazione in lingua greca, che non è stata integrata nella lingua latina.

*Cothurnatus* compare per la prima volta negli *Amores* in 2, 18, 18 (*cothurnato vate*) e poi in *fast.* 5, 348 (*cothurnatas deas*) e nel primo caso l'aggettivo indica il poeta tragico (*ThlL* IV 1086, 46): dopo Ovidio l'aggettivo ritorna, con riferimento a ciò che è relativo a temi tragici o elevati, in Marziale (5, 5, 8 e 7, 63, 5, con riferimento a Virgilio). È degno di nota che l'autore utilizzi l'aggettivo di propria coniazione per indicare il poeta che si occupa di temi tragici ed elevati<sup>423</sup>, in contrapposizione al poeta elegiaco. Ovidio crea il termine unendo un suffisso latino ad una radice greca: secondo Adams questo tipo di formazione è propria di uno studioso dotto, conoscitore di entrambe le lingue; Maltby, tuttavia, stabilisce una gradazione di grecità<sup>424</sup>, in base alla quale questo tipo di derivati si forma su termini ormai integrati nella lingua latina: il termine *cothurnus*, difatti, è stato introdotto in latino da Cicerone ed ha avuto una larga diffusione. Negli *Amores* compare sei volte, quattro delle quali nella stessa elegia (3, 1, 14-31-45-36), una in 1, 15, 15, in cui sembra imitare il passo di Virgilio *ecl.* 8.10 (*sola Sophocleo*

---

<sup>422</sup> MALTBY 1999, 395.

<sup>423</sup> Cfr. OLD s. v. *cothurnatus*.

<sup>424</sup> MALTBY 1999, 379. ERNOUT 1954, distingue diversi livelli di integrazione dei termini in base alla produttività nella lingua ricevente.

*tua carmina digna cothurno*) e in 2, 18, 15. Nell'elegia 2, 18 compaiono quindi più termini di origine greca: oltre ai due qui in esame, sono presenti nomi propri di origine greca, utilizzati secondo la morfologia greca (*Philomela* v. 7), e i termini *sceptrum*, che vi compare due volte, e *tragoedia*<sup>425</sup>. *Cothurnus* (4 volte), *tragoedia* (4) e *sceptrum* (2) compaiono insieme anche nell'elegia 3, 1, dove si incontrano altri termini di origine greca: *thyrsus-i*, il derivato di origine greca *mirteus*. L'appartenenza di questi termini al lessico poetico è coerente con la loro presenza ripetuta all'interno di elegie 'metaletterarie' e ne innalza volutamente lo stile.

*Graphium*, presente in 1, 11, 23 nella forma *graphio* con valore strumentale, è un *hapax* in Ovidio e trova poche attestazioni nella letteratura successiva (due in Svetonio e due in Seneca filosofo, poche altre negli autori tardi)<sup>426</sup>. Il latino conosceva fin dal tempo di Plauto sia la forma aggettivale *graphicus-a-um* che l'avverbio *graphice*. Nell'introdurre questo termine Ovidio ne ha latinizzato la forma, e così il termine continuerà ad essere utilizzato seguendo la morfologia latina<sup>427</sup>. *Graphium* rimane comunque un forestierismo, termine poco integrato nella lingua latina.

*Phoenix*, corrispondente del gr. φοῖνιξ, è termine che trova la prima attestazione in Ovidio, *am.* 2, 6, 54 (*et vivax phoenix, unica semper aves*) e successivamente soprattutto nella *Naturalis Historia* di Plinio. La trascrizione con conservazione del gruppo *ph*, come in *graphium*, testimonia la trafila dotta del termine: negli *Amores* si incontra la forma con *-x* al nominativo, mentre nelle *Metamorfosi* è attestata la forma con accusativo greco in *-a*<sup>428</sup>. Nella stessa

---

<sup>425</sup> Elenco da confrontare con quello proposto da R MALTBY 1999, 395.

<sup>426</sup> In latino è presente anche *graphis-graphidos-is*, che compare per la prima volta in Plinio e poi è usata, anch'essa raramente, da Vitruvio.

<sup>427</sup> Il sinonimo *graphis-idos* è usato spesso seguendo la morfologia greca. Nel verso ovidiano era metricamente ammissibile anche la forma ablativale corrispondente del termine *graphis-idos*.

<sup>428</sup> Cfr. FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon*, s. v. *phoenix: grece aliquando declinata*.

elegia compaiono il termine *psittacus* (4 volte), che, come *phoenix*, è termine scientifico e troverà in seguito numerose attestazioni nella *Naturalis Historia* di Plinio; *zmaragdos*, al v. 21, che non ricorre altrove in Ovidio e che è poco attestato in latino (forestierismo e termine dotto-scientifico, compare due volte in Lucrezio e in Plinio, una volta nei libri di Celso dedicati alla medicina e raramente altrove: una volta in Lucano, per esempio) e *gyrus-i*, termine abbastanza diffuso in latino e usato anche dagli altri elegiaci, introdotto dalla lingua latina da Catullo e poi conservato sempre con la grafia grecizzante, come anche *tyrannus*, qui al verso 7, *hapax* ovidiano. Nella stessa elegia compare due volte anche il termine *aer-eris*<sup>429</sup> (vv. 11 e 33), di origine greca, ma prestito intergrato in latino, come il precedente *tyrannus*. L'elegia è un epicedio, in cui la presenza di grecismi, alcuni dei quali poco usati nella lingua latina, può contribuire all'innalzamento dello stile.

*Sistrum-i*, compare più volte in Ovidio, ma prima sia Virgilio (*Aen.* 8, 696, con riferimento a Cleopatra) sia in Properzio<sup>430</sup>.

I termini introdotti da Ovidio riproducono la grafia greca e dunque Ovidio segue le consuetudini grafiche proprie dell'età classica e augustea, adattando i termini, dove possibile, alla morfologia latina.

*Gypsatum*, come participio dal verbo *gypso-are*, compare prima in Tibullo (2, 3, 60) e poi in Ovidio, *am.* 1, 8, 64, in contesto simile<sup>431</sup>: deriva da *gypsum* che in contesti letterari non ha molte attestazioni (prima che in Plinio, in cui compare molte volte, si trova in Catone, *agr.* 39, 2). *Peltatus* e *pharetratus* derivano da termini che avevano larga diffusione nella lingua latina: il primo però è una formazione tarda<sup>432</sup>, che compare per la prima volta in Livio (28, 5, 11, 3) e

---

<sup>429</sup> Maltby conta 2 occorrenze del termine negli *Amores*, mentre il termine ha quattro attestazioni: 1, 13, 37; 2, 6, 11 e 33, 3, 2, 39.

<sup>430</sup> Cfr. OLD e FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon*, s. v.

<sup>431</sup> MCKEOWN 1989, 235 ipotizza che sia Ovidio sia Properzio (4, 5, 51-51) possano aver avuto come modello Tibullo.

<sup>432</sup> ERNOUT - MEILLET 1959<sup>4</sup>, s.v. *peltatus*.

Ovidio, dunque formazione contemporanea al nostro, il secondo, invece, è già usato da Virgilio (1) e Orazio (2), ma trova più largo uso in Ovidio (dieci occorrenze in totale, di cui due negli *Amores*).

In Ovidio compaiono anche tre aggettivi in *-eus* derivanti da termini greci: *marmoreus*, *myrteus* e *phoeniceus*. Come si vedrà in seguito, e come più volte ribadito da McKeown, solo o composti in *-eus* non relativi a materiali sono di stile alto: difatti, mentre l'aggettivo *marmoreus* è molto usato, e basato su un termine da lungo tempo presente nella lingua latina, così che si può parlarne come di prestito integrato. *Myrteus* deriva da un prestito antico latinizzato, che dopo un'attestazione in Catone, diventa più comune solo in età augustea<sup>433</sup>: anche *myrteus* è formazione relativamente tarda, presente nell'*Eneide* e in Tibullo. *Poeniceus* (*am.* 3, 7, 29), con il significato 'di porpora' è presente già in Lucrezio e Plauto<sup>434</sup>, ed è forma dotta, per la quale è attestata la forma popolare con *-u* al posto del dittongo. *Historicus*, che in Ovidio è presente in una sola occorrenza, è termine comune in prosa a partire da Cicerone, ma raro in poesia fino al III d. C.<sup>435</sup>

Nell'elegia 1, 5, in cui si descrive la comparsa quasi epifanica di Corinna, compare il termine *thalamus* (v. 11), grecismo usato abbastanza comunemente nella lingua poetica latina con conservazione della grafia, ma non della morfologia greca. Due termini che Maltby non inserisce nel suo elenco di grecismi sono *fenestra* (v. 3) e *dividuus* (v. 10). Il primo è un termine integrato sia dal punto di vista morfologico che fonologico, la cui origine greca è riferita da Nonio p. 52 (*fenestrae a Graeco vocabulo conversum est in latinum ἄπὸ τοῦ φαίνει*<sup>436</sup>) il secondo invece, è un aggettivo latino che lo studioso confronta con il greco *μεριστός*<sup>437</sup> e che è dunque da considerarsi un calco lessicale.

---

<sup>433</sup> *ThlL* VIII, 1748, 47.

<sup>434</sup> *OLD* s.v. *poeniceus*

<sup>435</sup> *ThlL* VI, 2841, 46.

