

Ovidio

Rimedi contro l'amore

a cura di Caterina Lazzarini
introduzione di Gian Biagio Conte

con testo a fronte

L'AMORE SENZA ELEGIA:
I «REMEDIA AMORIS» E LA LOGICA
DI UN GENERE

Al mezzo dei *Remedia amoris*, in posizione rilevata, Ovidio sospende momentaneamente il corso degli insegnamenti curativi per lasciare spazio alla dichiarazione di poetica. È d'uso mediare queste dichiarazioni nel registro della polemica letteraria: alcuni malevoli hanno biasimato Ovidio per gli audaci insegnamenti dell'*Ars amatoria*, e la tradizione polemistica (di ascendenza callimachea) vuole che nel giustificare le proprie scelte di tecnica letteraria il poeta accusi anche l'invidia dei detrattori (v. 389 *livor*) e vanti il proprio nome di autore, si riprometta anzi successi sempre più grandi. La dichiarazione di principio si ispira alla stessa regola generale che era parsa importante anche all'Orazio dell'*Ars poetica* (v. 86): *descriptas servare vices operumque colores*: rispetto per la distinzione fra i vari generi letterari e uso ad essi appropriato di mezzi espressivi e di stile. Si tratta sempre, in forma semplificata, della teoria del *prépon*: ogni genere ha la sua "competenza", ognuno faccia il proprio mestiere; per l'ira di Achille c'è il solenne

esametro di Omero, per gli amori di Cidippe il distico elegiaco di Callimaco, mai la severa Andromaca ha interpretato le parti della cortigiana Taide. Ed è Taide il personaggio simbolo della poesia di Ovidio (degli *Amores*, dell'*Ars* e ora dei *Remedia*). Ovidio non ha sbagliato: la *Musa proterva* che canta in distici i liberi amori di donne come Taide, raffigura perfettamente la sua intenzione elegiaca.

Se si considera l'intenzione di un testo come una tensione attiva fra virtualità e realizzazione, il genere letterario può ben definirsi il segno di questa intenzione¹. Mezzo di significazione incorporato nel testo perché dia forma e costruito al discorso e insieme istruzioni a chi legge, il genere è di fatto l'orizzonte che profila gli estremi del senso e delimita le possibilità reali della parola entro il sistema della codificazione letteraria². Per farsi discorso, il senso deve necessariamente prendere una forma in cui manifestarsi: si dà un'immagine riconoscibile e concorda così uno spazio d'intesa col suo destinatario. Senza questa forma che disegna le coordinate della comunicabilità, il senso resterebbe senza parola, forse pensabile ma privo di espressione. E il genere si comporta, allora, davvero come un "invito alla forma": il discorso lo accoglie e ne viene strutturato. Sacrificata l'infinità di una discorsività indistinta e senza controllo, il testo ne ha in cambio un linguaggio e un lettore³.

Ma, ritagliato il mondo secondo un'intenzione *parziale*, il genere attira il lettore a pensare che questa porzione sia l'intero (toccherà al lettore ricollocarla nella sua propria esperienza culturale, e ne nasceranno ogni volta dialettiche e interrogativi). È un processo in virtù del quale la scrittura letteraria, facen-

dosi pratica reale del linguaggio, codifica la corrispondenza reciproca di significanti e significati, e la deposita in una *retorica*. Una retorica che offre un'ideologia e un linguaggio, cioè un modo di riformulare il mondo cavandone solo certi contenuti (che stanno per tutti quanti) e costruendo un'espressione adeguata a tale parzialità (una lingua che è selezione dei possibili linguistici, ma che nello stesso tempo non sente mancanze: è ridotta ma piena). Questa retorica è un linguaggio doppiamente parziale, perché è insieme "in parte" e "di parte"; è solo una parte del mondo, ma incurante della propria relatività, si pretende completa e totale, si crede assoluta⁴. È come una prospettiva limitata, ma riduce tutto a se stessa, fa tutto a propria immagine⁵. Modellando il mondo sul proprio linguaggio, non lascia credere che esista altro al di fuori dell'immagine che essa sa darne.

Se questa riduzione del mondo ad un'ottica parziale è la manifestazione obbligata di ogni genere letterario, è pur vero che il genere elegiaco sembra forse proporsi come la realizzazione più compiuta di tale sistematica codificazione, non foss'altro perché l'elegia pratica quest'operazione con dichiarata consapevolezza, ne fa il cardine stesso della sua poetica. Il poeta elegiaco fonda appunto la sua identità come *diversità*, si dichiara chiuso in parte del mondo (diciamo l'amore, per adesso) che a lui pare *autosufficiente*, che gli pare contenere come in un microcosmo tutto quel che serve per una vita completa: il "modello di mondo" che così viene proposto, se confrontato con la realtà, risulterà parziale e lascerà apparire nette e visibili le sue ideologiche linee di forza. C'è una cosa che, nonostante tutto, direi, si stenta ancora a capire in molta filologia corrente: non sempre si riesce a