<sup>436</sup> Cfr. anche *Isid. orig.* 15, 7, 5 e *Gloss.* V 650, 46.

<sup>437</sup> MCKEOWN, *ad loc.*



## GRECISMI SINTATTICI

L'analisi dell'influenza del greco sulla sintassi latina è più complessa di quella relativa al lessico e questo perché è difficile distinguere ciò che si è sviluppato autonomamente nelle due lingue, a partire da una base comune, da ciò che nella lingua di arrivo è stato importato dalla lingua di origine.

Un grecismo sintattico è l'estensione di un costrutto al di là dei limiti propri della lingua latina<sup>438</sup> seguendo un modello greco: in alcuni casi il prestito dalla sintassi greca è inconsapevole, soprattutto nei prosatori<sup>439</sup>, il che è indice di una frequentazione importante con i testi greci e implica la spontaneità nell'applicazione del costrutto. Anche in questo caso, come per ciò che concerne i grecismi lessicali, è necessario valutare attentamente la frequenza di un costrutto e la sua prima attestazione, per distinguere quelli che, sebbene anomali, fanno parte delle abitudini linguistiche latine dalle novità assolute, sentite immediatamente come prestiti dal greco, per trovare, se possibile, una motivazione al loro uso.

Per prima cosa bisogna notare che non c'è rapporto tra la frequenza dei grecismi e la presenza di un modello greco, ovvero, a differenza di ciò che sembra accadere con il lessico, la presenza dei grecismi sintattici non è maggiore nei testi letterari che presentano un rapporto più stretto con i modelli greci, come nel caso della *palliata*, né esistono tendenze univoche all'interno di uno stesso genere letterario (Properzio ricorre maggiormente all'uso di grecismi sintattici rispetto a Tibullo<sup>440</sup>). In generale i grecismi sintattici ricorrono più

---

<sup>438</sup> BRENOUS 1965, 440.

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> Coleman, R., *Greek influence on latin syntax*, TPhS 1975, 101-156. sull'influenza del greco sulla lingua letteraria latina.

frequentemente in poesia, dove contribuisco all'elevazione dello stile e all'allusione intertestuale<sup>441</sup>. Rispetto all'uso limitato dei comici e soprattutto di Plauto, i grecismi sintattici sono usati più spesso nella lingua poetica, a partire da Ennio<sup>442</sup>: costruzioni sintattiche esemplate su modelli greci, come prestiti e calchi, compaiono in ogni periodo della lingua latina, ma sono più frequenti nei poeti dell'età augustea. I poeti che fanno un uso maggiore dei grecismi sintattici sono Catullo, Propertio, Tibullo, Orazio, Virgilio e Ovidio (Propertio, come si è detto, più di Tibullo, che sembra ricorrervi soprattutto per motivi metrici). Anche in Ovidio, come in Virgilio e in Orazio<sup>443</sup>, sono presenti alcuni sintagmi riconducibili a modelli greci, i più frequenti dei quali sono l'accusativo di relazion, prevalentemente in unione con il verbo passivo, (*cingere litorea flaventia tempora myrto* in 1, 1, 29 e *asper equus duris contunditur ora lupatis* in 1, 2, 15) e l'uso dell'infinito perfetto con valore aspettuale, d'aoristo, in dipendenza da *verba voluntatis* e simili. Quest'ultimo è sicuramente uno dei grecismi preferiti da Ovidio e negli *Amores* ricorre nei passi seguenti:

- 1) 1, 4, 38 *oscula praecipue nulla dedisse velis*<sup>444</sup>.
- 2) 1, 13, 5 *nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis*.
- 3) 2, 2, 10 *desine: quem metuit quisque, perisse cupit*.
- 4) 2, 4, 22 *culpantis cupiam sustinuisse femur*.
- 5) 2, 4, 26 *oscula cantanti rapta dedisse velim*.
- 6) 2, 15, 11 *tunc ego, cum cupiam dominae tetigisse papillas*.
- 7) 2, 16, 14 *in caeli sine te parte fuisse velim*.
- 8) 2, 17, 24 *te deceat medio iura dedisse foro*.
- 9) 2, 17, 30 *ut fiat, quid non illa dedisse velit*.

---

<sup>441</sup> POCETTI - POLI – SANTINI 1999, 112-113.

<sup>442</sup> LUNELLI 1988, 6.

<sup>443</sup> Trattati rispettivamente da CAMPANILE 1985, 805-807 e da CIANCAGLINI 1997, 850b-856b.

<sup>444</sup> MCKEOWN 1989, 92 mostra qualche incertezza nel considerare questo come un esempio di infinito aoristo, ritenendolo più vicino ad alcune formule legali.

10) 2, 19, 56 *nil facies, cur te iure perisse velim?*

11) 3, 2, 30 *optavit manibus sustinuisse suis*

12) 3, 2, 63-64 *sed pendent tibi crura: potes, si forte iuvabit, / cancellis primos inseruisse pedes.*

L'infinito perfetto con valore di aoristo in dipendenza da *verba voluntatis* ricorre sempre nella stessa posizione all'interno del verso, ovvero sempre tra il terzultimo e penultimo piede dell'esametro e del pentametro. La prima attestazione di quest'uso negli *Amores* si ha nell'epigramma iniziale premesso alla seconda edizione (v. 3): *ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas*, in cui il verbo è però dipendente dal sostantivo *voluptas* in perifrasi col il verso *sum* (nel formare un dativo di possesso). Sebbene non manchino casi in cui il *verbum voluntatis* precede l'infinito, il costrutto più frequente prevede il verbo *volo* in fine di verso, formando con l'infinito quasi una clausola metrica. In più casi il valore dell'infinito perfetto serve a enfatizzare il valore compiuto dell'azione e le conseguenze che ne derivano (cfr. ad es. 1, 4, 38 e sgg.)<sup>445</sup>. Tuttavia, il ricorrere del costrutto in modo pressoché costante in una data posizione metrica, che sembra particolarmente amata dal poeta, spinge a considerare la scelta dell'infinito perfetto frutto della convenienza metrica<sup>446</sup>, anche se talvolta le forme del presente e del perfetto sarebbero intercambiabili. Questa tendenza può essere considerata, quindi, come *usus scribendi* dell'autore e guidare talvolta il filologo nelle scelte testuali di passi incerti: al v. 2, 2, 10 al *perisse* di PYS $\zeta$  si affianca la forma al presente di parte dei codici  $\zeta$ <sup>447</sup>.

---

<sup>445</sup> BRENOUS 1965, 337.

<sup>446</sup> La facilità dell'inserimento dell'infinito perfetto nelle forme dattiliche è segnalata da BRENOUS 1965, 338, come la motivazione più frequente per la scelta di questo costrutto grecizzante, particolarmente diffuso tra i poeti augustei.

<sup>447</sup> Nel verso in questione la prima prova a sostegno dell'infinito perfetto è il confronto con il verso enniaco *trag.* 348 (cfr. MCKEOWN 1998, 33). Simile difficoltà nell'alternanza tra infinito presente e perfetto si ha in *am.* 2, 5, 3 *cum te peccasse recordor*, il quale *peccasse* i *deteriores*

Un altro esempio dell'uso dell'infinito perfetto con valore di aoristo, ma non in dipendenza da *verba voluntatis* si trova in *am.* 2, 11, 31 *totius est fovisse torum, legisse libellos*<sup>448</sup>.

Accanto a questo, un altro costrutto grecizzante ricorrente negli *Amores* è l'accusativo greco o di relazione, costrutto piuttosto diffuso nella lingua poetica latina:

- 1, 1, 20 *aut puer aut longas compta puella comas.*  
 1, 1, 29 *cingere litorea flaventia tempora myrto*  
 1, 2, 15 *asper equus duris contunditur ora lupatis*  
 1, 2, 41 *tu pinnas gemma, gemma variante capillos*  
 1, 7, 42 *et collum*<sup>449</sup> *blandi dentis habere notam*  
 1, 12, 4 *ad limen digitos restitit icta Nape*  
 1, 14, 52 *protegit, ingenuas picta rubore genas*  
 2, 4, 11 *sive aliqua est oculos in humum*<sup>450</sup> *deiecta modestos*  
 2, 6, 30 *in multos poterat ora vacare cibos*<sup>451</sup>  
 3, 1, 7 *venit odoratos Elegia nexa capillos*  
 3, 6, 1 *amnis harundinibus limosas obsite ripas*  
 3, 6, 48 *ungue notata comas, ungue notata genas*  
 3, 6, 67 *dixerat; illa oculos in humum deiecta modestos*  
 3, 9, 52 *venit inornatas dilaniata comas*  
 3, 9, 61-62 *obvius huic venies hedera iuvenalia cinctus / tempora*  
 3, 14, 34 *collaque conspicio dentis habere notam?*

---

presentano la forma *peccare*: anche in questo caso è il confronto con un passo simile di Ovidio, *am.* 3, 3, 13, a confortare la scelta degli editori.

<sup>448</sup> Cfr. anche *ars* 3, 319.

<sup>449</sup> Alla lezione *collum* dei codici ω, si affianca la variante *collo* di PYζ.

<sup>450</sup> Cfr. MCKEOWN *ad loc.* per il problema testuale relativo a *humum*. Cfr. anche il v. 3, 6, 67.

<sup>451</sup> Cfr. BRENOUS, 1965, 212.

Tra questi esempi colpisce il riutilizzo di due espressioni in forma quasi identica in 1, 7, 42 e 3, 14, 34 e poi in 2 4, 11 e 3, 6, 67. Ciò che emerge è l'uso della struttura sintattica grecizzante in contesti prevalentemente descrittivi, soprattutto nella presentazione dell'aspetto esteriore, temporaneo o costante, donna amata. In 2, 6 ci si trova di fronte all'epigrafe funeraria che l'io elegiaco immagina composta per il pappagallo morto e sempre nell'epicedio per la morte dell'animale si ha l'accusativo di relazione al v. 30: igrecismi sembrano in questo caso contribuire all'innalzamento dello stile del componimento.

Grecismi più rari sono il costrutto dell'aggettivo *idem* in unione al dativo e l'uso dell'infinito con valore finale. Il primo si trova esemplificato in 1, 4, 1 (*virtuus est epulas nobis aditurus easdem*): si tratta tuttavia di un uso abbastanza raro in latino, attestato poche volte prima di Ovidio<sup>452</sup>. Il secondo ha più attestazioni. In 1, 5, 14 (*pugnabat tunica sed tamen illa tegi*<sup>453</sup>) e al v. 1-2 di 1, 11 *colligere incertos et in ordine ponere crines / docta neque inter ancillas habenda Nape*, dove si accompagna all'*enjambement*; in 2, 5, 45 (*sicut erant (et erant culti) laniare capillos*), 2, 6, 62 (*ora fuere mihi plus ave docta loqui*) e in 2, 17, 12 (*o facies oculos nata tenere meos*).

---

<sup>452</sup> Cfr. BRENOUS 1965, 153. PUGLIARELLO XXX, 113-119.

<sup>453</sup> Sull'unicità dell'uso di *pugnare* costruito con l'infinito cfr. MCKEOWN 1989, 114.

### IL VERSUS ECHOICUS

Il cosiddetto *versus echoicus* è una forma particolare di ripetizione interna al distico che, come individuato da Maltby<sup>454</sup>, fa la sua comparsa per la prima volta nella poesia latina in Tibullo 1, 4, 61-62: questa tecnica di formulazione del verso è di origine greca ed è, secondo lo studioso, uno dei grecismi più comuni in Tibullo. La tecnica introdotta da Tibullo viene però poi sviluppata da Ovidio<sup>455</sup>, che la ripropone più volte negli *Amores*.

Esempio canonico e molto discusso di *versus echoicus* nella poesia erotica oviadiana è l'inizio dell'elegia 1, 9 con la ripetizione di un intero emistichio, ovvero un'intera proposizione, la cui enfasi è accresciuta proprio dalla posizione incipitaria, che serve a sottolineare uno dei temi principali dell'intera elegia:

*Militat omnis amans et habet sua castra Cupido  
Attice crede mihi, militat omnis amans,*

A questo esempio si aggiungono i vv. 13-14 dell'elegia 1, 4:

*ante veni quam vir; nec quid, si veneris ante  
possit agi video, sed tamen ante veni.*

---

<sup>454</sup> MALTBY 1999, 382. Agli esempi elencati in nota dallo studioso se ne aggiungono qui altri, con i quali si vuol completare l'analisi del fenomeno negli *Amores*. Lo studioso inserisce, inoltre, tra le forme che considera assimilabili al *versus echoicus*, ripetizioni interne al verso, tra inizio dei due emistichi (un esempio è Tib. 1, 7, 64 *candidior semper candidiorque veni*) dove l'influenza ellenistica è sottolineata anche dall'uso del *-que* posposto. Questa forma troverebbe esempi in Ovidio soprattutto con i nomi propri greci: 2, 11, 10: *et gelidum Borean egelidunque Notum*. In questo caso, però, ci si attiene alla definizione più ristretta di *versus echoicus* e si considerano come tali solo quei distici in cui la ripetizione, identica o modificata di poco, si trova tra inizio di esametro e fine di pentametro.

<sup>455</sup> *Ibid.*

Qui, alla ripetizione tra inizio di esametro e fine di pentametro, si accompagna anche l'epifora, moderata dal poliptoto, all'interno dell'esametro: il risultato di questa distribuzione del sintagma *ante veni*, è l'*amplificatio*<sup>456</sup>, l'exasperazione dell'insistenza della preghiera di Ovidio.

Altri due esempi sono presenti nell'elegia 3, 2 ai vv. 17-18 e poi ai vv. 27-28:

*Nempe favore suae vicit tamen ille puellae  
vincamus domine quisque favore suae,*

*invida, vestis, eras quae tam bona crura tegebas;  
quoque magis spectes - Invida, vestis, eras,*

Soprattutto il secondo esempio permette di riconoscere nell'uso ovidiano del *versus echoicus* uno scopo enfatico, che verte sull'*amplificatio*, sia essa funzionale ad attirare l'attenzione del lettore sul tema del componimento, percepito quasi come paradossale (così in 1, 9, 1-2), sia essa finalizzata a sottolineare il sentimento del poeta (in 3, 2, 27-28). Funzione enfatica, legata ancora all'uso di forme imperative si ha anche in 3, 6, 61-62<sup>457</sup>:

*Ilia, pone metus. Tibi regia nostra patebit  
teque colent amnes. Ilia, pone metus.*

---

<sup>456</sup> LAUSBERG 1969, 132.

<sup>457</sup> In 3, 2, 43-44, l'ultimo degli esempi di *versus echoicus* presente negli *Amores*, la ripetizione non è propriamente identica (*ed iam pompa venit: linguis animisque favete / Tempus adest plaususum: aurea pompa venit*).

La presenza dei grecismi, nelle loro diverse forme, è dunque una scelta consapevole di Ovidio, che vi ricorre per innalzare lo stile dei componimenti, accumulandone spesso più attestazioni nella stessa elegia. Mentre nell'uso dei grecismi sintattici egli si inserisce nel solco della tradizione poetica latina, utilizzando prevalentemente costrutti già abbondantemente consolidati, mentre nelle scelte lessicali e morfologiche agisce con maggiore libertà. In più casi, anzi, egli per primo ricorre a delle forme morfologiche, spesso indipendentemente dalla necessità metrica, che poi verranno riprese da autori successivi, o conia degli *apax*. Questo ricorso ai grecismi conferma il carattere letterario e talvolta aulico di alcune scelte stilistiche ovidiane.

## CONCLUSIONI

La formazione giovanile presso le scuole di retorica ha lasciato un'impronta evidente nell'opera di Ovidio, impronta che i critici antichi, Seneca il Retore e Quintiliano *in primis*, avevano individuato nella ricchezza di *sententiae* e di ripetizioni: le prime costituiscono, a giudizio soprattutto di Seneca, un elemento dello stile che Ovidio ha appreso dai suoi maestri e da quei retori di cui aveva ascoltato le *declamationes* in giovinezza, mentre le seconde sono, nella sua produzione, così abbondanti da costituirne un difetto. L'influenza della retorica sulla sua poesia, come retaggio della formazione giovanile, viene riconosciuta dai critici moderni, che definiscono Ovidio l'autore che ha introdotto la retorica nella poesia latina e il suo stile 'retorico' in senso lato. Essa è, inoltre, uno degli aspetti che più avvicina il Nostro allo stile ellenistico.

Gli *Amores* non costituiscono l'opera imperfetta di un poeta alle prime esperienze compositive, ma la sua consapevole rielaborazione del genere elegiaco è l'oggetto di molte attenzioni, come dimostra la sua personale dichiarazione della riedizione dell'opera nell'epigramma iniziale: essi si presentano già in forma altamente letteraria ed elaborata e offrono numerosi esempi di quegli aspetti che permettono di definire lo stile di Ovidio, fin dagli esordi, 'retorico': in tal senso questa ricerca si è interessata prevalentemente della presenza di *sententiae* e ripetizioni nelle elegie erotiche ovidiane.

*Sententiae* compaiono in molte elegie degli *Amores*, soprattutto i quelle in cui predomina il tono didascalico, dove l'io elegiaco si pone come *magister amoris* per impartire insegnamenti o istruzioni al *vir*, alla *puella* o al destinatario: si tratta di un artificio retorico proprio del genere della *suasoria* nell'utilizzo del quale Ovidio si inserisce nel solco tracciato dalla tradizione antica. Esse sono spesso formule sentenziose e generiche, l'equivalente delle  $\gamma\upsilon\omega\mu\alpha\iota$  greche, cui egli ricorre per provare una determinata tesi: fondate sull'esperienza pregressa, esse costituiscono la prova con cui l'autore vuol rendere credibile un'idea che, a prima vista, può risultare paradossale. *Sententiae* particolari, spesso utilizzate con

questo scopo, sono introdotte delle formule *crede mihi* e *vidi ego*, che conferiscono maggiore plausibilità per mezzo del riferimento all'autopsia. Si tratta, però, in quasi tutti i casi, non di vera autopsia, bensì di autopsia letteraria, ovvero di esperienza che il poeta ha vissuto attraverso la letteratura precedente, elegiaca e non solo, di cui egli si ricorda, e ci fa ricordare, anche per mezzo di riprese lessicali.