tenere distinta l'elegia dagli svariati modi e svariate forme di poesia d'amore della tradizione antica (lirica, epigramma, idillio ecc.), proprio perché non sempre si riconosce il valore formante del processo che ho cominciato a descrivere. Esiste una ideologia elegiaca che costruisce e organizza il testo; al centro di questo sistema ideologico è da riconoscere la concezione secondo cui l'amante-poeta è schiavo: della sua donna, della sua passione, della sua incurabile debolezza, e in fondo anche della sua poesia⁶. Se ci accordiamo dunque a chiamare ideologia la riduzione del tutto a una parte, nel caso dell'elegia resta praticabile, della "totalità" della vita, soltanto la vita d'amore. Di questa parte, l'idea del *servitium amoris* segna i confini, anzi i confini invalicabili⁷. Ma pur ridotto in questo spazio ristretto, il poeta d'amore non si sente povero; quella parte del mondo da cui egli si è escluso, può essere recuperata purché sia opportunamente tradotta e riavvolta nel nuovo sistema di senso che egli ha scelto di costruire: non sarebbero solo cose, persone, valori, modelli culturali, a restare sacrificati, ma anche (l'amante è poeta) temi e soggetti letterari, possibilità espressive, ambizioni di poesia diversa.

Proprio perché sistematicamente pervasiva, l'ideologia definita dal *servitium amoris* può mettere in atto un vero e proprio processo di riformulazione del mondo: costruisce per sé un linguaggio organico che opera per *transcodificazione*, in quanto trasvaluta da un sistema ad un altro. Basta pensare per esempio all'esclusione fondamentale, quella riguardo alla guerra e ai suoi valori, tanto fondamentale da configurarsi come in opposizione con i valori elegiaci primari (coerentemente, d'altra parte, sul piano delle

scelte di poetica, il callimachismo dell'elegia vuole che la «Musa leggera» si affermi appunto ricusando le armi e gli eroi della grande poesia epica: «Amore è dio di pace»). Ma il rifiuto della guerra riguarda solo il sistema di senso in cui la guerra figura iscritta: non soltanto le degradazioni che il recente passato aveva associato all'idea della guerra (ambizione, carrierismo, avidità) ma anche i tratti meno positivi del modello eroico (crudeltà, violenza, rudezza). Eppure nell'elegia non mancherà lo spazio per l'eroismo, l'abnegazione, la *gloria*, la *patientia*; ma si tratterà allora di un eroismo d'amore, di una capacità quasi infinita di sopportare per amore sofferenze ed oltraggi, di un'offerta di sé che in nome dell'amore sa giungere fino alla morte⁸. E anche la *gloria* non sarà negata all'amante fedele. Il genere elegiaco, come si sa, «parla» volentieri attingendo al plesso metaforico della *militia amoris*: la metafora (è stata chiamata metafora antifrastica: «Io sono soldato d'Amore, non di Marte»⁹) è lo strumento di una conversione (transcodificazione) di quei valori di cui il poeta elegiaco altrimenti sentirebbe nostalgia.

Consideriamo le costanti più vistose, i tratti più esteriori, quella che il poeta chiamerebbe *materia ... numeris levioribus apta* (*Amores* 1, 1, 19): l'elegia conosce solo una relazione d'amore "irregolare", ambientata nella vita galante cittadina, quella società colta e raffinata in cui possono figurare intellettuali, donne libere e uomini di potere. Questo tipo di amore non soltanto è destinato a soffrire conflittualità e delusioni (la *domina* concede al poeta una felicità sempre precaria, perché sottratta ai diritti consolidati del *vir*), ma comporta insieme esclusioni e rinunce: si rinuncia a una vita rispettabile e socialmente appro-

vata, o a un matrimonio opportuno, e si accetta la nequitia di un'esistenza dissipata (*Cynthia ... / ... me docuit castas odisse puellas / improbus et nullo vivere consilio*, Properzio 1, 1, 5-6). Ma la scelta "libertina" non basta da sola a fare elegia: da questo punto di vista, già l'*adulescens* della commedia, che per una *meretrix* rifiuta fanciulle onorate e dotate, che si rovina nelle dolcezze della vita "greca" (ed era proprio l'ambientazione greca a consentire la proposizione di un personaggio così deprecabile per la morale romana corrente), ha non pochi tratti in comune con l'amante elegiaco¹⁰; ma l'orizzonte della commedia non coincide mai con quello di una singola persona drammatica, contiene anzi il gioco a confronto dei diversi ruoli e delle diverse ideologie. È però solo nell'elegia che, venendo a coincidere poeta e innamorato, l'orizzonte si restringe drasticamente, e il testo finisce per vedere solo quello che vede il suo attore. L'elegia insomma, direi, nasce proprio da questa perdita di ampia visione; tanto maggiore la chiusura del mondo rappresentato, altrettanto maggiore è lo sforzo che il linguaggio deve compiere per ridurre al suo modello il molto che ne resterebbe escluso, recuperandolo e convertendolo in qualche modo.

Si è rilevato più volte l'apparente paradosso per cui gli elegiaci, che della «rivoluzione catulliana» avevano fatto un manifesto di vita e di poesia, finiscono, come e più di Catullo, per fare propri quelli che erano i valori portanti del *mos maiorum*¹¹. Così l'esigenza di recupero porta l'elegia ad ospitare in sé i valori della *fides*, della *pietas*, della *sanctitas*; a una donna libera si chiede la semplicità di una matrona, alla vita mondana e galante si è tentati di preferire la purezza del mito o della campagna. Ma quest'operazione non ri-

schia di far perdere all'elegia la sua identità statutaria, giacché i valori – idee e parole – ritornano solo se sono suscettibili di essere transcodificati: la *fides* dell'elegia è parlata da Cinzia non è quella severamente esibita dalla matrona, e così via. Il codice culturale che interpreta questi valori riferisce il loro senso al proprio sistema di significazione: e ciascun elemento, subordinandosi ad un progetto, trova funzioni nuove, quelle appunto che gli sono assegnate dalla sintassi ideologica del discorso elegiaco. In altre parole, quei valori che l'elegia recupera dall'universo della cultura (nel quale essa ha ritagliato la propria autonomia) perdono la loro qualità di *significati* per diventare *significanti* di significati diversi. Ma la creazione di tali nuovi significati è un'operazione più che un risultato, l'atto di reinterpretazione conserva piena coscienza della sostanziale estraneità fra testo di provenienza e testo di arrivo (e sintetizzare sensi nuovi è appunto effetto della codificazione retorica). Viene di qui, all'elegia, una tensione interna mai risolta, di qui anche quelle contraddizioni che ne faranno un'esperienza letteraria instabile, ed effimera.

Il processo che fin qui ho cercato di individuare come fondamento del genere elegiaco (restringimento dell'universo discorsivo, recuperi e trapianti e trasvalutazioni) si dimostra attendibile se riesce a dare ragione di un atteggiamento che molti – dagli stessi poeti elegiaci ai teorici di arte poetica, ai lettori antichi e moderni – hanno periodicamente associato all'elegia: il nome stesso dell'elegia parlava di una poesia di pianto¹². L'amore elegiaco è soprattutto sofferenza e insoddisfazione; i momenti di appagamento sono solo episodi contraddetti subito da de-

lusioni e amarezze; il movimento stesso dell'elegia è quello di chi oscilla tra speranza e disperazione, esaltazione e abbattimento. Ancora più: gesto caratteristico del poeta elegiaco è il tentativo (vano) di liberarsi da questa schiavitù dolorosa: e, bene e spesso, la forma monologica risponde all'impulso di rifiuto (un gesto così comune da meritare un nome nel lessico filologico: *renuntiatio amoris*)¹³. Ma il codice elegiaco vuole anche che l'amante-poeta sia un malato renitente alla cura: ama la sua sofferenza come quella che è sostanza, ma soprattutto condizione, del suo fare poesia, ché vivere senza sofferenza d'amore, sarebbe per il poeta restare senza parole, non più poeta¹⁴.

La sofferenza d'amore, peraltro, non è tratto esclusivo del genere elegiaco. Soffriva l'innamorato dell'epigramma o l'*adulescens* della commedia (per restare a quelle forme poetiche che sono state poste in relazione genetica con l'elegia stessa) ma si trattava di dolori intimamente connessi alla loro causa e ai diversi momenti della relazione amorosa contingentemente motivati e circoscritti. La sofferenza del poeta elegiaco è invece occasione di una sofferenza più grande, tanto grande da investire il senso stesso della sua vita. È la mancanza di proporzioni che definisce la sofferenza elegiaca. Potremmo dire che da una parte la "misura" stessa dell'epigramma, e dall'altra la sua forma di contenitore aperto a diverse occasioni, serviva da limite a un proliferare incontrollato del lamento amoroso; così come nella commedia il contrappunto dei diversi personaggi (più spesso la sensazione del servo) bastava per ricondurre a proporzioni plausibili gli struggimenti del giovanotto. La disponibilità del poeta elegiaco a fare della propria infelicità

una forma assoluta di vita, rimanda alle ragioni statutarie dell'elegia stessa, al suo costituirsi come linguaggio insieme ristretto e ambizioso. Chi si è chiuso in un mondo che è *solo* e *tutto* amore, e non può vedere al di fuori di questo orizzonte, per lui la sofferenza d'amore sarà sofferenza totale, incompensabile. Se poi in quel mondo ha voluto immettere egli stesso recuperi estranei (esigenze altrimenti perdute, "parole" cui non sa rinunciare), con quest'operazione ha creato una condizione di permanente disagio, una tensione tra retoriche inconciliabili. Gli incidenti di una relazione galante (una notte negata, un capriccio o la volubilità dell'amica) non faranno soffrire soltanto per quello che sono, ma innescano una crisi che minaccia l'equilibrio precario della costruzione ideologica tentata dall'elegia, *disaggregano* la combinazione artificiosa restituendo gli elementi trapiantati all'ambito e al significato originari. L'elegia è questa crisi, la crisi che si fa discorso. La *fides*, la *pudicitia*, non sono virtù fatte per le donne libere e raffinate, sono valori che appartengono a quella gran parte di mondo da cui l'elegia si è tagliata fuori: e lì minacciano continuamente di tornare. «Ma allora – si chiede il poeta dubitando dell'operazione che ha tentato – solo nella purezza del mito o nell'ideale semplicità della campagna o nell'età non ancora adulta del mondo, era possibile quello che io vado cercando». La sofferenza costituzionale del poeta elegiaco è la risposta di una coscienza che scopre quale prezzo costi non rassegnarsi all'indissolubilità di significanti e significati, quanto sia arduo, nel linguaggio della cultura, generare discorsi nuovi per chi non sia anche disposto a sacrificare tutt'intero un universo semantico preesistente.