In altri casi sono esse stesse delle enunciazioni paradossali, degli ἀδύνατα, che, secondo quanto teorizzato dai critici antichi, richiedono dimostrazioni: questo tipo di *sententiae* viene catalogata quelle definite *subiecta ratione*, sono spesso accompagnate da *exempla* mitici o da ulteriori *sententiae*, nella maggior parte dei casi ispirate alla vita animale o ai fenomeni naturali.

Nel loro uso più comune negli *Amores* le *sententiae* sono dunque un mezzo dell'io elegiaco che vuole persuadere qualcuno: esse servono a concludere un discorso in modo incisivo, a fornire la prova di un'affermazione o per sostenere un consiglio; sono espressioni ormai quasi proverbiali, che hanno il loro fondamento nella saggezza popolare, nell'esperienza precedente e nella tradizione letteraria e si restano al riuso. Esse si presentano solitamente in forma generica e impersonale o, in alternativa, assumono una prospettiva unica per mezzo dell'aggiunta di pronomi personali, che rendono le *sententiae* applicabili a una singola situazione e quindi ne amplificano l'efficacia persuasiva. Per ottenerla il poeta *amator* si serve, inoltre, di artifici linguistici di diversa natura, per mezzo dei quali le espressioni proverbiali tanto care a Ovidio acquistano maggiore visibilità, colpiscono con maggiore forza l'attenzione del destinatario e diventano più facilmente ricordabili. Per questo motivo nelle *sententiae* dominano il poliptoto e la paronomasia, la ripetizione, e i lemmi vengono attentamente distribuiti nel verso, spesso in modo da generare ironia. Raro è il ricorso alle *sententiae* in contesti narrativi: in questi casi il loro uso serve a sintetizzare lo *status* dell'io elegiaco.

Il presente lavoro ha permesso di verificare che la distribuzione delle *sententiae* nel distico si presenta molto varia: le *sententiae traslaticiae* ne

occupano di solito solo una parte, quelle che si pongono come *rationes* per altre *sententiae* occupano normalmente un intero distico. Solo in pochi casi le *sententiae* sono poste da Ovidio all'inizio di un'elegia per stabilire il tema poi sviluppato nel corpo della stessa o in parte di essa: la monotematicità delle elegie non si costruisce, se non in pochi casi (come accade nell'esempio canonico dell'elegia 1, 9), a partire da una *sententiae* di cui l'elegia si pone come *ratio*.

L'uso delle *sententiae* negli *Amores* è dunque conforme alle teorie formulate dagli antichi, sia nella forma che esse assumono, sia nelle funzioni che esse svolgono.

Altro aspetto dello stile di Ovidio su cui si è focalizzata l'attenzione, è l'uso di figure retoriche di ripetizione, quali anafore, *geminaciones* e poliptoto. Le prime sono piuttosto frequenti e svolgono due diverse funzioni: una patetico-enfatica, volta ad enfatizzare i sentimenti e lo stato d'animo del poeta, e una strutturale, che riunisce gruppi di versi monotematici o sottolinea contrasti al loro interno. Esse sono spesso anche il mezzo attraverso cui Ovidio evidenzia delle reminiscenze letterarie: un esempio è in 2, 1, 23-28, laddove la ripetizione del sostantivo *carmen*, oltre a richiamare alla memoria un contesto tibulliano simile, riproduce le ripetizioni tipiche delle formule magiche. Anche la ripetizione del deittico *illic* in 3, 14, 17-21 richiama un passo di Properzio, rispetto al quale la somiglianza formale sottolinea per contrasto la diversità di sentimenti. Ripetizioni e *sententiae* si presentano dunque spesso come artificio formale cui non è estranea l'*imitatio-aemulatio* di *topoi* letterari, non soltanto elegiaci (essa coinvolge la poesia comica e quella virgiliana).

Meno frequenti sono le *geminaciones* e gli esempi di *redditio*: le prime ricorrono soprattutto in sequenze riflessive e, quelle della tipologia definita da Wills *expanded*, rallentano il ritmo della narrazione.

Va notata anche la tendenza di Ovidio a concentrare alcune ripetizioni lessicali e semantiche, identiche o mitigate da variazioni lessicali per mezzo del poliptoto e della paronomasia, in singole elegie o loro sezioni in modo da sottolineare una particolare condizione dell'io elegiaco o della sua *domina*: così

accade per l'insistenza sui sostantivi afferenti alla famiglia semantica dell'*error* e del *furor* per descrivere in 1, 2 il trionfo di Cupido (attribuendo dunque alla mancanza di *ratio* la sottomissione al dio dell'amore) e così accade anche in 1, 7, dove però questa ripetizione vuol giustificare l'origine della violenza dell'*amator* sulla *puella*. Similmente in 1, 2 l'uso di termini riferibili alla prigionia sottolinea la condizione di Ovidio in relazione al nuovo *status* di innamorato.

Per ciò che concerne la lingua, si è poi valutato il contributo che Ovidio dà all'inserimento di grecismi nella lingua latina. I grecismi sintattici presenti negli *Amores* sono quelli già diffusi nella tradizione poetica precedente, ma Ovidio dimostra una certa predilezione per l'uso dell'infinito perfetto con valore di aoristo in fine di verso, fino a farne quasi una clausola metrica. L'uso delle forme morfologiche greche (18, tra le quali molte applicate a nomi propri), applicate solo a termini di origine greca, si discosta talvolta dalle abitudini linguistiche precedenti né può essere sempre spiegato invocando il principio del *metri causa*: le sue scelte sono ricercate e spesso determinanti per i poeti successivi. La stessa originalità si riscontra nell'uso dei grecismi lessicali: 21, tra i quali si contano alcuni *apax legomena*.

Il presente lavoro di ricerca ha dunque permesso di evidenziare come gli *Amores* siano il risultato di un'attenta ricerca formale e di una dettagliata costruzione letteraria, fondata su solide conoscenze teoriche, in cui si fondono memoria letteraria, *imitatio-aemulatio* dei predecessori del genere elegiaco, ricordi e modelli delle esercitazioni e delle *declamationes* ascoltate presso le scuole di retorica. In essi la soggettività dell'esperienza d'amore, più che in tutti gli altri elegiaci, è esperienza letteraria che si costruisce sui *topoi* consolidati dalla tradizione elegiaca, pur se innovati e spesso ironicamente rivisitati, e sui i modelli retorici. Gli *Amores* presentano già, inoltre, quel tono didascalico che Ovidio svilupperà appieno nell'*ars* e nei *Remedia* e che già nella prima opera del poeta trova palese manifestazione nell'uso di quelle *sententiae* che erano tanto comuni nelle *declamationes* del tempo e di cui Seneca il retore elogiava Ovidio per l'abilità nella formulazione.



## APPENDICE

Repertorio delle anafore negli *Amores*

## Libro I

quis.../quid.../quis.../...quis... (1, 1, 5-11); cedimus ... cedamus (1, 2, 9-10); vidi... et vidi... (1, 2, 11-12)<sup>458</sup>; his tu... haec tibi... (1, 2, 37-38); tum quoque ... / quum quoque (1, 2, 43-44); accipe... accipe (1, 3, 5-6); si... si... (1,3, 7-8); non... non (1, 3, 15); tu... te.../te... te... (1, 3, 16-19); nec... nec...(1, 4, 9), (1, 7, 65); cum.../ cum.../ cum... (1, 4, 14-28); verba...verba ... (1, 4, 19-20); nec.../mitem nec.../nec (1, 4, 35-37); oscula.../oscula...(1, 4, 38-39); nec ... nec ...nec... (1, 4, 43-44); si ...si ... (1, 4, 67-68); pars...pars (1, 5, 3); quam... quantum... quam (1, 5, 21-22); non...non...(1, 6, 13-14); te...tibi...tu...(1, 6, 15-16); *at* tu.../ tu... (1, 6, 67-69); sic...talem.../talis.../ sic...(1, 7, 13-15) quis mihi non...quis non mihi (1, 7, 19); ut...ut... (1, 7, 54-55); ter...ter (1, 7, 61-62); nec nostris...nec nostris (1, 7, 65); quid...quid...quid...(1, 8, 7-8); cum voluit...cum voluit... (1, 8, 9-10); suspicor et.../suspicor et(1, 8, 14-15); nec tu.../ nec te (1, 8, 63-65); saepe...saepe... (1, 8, 107); turpe...turpe... (1, 9, 4); ille...hic/hic...ille (1, 9, 19-20); qualis.../qualis.../qualis (1, 10, 1-3-5); et...et ... (1, 10, 15) non...non...non... (1, 10, 27-28); sola...sola...sola (1, 10, 29-30); et...et (1, 10, 31-32) quod utrumque.../quod uterque... (1, 10, 31); nec bene...nec bene (1, 10, 37-38); turpe...turpe.../turpe (1, 10, 39-41); saepe...saepe (1, 11, 5-6); nec...nec...nec...(1, 11, 9-10); illa.../...illa.../illa (1, 12, 17-19); quo properas.../quo properas (1, 13, 3-10-31); nunc...nunc.../nunc (1, 13, 5-7); prima.../prima (1, 13, 15-16); nec tu...nec tu (1, 13, 21); optavi quotiens .../optavi quotiens (1, 13, 27-29); non...non (1, 14, 15); quas...quas (1, 14, 31); quid...quid (1, 14, 35-36); non...non...non (1, 14, 37-

---

<sup>458</sup> Da controllare la tradizione manoscritta: il secondo verso presenta le due varianti *vidi* e *rursus*. Il distico riprende un concetto già espresso da Porcio Latrone nella *praefatio* di una sua suasoria, come riportato da Sen. *contr.* II, 2, 8.

40); nec...nec (1, 14, 41-42); vivet...dum... /vivet...dum (1, 15, 9-11); et...et...et (1, 15, 29-30).

## Libro II

hoc quoque.../hoc quoque... (2, 1, 1-3); carmina.../carmine.../carminibus... (2, 1, 23-27); quid.../ quid... (2, 1, 29-30); conscius esse.../consciuse esse... (2, 2, 17-18); nec tu.../...nec tu (2, 2, 25-26); ille.../ille... (2, 2, 29-30); sic...sic... (2, 2, 39); non...non.../...non (2, 2, 63); non...non.../bellica non (2, 3, 7-8); sive.../sive... (2, 4, 11-13); sive.../sive (2, 4, 17-18); haec.../haec... (2, 4, 25-27); seu.../seu... (2, 4, 41-43); cui.../cui... (2, 5, 10-12); qualia ...sed.../qualia...sed... (2, 5, 25-28); haec.../haec... (2, 5, 31-33); quale.../quale... (2, 5, 35-37); aut...aut (2, 5, 38-39); et...et (2, 6, 3-4); ...pro.../...pro (2, 6, 5-6); quid...quid.../quid... (2, 6, 17-19); vivit.../vivit... (2, 6, 33-35); num...num... (2, 8, 7); nec.../nec... (2, 8, 13); o...o... (2, 9, 1-2); tot (sine amore)... tot (*sunt* sine amore) (2, 9, 15); ut.../ut... (2, 9, 29-30=9b, 5-7); hic...hic... (2, 9b, 12); modo...modo (2, 9b, 21); saepe...saepe (2, 9b, 22); per te...per te... (2, 10, 3); quid.../quid... (2, 10, 11-13); hostibus eveniat...hostibus eveniat (2, 10, 16-17); si...si... (2, 10, 22); non...non (2, 11, 11); et.../et... (2, 11, 17-19); quam...quam...quam... (2, 12, 3); non...non... (2, 12, 7); me...me (2, 12, 13); ipse...ipse...ipse (2, 12, 14); nec.../nec... (2, 12, 15-17); femina.../femina.../femina... (2, 12, 19-23); per...per...per (2, 13, 10-11); ipse...ipse (2, 13, 23-24); quis...quis... (2, 14, 33); nec...nec... (2, 16, 24-25); non ego...non ego... (2, 16, 37-38); saepe...saepe... (2, 18, 5-7); quod.../quod...quod.../quodque (2, 18, 21-25); et...et.../et... (2, 37-38); quod licet...quod non licet (2, 19, 3); A! quotiens.../A quotiens (2, 19; 11-13); saepe...saepe (2, 19, 20) quod...quod... (2, 19, 35-36); incipe...incipe... (2, 19, 38-39); nil...nil... (2, 19, 55-56); quid...quid... (2, 19, 57).

## Libro III

venit.../venit... (3, 1, 7-11); altera.../altera... (3, 1, 63-65); ...modo...modo (3, 2, 11); tu.../tu... (3, 2, 21-23); talia...talia...(3, 2, 29-31); in...in...(3, 2, 34); quid facis...quid facis... (3, 3, 70-71); pes...pedis... (3, 3, 7); longa decensque...longa decensque... (3, 3, 8); perque...perque... (3, 3, 13-14); aut...et.../aut...et... (3, 3, 23-26); nobis...nos...nobis...*in* nos (3, 3, 27-30); di quoque...di quoque... (3, 3, 42); nec...nec... (3, 4, 6-7); centum...centum...(3, 4, 19); candidior.../candidior (3, 5, 11-13); sic...sic...(3, 5, 33); nec...nec... (3, 6, 3); quid...quid.../...quid (3, 6, 9-10); si...si... (3, 6, 11); nunc.../nunc (3, 6, 13-15); flumina...flumina (3, 6, 23-24); ter...ter... (3, 6, 69); quid...quid...quid.../quid (3, 6, 87-89); si...si...si... (3, 6, 89-90); nec tibi...nec tibi...(3, 6, 92); aut...aut (3, 6, 95-96); quis...quis... (3, 6, 97-98); at non ...at non ...at *puto* non (3, 7, 1-2); et...et... (3, 7, 11-12); ...ter.../ter... (3, 7, 23-24); num...num... (3, 7, 27-28); quo...quo... (3, 7, 49); ...non...non...non...(3, 7, 55-56); quid...quid...(3, 7, 61-62); aut...aut...(3, 7, 79-80); cum.../cum... (3, 8, 5-7); quo tibi...quo tibi... (3, 8, 47-48); quid...quid...*carmina* quid (3, 9, 21-22); sic...sic... (3, 9, 31); altera...altera... (3, 9, 32); quid...quid...quid... (3, 9, 33-34); nec.../ante nec...nec... (3, 10, 6-8); prima.../prima... (3, 10, 11-13); nec...*rustica* nec... (3, 10, 17-18); optavit...optavit (3, 10, 41-42); ergo ego.../ergo ego (3, 11a, 9-11); ipse...ipse...ipse... (3, 11, 18); per...per.../perque...perque... (3, 11b, 13-16); me...me... (3, 12, 11); cum... cum...cum... (3, 12, 15); illic.../illic.../illic... (3, 14, 21-25); da...da...(3, 14, 29); cur...cur.../cur... (3, 14, 31-33); tunc...tunc...tunc (3, 14, 39-40).

Repertorio del poliptoto e della paronomasia negli *Amores*

1, 2, 52; 1, 4, 4-5; 1, 4, 27; 1, 4, 32; 1, 4, 44-45; 1, 4, 58; 1, 4, 64; 1, 6, 46; 1, 7, 48; 1, 8, 34; 1, 8, 79-80; 1, 10, 10; 1, 10, 24; 1, 10, 27; 1, 10, 44-45; 1, 10, 45; 1, 15, 29.30; 1, 15, 33. 2, 2, 32; 2, 2, 34; 2,2 43; 2, 4, 3-5; 2, 4, 21-22; 2, 4, 37; 2, 5, 25-28; 2, 5, 58; 2, 12, 22; 2, 12, 36; 2, 13, 4; 2, 15, 5; 2, 16, 7; 2, 16, 12; 2, 16, 31-32; 2, 16, 41; 2, 17, 7; 2, 19, 36; 2, 19, 48; 2, 19, 51. 3, 1, 41; 3, 2, 56; 3, 2,

17-18; 3, 2, 32; 3, 2, 34; 3, 2, 41-42; 3, 2, 44; 3, 2, 48; 3, 2, 50; 3, 2, 51; 3, 2, 56-58; 3, 2, 59; 3, 2, 80-81; 3, 2, 81; 3, 2, 82; 3, 3, 5; 3, 3, 7; 3, 3, 21; 3, 3, 31; 3, 3, 32; 3, 3, 45; 3, 4, 34; 3, 4, 9; 3, 4, 11; 3, 4, 40; 3, 4, 45; 3, 5, 7-8; 3, 5, 10-11; 3, 5, 18; 3, 5, 35-36;

## INDICE DEI PASSI LATINI E GRECI CITATI

## BIBLIOGRAFIA

## Edizioni

MCKEOWN 1987 = J. C. MCKEOWN, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume I: Text and prolegomena*, Liverpool, 1987.

KENNEY 1994 = P. Ovidi Nasonis, *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars Amatoria. Remedia amoris*, edidit E. J. KENNEY, Oxonii 1994<sup>2</sup>.

RAMÍREZ DE VERGER 2003 = A. RAMÍREZ DE VERGER, *P. Ovidius Naso, Carmina amatoria. Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*, München-Leipzig 2003.

## Edizioni commentate e commenti

ALBRECHT 1997 = M. VON ALBRECHT, *Ovid. Amores*, Stuttgart 1997.

BARSBY 1973 = J. A. BARSBY, *Ovid's Amores. Book One*, Oxford 1973.

BERTINI 1983 = F. BERTINI, *Ovidio: Amori*, Milano, 1983.

BOOTH 1991 = J. BOOTH, *Ovid: The Second Book of Amores*. Edited with Translation and Commentary, Warminster, 1991.

BRANDT 1911 = P. BRANDT, *P. Ovidi Nasonis Amorum libri tres*, Leipzig, 1911.

BRAZEALE 1917 = E. BRAZEALE, *Polyptoton in the exameters of Ovid, Lucretius and Vergil*, «Stud in Phil. Univ. of NC», 14, 1917, 306-320

BURMANN 1822 = PUBLII OVIDII NASONIS, *Opera omnia*, ex recensione P. BURMANNI, Augustae Taurinorum, 1822.

CANALI 1985 = P. Ovidio Nasone, *Amori*, trad. L. CANALI, note R. SCARCIA, Milano, 1985.

GOOLD 1977 = *Ovid in six volumes. I. Heroides and Amores* with an English translation by G. SHOWERMAN, second edition revised by G. P. GOOLD, London 1977<sup>2</sup>.