Amore come tormento, sofferenza come condizione irrinunciabile di poesia: questi, che sono i correlati tematici della "chiusura" elegiaca, sono anche gli elementi più instabili del sistema di cui fanno parte, in quanto portano al suo interno tensioni destinate a insidiarne i presupposti stessi. Il poeta ha scommesso che altro non esiste se non l'amore, che pure lo fa soffrire; ma questa sua sofferenza è grande quanto è grande lo spazio concesso all'amore, cioè di fatto quanto il mondo tutto. Per esprimere questo, l'amante-poeta non può che rappresentare come insopportabile la propria condizione. E si fa vedere perfino deciso a trarsene fuori, a cercare soluzioni diverse: è così che (quasi un paradosso interno all'assunto elegiaco) la liberazione dall'amore, la ricerca di rimedi contro di esso, diventa un tema ricorrente di questa poesia. Ma il paradosso è solo apparente: finché il sistema dell'elegia "tiene", il tentativo di liberazione serve solo come prova a rovescio: fallisce e con ciò stesso riconferma la scelta per il mondo elegiaco.

L'esperienza d'amore come esperienza di sofferenza non è novità dell'elegia latina. È questo, anzi, il nucleo generatore di un'ampia serie di connotazioni che nella tradizione della letteratura d'amore si dispongono tutt'intorno alla metafora dell'*eros-nosos*: amore-malattia, amore-ferita, amore-follia, amore-veleno (l'elegia latina, si sa, lavora quasi sempre su materiale di riuso, mutuandolo consapevolmente dal tesoro della grande erotica greca; parla, con accenti propri, una lingua comune). Nel caso dell'*eros-nosos* la cifra propriamente elegiaca consiste in una particolare declinazione del paradigma: amore non soltanto è malattia, ma anche e soprattutto malattia imme-

dicabile: *Omnis humanos sanat medicina dolores: / solus Amor morbi non amat artificem* (Properzio 2, 1, 57 s.). La medicina toglierebbe la malattia, ma insieme toglierebbe la possibilità stessa di fare poesia in forma elegiaca, giacché la forma dell'esperienza elegiaca sta anche nella costrittività di questo binomio: malattia e rifiuto di guarigione. Non a caso la guarigione riuscita (e la liberazione dai vincoli dolorosi del *servitium*) sarà posta alla chiusa della più grande raccolta di Properzio, dove significa insieme *fine reale dell'amore e commiato dal genere* (3, 24, 17 s.).

Che il poema di un elegiaco si intitoli *Remedia amoris* è perciò una contraddizione ostentata; un vero e proprio ossimoro per chiunque pratici il linguaggio dell'elegia. Qui la guarigione dall'amore non è più gesto velleitario codificato, cioè non è più mossa (programmaticamente delusa) della strategia elegiaca, e nemmeno è il gesto definitivo di un'uscita dal codice (come nel commiato, che ho detto, di Properzio 3, 24); l'uno e l'altro caso, la guarigione che fallisce e la guarigione che riesce, dicevano in fondo la medesima cosa: che non si può guarire e continuare a fare elegia. Nei *Remedia*, invece, la guarigione è l'impegno "monografico" di una poesia in distici che promette medicine sicure, efficaci perfino nei casi più ostinati e ribelli. Rendere conto di questo rivolgimento comporta, però, alcuni passi indietro. I *Remedia* sono infatti il punto di arrivo del lavoro con cui Ovidio ha "interpretato" il codice dell'elegia: di quel lavoro di revisione cominciato già con gli *Amores* (che pure si presentano come una raccolta di «elegie soggettive» alla maniera di Properzio e Tibullo) e destinato a depositarsi in una nuova strutturazione letteraria – il poema didascalico in distici – più

adeguata alle dislocazioni che la retorica elegiaca subisce. Non sempre questo processo di interpretazione e revisione, che spesso è anche dissimulato o almeno discontinuo nelle sue manifestazioni di superficie, è stato colto con sufficiente consapevolezza dagli studiosi di Ovidio; gli *Amores* soprattutto non cessano di creare imbarazzo, anche se ormai ci si va liberando del tutto dai pregiudizi, diciamo romantici, di chi avrebbe voluto quasi farne una poesia properziana fallita, in quanto priva dell'originaria sincerità passionale e ridotta a scolastico esercizio¹⁵. La perplessità (talora fastidio) dei filologi non è che la risposta alla natura composita e impura della raccolta elegiaca ovidiana: Ovidio presenta se stesso come il quarto poeta della lignée elegiaca (*Tristia* 4, 10, 51 ss.), una vera professione di scuola del resto confermata non soltanto da una fittissima rete di relazioni intertestuali, ma anche dal mantenere tutti i presupposti fondamentali della codificazione che operarono i predecessori. C'è infatti una poesia che parla d'amore in prima persona, che esibisce un'identificazione di vita e letteratura¹⁶; c'è una donna che sta al centro dell'esperienza amorosa (come c'era stata Licoride, e poi Cinzia, e poi Nemesi, Delia) in modo che gli *Amores* (il titolo richiama Cornelio Gallo) apparissero come «poesie per Corinna»; ci sono poi tutte le situazioni tematiche dell'elegia: rivali, liti, tradimenti, riconciliazioni, *paraklausithyra*, partenze e ritorni, notti d'amore, messaggi e messaggeri, conviti, giuramenti, malattie e voti di guarigione, ogni atto o premura della servitù d'amore: c'è tutto o quasi tutto quello che ci si può aspettare dall'elegia; semmai è l'ostentazione insistita che dovrebbe allarmare il lettore. Quasi che questo codice sia più esibito che usato,