MCKEOWN 1989 = *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volume II. A Commentary on Book one*, by J. C. MCKEOWN, Leeds 1989.

MCKEOWN 1998 = *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volume III. A Commentary on Book Two*, by J. C. MCKEOWN, LEEDS 1998.

MUNARI 1970 = F. MUNARI, P. Ovidi Nasoni *Amores*, Firenze, 1970<sup>5</sup>.

NÉMETHY 1907 = G. NÉMETHY, P. Ovidii Nasonis *Amores*, Budapestii, 1907.

#### Studi

ADAMS - MAYER 1999 = J. N. ADAMS - R. G. MAYER, *Aspects of The Language of Latin Poetry*, Oxford, 1999.

ADAMS 2002 = J. N. ADAMS – M. JANSE – S. SWAIN, *Bilingualism in Ancient Society*, Oxford 2002.

ADAMS 2003 = J. N. ADAMS, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge 2003.

ALBRECHT-ZINN 1982 = *Ovid*, herausgegeben von M. VON ALBRECHT - E. ZINN, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

ALBRECHT 1989 = M. VON ALBRECHT, *Umgangssprachliche Elemente in Ovids Amores*”, in M. Baumbach – H. Köhler – A. Ritter, M. Adolf (edd.): *Mousopolos Stephanos: Festschrift für Herwig Görgemanns*. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N. F. 2. Reihe, 102, Heidelberg 1998, 20-42.

AMACKER 1971 = R. AMACKER, *Le parallélisme métrico-syntaxique, microphénomène poétique*, «Giorn. ital. filol.», 1971, pp. 267-291.

ARMSTRONG 2005 = R. ARMSTRONG, *Ovid and his Love Poetry*, London 2005.

ARNALDI 1958 = F. ARNALDI, *La retorica nella poesia di Ovidio*, in N. I. HERESCU, *Ovidiana*, Paris 1958, pp. XXX.

ATHANASSAKI 1992 = LUCIA ATHANASSAKI, *The triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores I, 2*, «MD» 28 1992, 125-141

ATTI 1958 = A.A. V. V., *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano. Sulmona maggio 1958*, Roma 1958.

BAAR 2006 = M. BAAR, *Dolor und Ingenium. Untersuchungen zur römischen Liebeselegie*, Stuttgart 2006.

BAEZA- ESTÉVEZ- RAMÍREZ DE VERGER 2005 = E. BAEZA - J. A. ESTÉVEZ - A. RAMÍREZ DE VERGER, *The «Amores» of Ovid in the «fragmentum trevireense»*, *ExClass*. 9 (2005) 75-84.

BAEZA ANGULO 1993 = E. F. BAEZA ANGULO, *La lingua y el estilo de las Epistulae ex Ponto de Ovidio*, Sevilla 1993.

BARBAUD 2005 = T. BARBAUD, *La sentence élegiaque entre opinion et sensation*, *Latomus* 64 (2005), 352-361.

BARWICK 1922 = K. BARWICK, *Remmius Palemon und die Römische Ars Grammatica*, Leipzig 1922.

BELARDI 1971 = W. BELARDI, *Per la storia della nozione di poliptoto*, «Quad. Urb. Cult. Class.» 12, 1971, 123-144.

BERTI 2007= E. BERTI, *Scholasticorum Studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa, 2007.

BERTINI 1976 = F. BERTINI, *La Ringkomposition negli Amores ovidiani e l'autenticità dell' elegia III 5*, «RCCM» 18, 1976 151-160.

BINNS 1973 = *Ovid*, ed. by J. W. BINNS, London-Boston, 1973.

BIVILLE 1999 = *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Actes de la table –ronde du 26 novembre 1997 édités par F. BIVILLE, Lyon 1999.

BENNETT 1967 = A. WALTER BENNETT, *Sententia and catalogue in Propertius (3, 9, 1-20)*, «Hermes» 95, 1967, pp. 222-243.

BONANDINI 2005 = A. BONANDINI, «Cypassis», «Napes», «Bagoas», «nomina ficta» a sorpresa nelle coppie elegiache ovidiane, «ARF» 7, 2005, pp. 59-70.

BONANDINI 2005<sup>2</sup> = A. BONANDINI, *Riscrittura di Properzio e contaminazioni comiche: tecniche di stratificazione allusiva in Ov. am. 1, 8*, «LEXIS» 23, 2005, 271-294.

BONNER 1949 = S. F. BONNER, *Roman Declamation in the Late Republic And Early Empyre*, Liverpool 1949.

BONNER 1977 = S. F. BONNER, *Education in Ancient Rome (from the Elder Caton to the Younger Pliny)*, London 1977.

BOOTH 1981 = J. BOOTH, *Aspects of Ovid's Language*, in ANRW II 31.2 Berlin - New York, 1981, 2686-2700.

BREAZEALE 1917 = E. BREAZEALE, *Polyptoton in Exametres of Ovid, Lucretius and Ovid*, «Studies in Philology», 14, (1917), 306-320.

BRÉGUET 1946 = E. BRÉGUET, *Le roman de Sulpicia. Élégies IV, 1-2 du corpus Tibullianum*, Diss. Genève, 1946.

BRENOUS 1965 = J. BRENOUS, *Études sur les hellénismes dans la syntaxe latine*, ROMA 1965 (rist. anastatica dell'edizione Paris 1895).

BROWN 1969 = S. J. BROWN, *The sententiae in the Roman Elegists*, Diss. Johns Hopkins University, 1969.

BÜCHNER 1956 = K. BÜCHNER, *Ein Stilwechsel Ovids?* in «Mus. Helv.» 13, 1956, pp. 180-184.

CALBOLI 1993 = G. CALBOLI, *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna 1993<sup>2</sup>.

CALBOLI MONTEFUSCO 1999 = LUCIA CALBOLI MONTEFUSCO, *La gnome e l'argoumentation*, pp. 27-36, in BIVILLE 1999.

CAMPANILE 1985 = E. CAMPANILE, s. v. *Grecismi*, in *Enciclopedia Virgiliana*, 1985, 805-807.

CAMPOS 1959 = J. CAMPOS, *Los pluralia poetica en latin*, «Helmatica» 10, 1959, 89-102.

CAPECCHI 1967 = E. CAPECCHI, *L'Allitterazione nelle Heroides Ovidiane*, «SIFC» 39, 1967, 67-111.

CAPECCHI 1969 = E. CAPECCHI, *L'Allitterazione nelle Heroides Ovidiane*, «SIFC» 49, 1969, XXX

CASAMENTO 1999 = A. CASAMENTO, *Lumina orationis. L'uso delle sententiae nelle tragedie di Seneca*, «Stud. it fil. class.» ser. III, 17, 1999, pp. 123-132.

CIANCAGLINI 1997= C. A. CIANCAGLINI, *Grecismi*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol II, 850-856, 1997.

CURRIE 1981 = H. M. CURRIE, *Ovid and the Roman stage*, in «ANRW» II, 31/4, Berlin-New York 1981, 2701-2742.

DAY 1984 = A. A. DAY, *The Origins of Latin Love-Elegy*, Hildesheim-Zürich-New York, 1984.

DE CARO 2003 = A. DE CARO, *Si qua fides. Gli Amores di Ovidio e la persuasione elegiaca*, Palermo 2003.

DEFERRARI - BARRY - MCGUIRE 1939 = R. J. DEFERRARI - M. I. BARRY - M. R. P. MCGUIRE, *A concordance of Ovid*, Washington 1939.

DE JONGE 1951 = T. J. DE JONGE, *Publii Ovidii Nasonis Tristium liber IV. Commentario exegetico instructus*, Groningen, 1951.

D'ELIA 1959 = S. D'ELIA, *Lineamenti dell'evoluzione stilistica e ritmica nelle opere ovidiane*, in *Atti del convegno nazionale ovidiano*, Sulmona 1959, 385

DER NEUE PAULY = DER NEUE PAULY, *Enzyklopädie der Antike*, Band 4, herausgegeben von H. Cancik und H. Schneider, Stuttgart 1998.

DIMUNDO 2000= Rosalba DIMUNDO, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari 2000.

DIMUNDO 2003 = Rosalba DIMUNDO, *Ovidio. Lezion d'amore*, Bari 2003

DU QUESNAY 1973 = I. M. LE M. DU QUESNAY, *The Amores*, in BINNS 1973, pp. 1- 48.

ELLIOT 1973 = A. G. ELLIOT, *Amores 1, 13: Ovid's art*, «CJ» LXIX 1973, 127-132.

ELLIOTT 1985= A. G. ELLIOTT, *Ovid and the critics. Seneca, Quintilian, and «seriousness»*, «Helios» 12.1 (1985), 9-20.

ERNOUT 1954 = A. ERNOUT, *Aspects du vocabulaire latin*, Paris 1954

ERNOUT - MEILLET 1959 = A. ERNOUT - A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, PARIS 1959<sup>4</sup>

FACCHINI TOSI 1983 = CLAUDIA FACCHINI TOSI, *La ripetizione lessicale nei poeti latini*, Bologna 1983.

FAIRWEATHER 1981 = J. FAIRWEATHER, *Seneca the Elder*, Cambridge 1981.

FAIRWEATHER 1984 = J. FAIRWEATHER, *The Elder Seneca and Declamation*, in ANRW, II, 32 I, Berlin-New York, 1984, pp. 514-556.

FRÄNKEL 1945 = H. FRÄNKEL, *Ovid. A Poet between two worlds*, Berkeley - Los Angeles 1945.

FRÉCAUT 1972 = J. M. FRÉCAUT, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972.

FRÉDÉRIC 1985 = M. FRÉDÉRIC, *La répétition: étude linguistique et rhétorique*, Tübingen 1985, 39-41.

FREDERICKS 1976 = B. R. FREDERICKS, *Tristia 4, 10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography*, «TAPhA» 106, 1976, 139-154.

FRINGS 2005 = IRENE FRINGS, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, Muenchen 2005.

GALIMBERTI 1988 = G. GALIMBERTI BIFFINO, *Funzioni strutturali e stilistiche delle parentesi nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Aevum» 1, 1988, 247-260.

GALINSKY 1969 = GALINSKY K.; *The triumph theme in the Augustan elegy*, «Win. Stud.» 3 (1969), 75-107

GAZICH 2002 = R. GAZICH (cur.), *Fecundia Licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco. Atti delle giornate di studio Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia e Milano, 16-17 aprile 2002*, Milano 2003.

GROSS 1979 = N. P. GROSS, *Rhetorical Wit and Amatory Persuasion in Ovid*, in «Class. Journ.» 74 (1979), pp. 305-318.

JACKSON KNIGHT 1959 = E. V. JACKSON KNIGHT, *De nominum Ovidianorum graecitate*, in *Atti del Convegno internazionale Ovidiano*, Sulmona 1959.

HÅKANSON 1989 = L. Anneus Seneca Maior, *Oratorum et Rhetorum sententiae Divisione, Colores*, recensuit L. HÅKANSON, Leipzig 1989

HALL 1995 = J. B. HALL, *P. Ovidi Nasoni Tristia*, Stuttgartiae et Lipsiae, 1995.

HARDIE 2002 = *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by P. HARDIE, Cambridge 2002.

HEINZE 1919 = R. HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919.

HELDMANN 2003 = K. HELDMANN, *Argumentationkunst und tätige Liebe in Ovids Gedicht* Am. 1, 9, in «Hermes» 131 (2003), pp. 46-64.

HERESCU 1958 = N. I. HERESCU, *Ovidiana*, Paris 1958.

HINDS 1998 = S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, 1998.

HINGAM 1958 = T. F. HINGAM, *Ovid and Rhetoric*, in N. I. HERESCU, *Ovidiana*, Paris 1958, XXX

HOFMANN 2003 = J. B. HOFMANN, *La lingua d'uso latina*, trad. it. a cura di L. Ricottili, Bologna 2002<sup>3</sup>.

HOFMANN - SZANTYR 2002 = J. B. HOFMANN - A. SZANTYR, *Stilistica latina*, trad. it., Bologna, 2002.

HOLLIS 1977 = *Ovid. Ars Amatoria. Book I. Edited with an introduction and commentari by A. S. HOLLIS*, Oxford 1977.

HOLZ 1981 = L. HOLZ, *Donat et la tradition del'insegnement grammatical, étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IV<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle) et édition critique*, Paris 1981.

HOLZBERG 1990 = N. HOLZBERG, *Die Römische Liebeselegie*, Darmstadt 1990.

HOLZBERG 1997 = N. HOLZBERG, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.

HOLZBERG 2006 = N. HOLZBERG, *Playing with his life*, in KNOX 2006, 51-68.

HOWE 1916 = G. HOWE, *A type of Verbal Repetition in Ovid's Elegy*, «Studies in Philology», 13, 1916, 81-91.

JANSSEN 1988 = H.H JANSSEN, *Le caratteristiche della lingua poetica romana*, in A. LUNELLI 1988, 67-130.

JOUTER 2005 = Isabelle JOUTER, *Sur un mensonge d'Ovid: Amores 2, 7-8*, in «Latomus» 64 (2005) 70-81.

KARAKASIS 2005 = E. KARAKASIS, *Terence and the language of Roman comedy*, CAMBRIDGE 2005.

KEIL 1957-1978 = *Grammatici Latini*, ex recensione H. KEILII, I-VII, Lipsiae, 1957-1978.

KENNEY 1959 = E. J. KENNEY, *Notes on Ovid: II*, «CQ» n.s. IX, 1959, 240-260.

KENNEY 1962 = E. J. KENNEY, *The Manuscript Tradition of Ovid's Amores, Ars Amatoria and Remedia amoris*, «Class. Quart.» n. s. 12, 1962, XXX

KENNEY 1966 = E. J. KENNEY, *First Thoughts on the Hamiltonensis*, «Class. Rev.» n. s. 16, 1966, pp. 267-271.

KENNEY 1999 = E. J. KENNEY, "Greek feminines in *-ias*: An Ovidian Predilection", «CQ» 49, 1999, 330-332.

KENNEY 2002 = E. J. KENNEY, *Ovid's language and style*, in WEIDEN BOYD 2002, 27-90.

KNOX 2006 = *Oxford Readings in Ovid*, ed. by P. E. KNOX, Oxford 2006.

KRAUS 1942 = W. KRAUS, *Ovidius Naso*, in Pauly-Wissowa, *RE*, XVIII, 2, Stuttgart 1942, pp. 1910-1986.

KRIEL 1961 = D. M. KRIEL, *The Forms of the sententia in Quintilian 8, 3-24*, «Act. Class.» 4, 1961, pp. 80-89.

LA BUA 1999 = G. LA BUA, *L'inno nella letteratura poetica Latina*, San Severo 1999.

LANDOLFI - CHINNICI 2007 = L. LANDOLFI - V. CHINNICI, *Teneri Properentur Amores*. Riflessioni sulla intertestualità ovidiana. *Gli Amores*, Bologna 2007.

LATEINER 1978 = D. LATEINER, *Ovid's Homage to Callimachus and Alexandrian Poetic Theory* (*am. 2, 19*), *Hermes* 106 (1978), pp. 188-196.

LAUSBERG 1960 = H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München 1960.

LEE 2000= A. GUY LEE, *Ovid in Love: Ovid's Amores*, Translated by - and with Drawings by John Ward, London 2000.

LENTANO 1999 = M. LENTANO, *La declamazione latina*, IN «BOLL. STUD. LAT.» 27 (1999), 571-621.

LIEBERMANN 2000= W. L. LIEBERMANN, *Liebe und Dichtung: Was hat Amor /Cupido mit der Poesie zu schaffen? – Ovid, Amores 1, 1*, «Mnemosyne» VI, 51, 2000, 672-689.

LINDSAY 1910 = T. Macci Plauti, *Comoediae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. LINDSAY, Oxonii 1910.

LÖFSTEDT 1933 = E. LÖFSTEDT, *Syntactica. Studien und Beiträge zur historischen Syntax des Lateins*, II, Lund 1933.

LUCK 1961 = G. LUCK, *Notes on the Language and Text of Ovid's Tristia*, «Harv. Stud. Class. Philol.» 1961, 243-261.

LUCK 1967 = P. Ovidius Naso, *Tristia*. Herausgegeben, übersetzt und erklärt von G. LUCK, Band I. Text und Übersetzung, Heidelberg 1967.

LUCK 1977 = P. Ovidius Naso, *Tristia*. Herausgegeben, übersetzt und erklärt von G. LUCK, Band II. Kommentar, Heidelberg 1977.

LUISE 2006 = A. LUISI, *Lettera ai Posterì*. Ovidio, *Tristia 4, 10*, Bari 2006.

LUNELLI 1988 = A. LUNELLI (cur.), *La lingua poetica latina*, BOLOGNA 1988.

LYNE 1980 = R O. A. M. LYNE, *The Latin Love Poets, from Catullus to Horace*, Oxford 1980.

LYNE 1989 = R O. A. M. LYNE, *Words and the Poet*, Oxford 1989.

MALTBY 1999 = R. MALTBY, *Tibullus and the language of Latin Elegy*, in J. N. ADAMS - R. G. MAYER, *Aspects of The Language of Latin Poetry*, Oxford, 1999, 382-384.

MALTBY 2002 = R. MALTBY, *Tibullus: Elegies. Text, Introduction and Commentary*, Cambridge, 2002.

MAROUZEAU 1970 = J. MAROUZEAU, *Traité de stylistique latine*, Paris 1970<sup>6</sup>

MURGATROYD 1980 = P. MURGATROYD, *Tibullus I. A Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg, 1980.

MARIOTTI 1957 = S. MARIOTTI, *La carriera poetica di Ovidio*, «Belfagor» 12, 1957, pp. 609-635 (= ora in S. MARIOTTI, *Scritti di filologia classica*, Roma 200, pp. 123-153).

MARTÍN RODRÍGUEZ 1994 = M. A. MARTÍN RODRÍGUEZ, *De la sententia en la poesía amorosa de Ovidio*, in A. A. V. V., *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid 1994, pp. 737-744.

MARTINI 1970 = E. MARTINI, *Einleitung zu Ovid*, Darmstadt 1970.

MARROU 1971 = H.-I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità*, trad. it., Roma 1971<sup>3</sup>(Paris 1964<sup>6</sup>).

MCKEOWN 1993 = J.C. MCKEOWN, *Militat omnis amans*, in «Class. Journ.» 90, 1995, pp. 295-304.