quasi che voglia innanzitutto parlare di se stesso. Come ci si poteva aspettare, ci sono – di propriamente elegiaco – anche le sofferenze del poeta innamorato, le sue amarezze, il lamento per la propria inevitabile *nequitia* (*Amores* 2, 1, 1-3 *Hoc quoque composui Paenignis natus aquosis / ille ego nequitiae Naso poeta meae, / hoc quoque iussit Amor* ...); ma c'è soprattutto quello che tutti ormai definiscono il «tono scherzoso»¹⁷: esso può essere pervasivo e diventare principio strutturale di un componimento, quasi l'applicazione di un registro malizioso; oppure può configurarsi come una coda improvvisa che rovescia il *pathos* «tradizionale» di un gruppo di versi o di un'intera elegia¹⁸. Contrapporre schematicamente Ovidio giocoso alla passionalità di Properzio (e Tibullo) sarebbe ricadere in un vecchio pregiudizio, ormai superato da studi che non hanno mancato di far conoscere soprattutto il Properzio «ludibundus». Eppure esiste una certa differenza, non soltanto quantitativa, nella scherzosità dei vari poeti dell'elegia latina¹⁹. In Properzio l'affacciarsi di movenze giocose mi pare soprattutto coscienza del paradosso per cui una poesia che si mostra tutta aderente all'*Erlebnis* e volentieri esibisce l'immediatezza passionale del proprio linguaggio, scopre di essere erede di una tradizione antica e sperimentata. Di questa difficoltà, però, il poeta finisce quasi per profittare: la convenzionalità di parole e situazioni – e il sorriso che ne deriva – diventano un efficace elemento di contrasto, un corpo opaco contro cui il *pathos* può meglio farsi evidente, quasi la scommessa di chi non vuole rassegnarsi all'inefficacia di parole troppo dette.

In Ovidio questa coscienza va oltre: non è più solo coscienza «archeologica» interna alla dialettica

elegiaca (*pathos* / *lusus*) e funzionale ai suoi effetti; è divenuta consapevolezza totale del codice elegiaco stesso, rinuncia ad un'espressione efficace di *pathos*. Negli *Amores* il *pathos* è un elemento come un altro del codice, un elemento di cui si accetta la convenzionalità: nient'altro che un segno del linguaggio elegiaco. La poesia di Ovidio prova a guardare l'elegia, invece di guardare con gli occhi dell'elegia. Ha guadagnato cioè un punto di osservazione superiore (perché esterno) rispetto a quello normalmente concesso a chi pratica un genere letterario (e al poeta elegiaco in particolare, come abbiamo detto). Nella forma apparente, gli *Amores* rispettano ancora la norma fondamentale del fare elegia: l'unica voce che parla nel testo è quella del poeta-amante; ma mentre egli costruiva il mondo dell'amore in un'ottica tutta esclusiva, in cui non erano ammessi all'espressione il punto di vista e i "valori" di soggetti diversi (l'amica, il rivale, la *lena*), adesso il poeta-amante sembra capace di qualche lungimiranza. Continua a vedere l'amore con gli occhi del poeta-innamorato (e per questo l'elegia sopravvive) ma in realtà, ora, egli sta di fatto "impersonando" il ruolo dell'amante elegiaco: una *persona* che presuppone e ammette come legittime altre *personae* diverse da sé, funzioni discorsive - queste - che sono anche diversi modi di interpretare il mondo galante²⁰. (Uno studioso come Leo avrebbe forse sorriso compiaciuto nel vedere che l'elegia latina finisce in qualche modo per tornare a quelle che egli invece considerava essere le sue origini «teatrali»²¹). L'innamorato della commedia aveva, con in più gli eccessi della caricatura, la stessa vista corta che stringe l'elegiaco nel suo mondo appassionato; ma il discorso scenico aveva in sé gli antidoti,

aveva la possibilità di rappresentare altre voci che della relazione d'amore difendevano una visione più ampia (più assennata perché meno ristretta "ideologicamente"). In questo senso la commedia, come spazio della relatività, era il contrario dell'elegia, spazio dell'assolutizzazione. Mostrava di averlo capito Orazio, critico impietoso dei furori che saranno propri dell'elegia, quando nella brillante trasposizione di una scena terenziana, dava la sua simpatia alla saggezza del servo capace di dominare il ritmo alterno delle cose d'amore e di governare i tormenti esistenziali del padroncino²². Ovidio, negli *Amores*, prova ad essere insieme servo saggio e padroncino innamorato.

La compresenza nel testo elegiaco di istanze tanto diverse crea una tensione insidiosa per lo statuto del genere (e l'elegia finirà per esserne dissolta). L'unico dispositivo di cui il testo può avvalersi per controllare le incompatibilità cui ha concesso spazio, è quello dell'*ironia*. Ma l'ironia di Ovidio non funziona come un tropo (spostamento antifrastico, figura enantiosema che secondo la struttura del "negare affermando" rovescia il senso dei singoli enunciati elegiaci²³), ma è piuttosto l'indizio di una consapevolezza critica che dal di fuori "assiste" alla formazione del testo e ne disvela le pratiche implicite. Il poeta-amante della tradizione elegiaca è tenuto in vita dislocando a due diversi livelli di testualità le due funzioni prima coincidenti: in quanto amante, condivide lo statuto delle diverse *personae* elegiache; in quanto poeta, detentore del codice, approfitta di questo privilegio per governare dall'alto il gioco delle *personae*.