MEYER 1880 = *Pubilii Syri Mimi Sententiae*, recensuit G. MEYER, Lipsiae 1880.

MORGAN 1997 = K. MORGAN, *Ovid's art of Imitation: Propertius in the Amores*, Leiden 1977.

MUNARI 1965 = F. MUNARI, *Il codice Hamilton 471 di Ovidio*, Roma 1965.

NICOLAS 1996 = C. NICOLAS, *Utraque lingua. Le claqué sémantique: domain greco-latin*, Louvain, Paris 1996.

NORDEN 1958 = E. NORDEN, *Die Antike Kunstprosa von VI Jahrhundert v. Chr. bis in der Zeit der Renaissance*, I-II, Stuttgart, 1958<sup>5</sup> (trad. it. *La prosa d'arte antica dal IV sec. a. C. all'età della Rinascenza*, trad. di H. HEINEMENN CAMPANA, con una nota di aggiornamento di G. CALBOLI e una premessa di S. MARIOTTI, I-II, Roma 1986).

NORDEN 1974 = E. NORDEN, *Agnostos theos*, Stuttgart 1974

ORLANDINI 1999 = ORLANDINI *Structures syntactico-sémantiques des proverbes et des sententiae en latin. Leur insertion dans l'énoncé*, in BIVILLE 1999, pp. 75-90.

PAPPONETTI 2006 = G. PAPPONETTI (cur.), *Ovidio fra Roma e Tomi. Atti del Convegno Internazionale di Studi Ovidiani*, Sulmona 2006.

PERRELLI 2002 = R. PERRELLI, *Commento a Tibullo. Elegie. Libro I*, Soveria Mannelli 2002.

PERRELLI 2007 = R. PERRELLI, *Ovidio e la 'musealizzazione' dell'elegia*, in LANDOLFI - CHINNICI 2007, pp. 85-106.

PIANEZZOLA 1999 = E. PIANEZZOLA, *Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

PICHON 1991 = R. PICHON, *Index verborum amatorium*, Darmstadt 1991<sup>2</sup>.

PHILLIPS 1980 = C. R. PHILLIPS, *Love's Companions and Ovid, Amores 1.2*", in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History II*. Collection Latomus 168, Bruxelles, 1980, 269-77.

PLATNAUER 1971 = M. PLATNAUER, *Latin elegiac verse*, Hamden, 1971.

POCETTI – POLI – SANTINI 1999= P. POCETTI – D. POLI – C. SANTINI, *Una storia della lingua latina*, Roma 1999.

POLARA 1988= G. POLARA, s. v. *sententiae*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1988, 772b-776a.

PUGLIARELLO 1979 = M. PUGLIARELLO, *Un grecismo sintattico*, «PAIDEIA» 1979 (34), 113-119.

PURNELLE-SIMART - PRUNELLE 1990 = C. PURNELLE - SIMART - G. PRUNELLE, *Ovide. Ars amatoria. Rimedia amoris. De medicamine. Index verborum. Listes de fréquence. Relevés grammaticaux*. Liège, CIPL, 1990.

RADERMARCHER 1959 = L. RADERMARCHER, *Quintiliani Institutio Oratoria*, Leipzig 1959.

RAMÍREZ DE VERGER 1989 = A. RAMÍREZ DE VERGER, rec. a MCKEOWN 1987, «Gnomon» 61 (1989), 389-394.

REITZENSTEIN 1968 = E. REITZENSTEIN, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids*, «RhM» 84, 1933 62-88 (= ALBRECHT - ZINN 1968, 206-32).

SCARCIA 2000 = R. SCARCIA, *Seneca il Vecchio*, *Controv.* 2, 2, 8-12, «Schol(i)a», 2, 2, 2000, 83-95.

SCHÄFLER 1883 = J. SCHÄFLER, *Die sogenannten syntaktischen Gräzismen bei den augusteischen Dichtern*, Diss. München 1883.

SCHANZ - HOSIUS 1911 = M. SCHANZ - C. HOSIUS, *Geschichte der Römischen Literatur*, München 1911.

SCHMITZER 2005 = U. SCHMITZER, *Ovid*, Hildesheim-Zürich- New York, 2001 (ora in trad. it. U. SCHMITZER, *Ovidio*, trad. it. e saggio introduttivo a cura di M. BONVICINI, Bologna 2005).

SCHWARZ 1952 = H. O. SCHWARZ, *Stil und Komposition in Ovids Amores*, diss., Göttingen; dactyl, 1952.

SHOWERMAN 1977= G. SHOWERMAN, *Ovid Heroides and Amores*, 2d ed. rev ed. G. P. Gold, Cambridge, Mass. and London 1977<sup>2</sup>.

SINCLAIR 1995 = P. Sinclair, *Tacitus the sententious Historian*, Pennsylvania 1995.

SPOTH 1992 = F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München 1992.

STROH 1969 = W. STROH, *Ovid im Urteil der Nachwelt*, Darmstadt 1969.

STROH 1979 = W. STROH, *Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, «Wüjbb» N. F. 5, 1979, 117-132.

STROH 1999 = W. STROH, *Die römischen Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1999.

SWOBODA 1978 = M. SWOBODA, *De Ovidi carminum elegiacorum fragmenti hymnico-precatoriis*, «EOS» 66, 1978, 73-90.

TARRANT 1983 = R. J. TARRANT, Ovid, in *Texts and Transmission. A survey of the Latin Classics*, edited by L. D. REYNOLDS, Oxford 1983, pp. 257-284.

TARRANT 1995 = R. J. TARRANT, *Ovid and the Failure of Rethorik*, in *Ethics and Rethorik. Classical Essays for Donald Russel in his seventy-fifth Birthday*, edited by D. HINNES - H. HINE - CH. PELLING, Oxford 1995, pp. 63-74.

TEUFFEL 1875 = W. S. TEUFFEL, *Geschichte der römischen Literatur*, Leipzig 1875<sup>3</sup>.

THOMAMUELLER 1968 = K. THOMAMUELLER, *Doppelte enallage (Zu Ovid Amores III,7,21)*, «RhM» CXI 1968, 189-190.

TODINI 1995 = U. TODINI, *Ovidio «lascivo» in Quintiliano*, in I. Gallo - L. Nicastri (curr.), «Aetates Ovidianae». *Lettori di Ovidio dall'Antichità al rinascimento*, Napoli 1995, 77-119.

TOOHEY 1997 = P. TOOHEY, *Eros and eloquence: modes of amatory persuasion in Ovid's Ars Amatoria*, in *Roman Eloquence. Rhetoric in Society and Literature*, edited by W. J. Dominik, London-New York 1997, pp. 198-211.

TRACY 1977 = V. A. TRACY, *Dramatic Elements in Ovid's Amores*, «Latomus» 36, 1977, 498-499.

VAN DEN HAUT 1988 = *M. Corneli Frontonis, Epistulae. Schedis tam editis quam ineditis Edmundi Haulerii, usu iterum*, ed. H. P. J. VAN DEN HAUT, Leipzig 1988.

VEREMANS 1981 = J. VEREMANS, *L'anaphore dans l'oeuvre de Tibulle*, «Ant. Class.» 1981, 774-775.

VEREMANS 1996 = J. VEREMANS, *La structure de l'enjambement chez les poètes élégiaques: Tibulle, Propertius, Ovide*, «Latomus» 55, 1996, 525-43.

YARDLEY 1980 = J. C. YARDLEY, *Paulus Silentarius, Ovidius and Propertius*, «Class.Quart.» n.s. 30, 1980, 239-243

WEBB 1997= R. WEBB, *Poetry and Rhetoric*, in *Handbook of Classical Rhetoric in the Ellenistic Period (300 B. C. -A.C. 400)*, edited by S. E. PORTER, Leiden-New York, Köln, 1997, pp. 339-369.

WEIDEN BOYD 1997= BARBARA WEIDEN BOYD, *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor, 1997.

WEIDEN BOYD 2002 = *Brill's Companion to Ovid*, ed. by BARBARA WEIDEN BOYD, Leiden, 2002.

WEINLICH 1999 = B. WEINLICH, *Ovids Amores. Gedichtfolge und Handlungsablauf*, Stuttgart und Leipzig, 1999.

WILLS 1996 = J. WILLS, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford 1996.

WINTERBOTTOM 1970 = M. Fabi Quintiliani, *Instituionis Oratoriae Libri Duodecim*, recognovit M. WINTERBOTTOM, Oxonii, 1970.

WINTERBOTTOM 1974 = The Elder Seneca, *Declamatio In Tow Volumes*, trans. by M. WINTERBOTTOM, Cambridge Mass. 1974.

WATSON 1996 = L. C. WATSON, *Ovid Amores 1, 6: A parody of hymn?*, «Mus. Helv.» 53, 1996, 248-255.

ZWIERLEIN 1999 = O. ZWIERLEIN, *Die Ovid- und Vergil Revision in tiberischer Zeit, I. Prolegomena*, Berlin - New York, 1999.

ZWIERLEIN 2000 = O. ZWIERLEIN, *Antike Revisionen des Vergil und Ovid*, Wiesbaden 2000.

RISORSE ELETTRONICHE

<http://www.mlahanas.de/Greeks/LX/Ovid.html>

<http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/start.html>