Ovidio, prima che autore di testi elegiaci, è destinatario della poesia appassionata di Catullo, Gallo,

Properzio e Tibullo: ha ascoltato quelle parole, ha imparato a capire come è costruito il sistema che le programma, ha scoperto quali contraddizioni lo abitano, lo ha decostruito trovandone le relazioni obbligate: e ora sa ricostruirlo a suo modo. Il testo ovidiano accetta le convenzioni del genere, si pone in rapporto di *intertestualità* con la lignée elegiaca, anzi di continuazione: una prospettiva di citazioni, un miraggio di strutture già vissute e già viste. Ma nel momento stesso in cui acquista una superiore comprensione delle istanze letterarie che sono proprie dell'elegia (il modo in cui essa "lavora" la realtà), Ovidio resta come sospeso, in quanto rifiuta sia la semplice identificazione con il modello elegiaco tradizionale sia il netto ripudio di esso. L'ironia segnala questa *esitazione* fra discorsi incompatibili o almeno dissenzienti²⁴.

Progettare il discorso elegiaco in chiave d'ironia comporta in superficie una grande fedeltà intertestuale verso i modelli, ma anche le più grandi infedeltà. In una famosa elegia degli *Amores* ad esempio (costruita molto da vicino su una di Properzio) Ovidio giunge a rovesciare il normale atteggiamento del poeta-amante fino a mostrare simpatia e solidarietà per un personaggio, la *lena*, tradizionale portatrice di valori antielegiaci. La *lena*, avversata da lui in quanto innamorato, non può che essere apprezzata da chi, come lui, ne condivide adesso lo statuto di depositaria della *sapientia* amorosa: conosce il codice galante e può farsene maestra²⁵. Per guadagnare questa posizione dall'alto, lo *Standpunkt* del maestro d'amore, Ovidio innova profondamente gli usi codificati della tradizione elegiaca, ma, con un'ambiguità programmata, preferisce travestirsi in forme già note e accet-

tate. Il repertorio elegiaco già prevedeva che occasionalmente l'amante-poeta potesse insegnare agli altri, attori inesperti della relazione amorosa, le stesse norme di comportamento e di vita galante che regolavano la propria esistenza; ma egli non poteva farsi maestro che dell'esperienza sua propria, l'esperienza ristretta di chi conosce solo il proprio mondo e vuole che anche gli altri vi si adeguino: del tutto privo dell'oggettività disinteressata del maestro, egli resta soggettivamente legato alle proprie ristrette ragioni di seguace d'amore²⁶. Se l'interpretazione ovidiana dell'elegia consiste appunto nel superamento di questa ristretta soggettività, si può capire com'è che la figura del *praeceptor amoris* (apparizione finora occasionale) è destinata a guadagnare spazio nel discorso elegiaco, e come l'amante-poeta potrà perfino mostrarsi capace di insegnare verità svantaggiose: il codice va difeso anche quando prevede sconfitte e sofferenze. Il poeta, pur di salvare il proprio ruolo in un amore che si realizza solo attraverso sofferenze o contro ostacoli e difficoltà, è disposto perfino ad uscire per un momento dal proprio ruolo per assumere quello altrui. Quel che egli pretende per poter amare alla maniera elegiaca (ricordiamolo: *nil ego, quod nullo tempore laedat, amo*, dichiara apertamente in *Amores*, 2, 19, 8) è che le controparti rispettino le regole del gioco; e sono proprio queste regole che egli insegna alla fanciulla (una vera grammatica dei comportamenti che spettano alla *puella* elegiaca, cui tocca d'essere dispensatrice accorta non solo di soddisfazioni ma anche di calcolate e seduttive delusioni amorose) e all'inattento *vir* che non si cura di custodirla (a lui appunto tocca di rendere difficili i furtivi incontri degli amanti e di offrire così possibilità e

occasioni all'arte dei raggiri²⁷).

In casi come questo l'atteggiamento del *praeceptor amoris* si carica di funzioni decisamente ironiche, ben al di là del lieve sorriso, solo appena giocoso, che non di rado nell'elegia "soggettiva" accompagna gli insegnamenti d'amore. L'ironia nasce qui come effetto dell'improprietà di un ruolo che trapassa in ruoli antagonisti: quando la riflessione sul codice si fa più esplicitamente metaletteraria, essa, che ovviamente non ha uno spazio proprio all'interno del codice stesso, deve manifestarsi di necessità in spazi rubati, eccezionali. (E sono questi spazi illegittimi, queste irruzioni, ad alimentare l'immagine oggi corrente di un «Ovidio dissacratore»). L'ironia è spesso presentata come l'ingrediente che, aggiunto da Ovidio in forti dosi, produce tutte quelle novità per cui gli *Amores* sono diversi dalle precedenti raccolte elegiache. Io credo piuttosto che l'ironia sia l'*esito* superficiale di movimenti profondi, il modo in cui si ripercuotono nel linguaggio dell'elegia le istanze di chiusura del codice: è la spia di una tensione fra la "vista corta" di chi si trova costretto nello spazio chiuso dell'elegia soggettiva e la "vista lunga" di chi si sottrae a questa chiusura riconoscendone la convenzionalità. All'acquisita consapevolezza metaletteraria i confini che delimitano l'orizzonte del linguaggio elegiaco appaiono, così, solo vincoli retorici, codificazioni di un'ideologia che pretenderebbe per sé lo statuto delle cose vere. Il destinatario dell'ironia ovidiana impara a leggere al di là dell'evidenza elegiaca la forma del discorso che l'ha costruita. Trasportato allo stesso livello di "competenza" che ha il poeta, il destinatario della parola elegiaca assume insieme la fisionomia di destinatario di una parola didascalica.

ca: perché il testo, arricchito e insidiato dalla funzione metaletteraria, gli propone, accanto a un proprio discorso patetico, norme e prescrizioni di questo discorso, cioè gliene svela l'implicito codice retorico. E l'ironia, almeno in quanto media il distanziamento del poeta, invita qui a riconoscere la natura duale – propriamente "ipocrita" – della parola elegiaca: la quale si rivela illusione artistica, che vive una propria realtà artificiale e si pretende invece radicata nella vita vera, vale a dire in quella forma di esistenza che è fatta di passioni vissute. Così l'ironia si instaura nel testo come *dialettica riflessiva*, e fa delle sue possibilità metaletterarie un mezzo efficace di *autorappresentazione* artistica²⁸.

Si è detto spesso che l'*Ars amatoria* costituisce uno sviluppo naturale di germi didascalici contenuti già negli *Amores*; ma non devono sfuggire le novità significative che comporta il passaggio dal metaletterario al didascalico. È vero che implicazioni didascaliche, come si è appena visto, sono contenute negli atteggiamenti metaletterari di molte elegie degli *Amores*; ed è vero d'altra parte che neppure alla didascalica dell'*Ars* è estranea una componente metaletteraria. Ma l'istanza didascalica dell'*Ars* corrisponde ad uno statuto discorsivo nettamente diverso da quello che abbiamo descritto per gli *Amores*: la soggettività elegiaca e l'oggettività didascalica – quasi elementi di un'emulsione – tendono naturalmente a separarsi e finiscono per depositare una forma didascalica pura. Questa semplificazione significa anzitutto il dissiparsi dell'ambiguità che faceva coincidere il poeta amante e il poeta-didaskalos. Il poeta adesso è soltanto *magister amoris*, e l'amante diventa solo il ricettore dei suoi precetti: decantata la complessità ambigua

dell'elegia ovidiana, il testo dell'*Ars* si spoglia di impurità e contraddizioni. Abbiamo già detto che alle sue contraddizioni interne, l'elegia degli *Amores* rispondeva con l'ironia, pronta a dubitare dell'ideologia elegiaca nel momento stesso in cui l'affermava; e quell'ironia era allora non già causa di disgregazione per il discorso elegiaco, ma al contrario era il paradossale strumento con cui il poeta poteva ancora salvaguardare l'elegia di forma soggettiva col semplice atto di esibirne la forte "letterarietà", col solo collocarla (conniventi i suoi lettori) nello spazio dei linguaggi consapevolmente sofisticati.

Non sarà un caso allora che l'ironia – almeno come indizio di una viva coscienza metaletteraria, e come modo per invitare il lettore ad una percezione dubitativa delle convenzioni passionali del codice – finisce per attenuarsi sensibilmente proprio in quel poema degli insegnamenti d'amore che molti sarebbero disposti a battezzare «poema della demistificazione ironica». Ora che il poeta ha rinunciato alla sempre meno dissimulabile retorica elegiaca e ha scelto invece di mettere a frutto, in espliciti insegnamenti, l'acquisita *lungimiranza*, l'ironia non agisce più all'interno del testo come usurpazione di funzioni linguistiche improprie. Quello che era usurpazione, ora, nella didascalica elegiaca, diventa diritto legittimo (per altri aspetti, dovere) di un maestro che ha ormai stipulato un patto non più ambiguo col destinatario. Il suo non sarà un insegnamento interno alla retorica elegiaca ma piuttosto l'enunciazione complessiva, panoramica, di un sistema di comportamenti galanti in cui ciascuno dei protagonisti deve poter trovare le proprie ragioni *relative*. Attori e comportamenti sono quelli dell'elegia ma non rispondono più a quella

retorica fatta di prospettive "limitate" e parziali. La nuova istanza s'incontrava facilmente con le possibilità del poema didascalico, struttura tradizionalmente aperta ad accogliere ogni materia che volesse farsi insegnabile.

Ma proprio perché il poema didascalico è come un contenitore indifferente ai contenuti che deve accogliere – un gesto secondo cui atteggiare il discorso – la riconoscibilità del modo didascalico è affidata a una serie di forti segnali che esprimono l'intenzione del testo a farsi veicolo di insegnamenti. Di qui tutto un formulario teso a rendere palese il rapporto tra maestro e allievo: professioni di competenza, apostrofi e messe all'erta, e soprattutto la preminenza di espressioni riconducibili alla funzione conativa e alla funzione fatica del linguaggio (deve essere mantenuto il contatto con un destinatario cui si chiede di obbedire). Di qui anche la cura nel disporre la materia ripartendola secondo una progettualità dichiarata, funzionale ad una trattazione esaustiva: il discorso si articola in libri e scansioni minori, ciascuna destinata ad illustrare singoli argomenti (e non mancano esplicite mosse di riepilogo o di ripresa: «Abbiamo visto questo e ora vedremo quest'altro»). Di contro al discorso didattico, imperativo e monotono, stanno digressioni più o meno lunghe, più o meno motivate: *excursus* ed *exempla* diventano modi di argomentare per immagini o di soffermarsi nella descrizione delle cose. E sempre il discorso fonda la sua legittimità sul principio dell'«utile»: l'allievo avrà modo di verificare nella pratica la bontà dei precetti che gli vengono impartiti. Alla pretesa dell'«utile» e del «vero» risponde la tendenza per cui la parola didattica ama farsi gnomo o rifugiarsi nel proverbio:

oltre che autorevolezza ottiene così una più pronta memorabilità. Tutto questo (e anche qualcosa di più) c'è senza risparmio nell'*Ars amatoria* e nei *Remedia*²⁹, e c'è perché il poema vuol "far figura" di poesia didascalica.

Eppure, del modo didascalico manca proprio quell'elemento che per la codificazione letteraria classica (e per il suo sistema di attese) era non solo distintivo ma costituzionalmente primario: invece dell'esametro, è il distico che qui dà forma agli insegnamenti d'amore. Non si può credere che questo sia un segnale debole: in questo modo Ovidio dice che il suo poema didascalico ha caratteristiche proprie e inusitate, è frutto di una ragionata sperimentazione. Un'*ars*, una *technè*, si definisce come la raccolta sistematica di regole ricavate dall'osservazione della realtà empirica e degli impliciti procedimenti tecnici. Se si vuole fare l'esempio dell'*ars oratoria*, si può credere a Cicerone quando rifletteva (*De oratore* 2, 32) che il punto di partenza è sempre nella pratica reale: nel foro alcuni parlano *temere ac nulla ratione*, altri *propter consuetudinem aliquam callidius*; si tratta di cercare le ragioni perché alcuni parlino meglio e altri peggio, di capirle (*animadvertere*) e registrarle (*notare*). Ergo – conclude Cicerone – *id qui toto in genere fecit, is si non plane artem, at quasi artem quandam invenerit*. Analogamente, dietro l'arte georgica c'è la pratica quotidiana del contadino; dietro l'arte nautica l'esperienza del marinaio, e così via: sarebbe lecito attendersi che l'*Ars amatoria* fosse estratta dai comportamenti pratici di amanti reali; e invece la didascalica ovidiana si presenta come un'arte che lavora su materiali che hanno la "realtà" delle cose letterarie: non su amanti reali, dunque, e sulle loro strategie quotidiane, ma su quel-

li che erano raffigurati nelle elegie di Propertio, Tibullo, Ovidio stesso. Intendo dire che il progetto didascalico dell'*Ars amatoria* vuole esercitarsi, più che sulle cose direttamente, su una retorica che ha già organizzato il reale prendendone il posto. La scelta del distico segnala, con la provocatorietà di uno scarso evidente, questa particolare natura del poema didascalico ovidiano.

Ma l'innesto (l'elegiaco è ora eseguito nei modi del didascalico) nasconde, sotto l'apparente naturalezza dell'operazione, un inganno insidioso. Infatti l'armoniosità del risultato finisce anche per far dimenticare tutte le incompatibilità di cui ha saputo aver ragione. Dire che l'*Ars amatoria* propone una grammatica dell'elegia induce ad attendersi che l'applicazione delle sue regole conduca all'esercizio corretto dell'amore elegiaco. E invece non si può dubitare che un allievo diligente di Ovidio sarebbe molto diverso dal tormentato e infelice amante elegiaco. È avvenuto che, per farsi insegnabile, l'elegia silenziosamente doveva sacrificare la sua stessa natura: l'ideologia elegiaca, infatti, associava in stretto vincolo retorico amore e *furor*, e affidando la passione amorosa alla logica degli slanci impulsivi, le negava la positività d'una stabile soddisfazione. La retorica del *sapienter amare* che regge tutta l'*Ars amatoria*, è dunque addirittura il contrario dell'elegia vera e propria. Il principio didascalico dell'*utile* contraddice in un punto fondamentale la retorica dell'elegia, che vuole il poeta-amante disposto alle sofferenze fino quasi all'autolesionismo³⁰: la *puella* è un *dulce malum*, il poeta d'amore non sopporta di liberarsene: *aut in amore dolere volo aut audire dolentem, / sive meas lacrimas sive videre tuas* – dice Propertio all'amata in 3, 8,

23 ss. — ... *in te pax mihi nulla placet*. Adesso invece si insegna a ricondurre tutti i momenti di una relazione d'amore alla strategia del maggior vantaggio possibile; perfino la sofferenza non viene esclusa purché sia ridotta, essa pure, a strumento dell'*utile*: per guadagnare il favore della *puella* sarà bene che il corteggiatore *appaia* sofferente: *est tibi agendus amans imitandaque vulnera verbis* (*Ars amatoria* 1, 611).

Tocchiamo così un punto cruciale della conversione che ha subito l'elegia: dall'ideologia della sincerità a quella della finzione. L'elegia aveva fatto dell'autenticità la forma stessa del suo discorso; la didascalica ovidiana diffida della sincerità e delle passioni incontrollabili, e raccomanda invece l'arte di fingere. Come un attore, l'amante deve recitare il suo ruolo: *est tibi agendus amans*³¹. Qui, si badi, «recitare l'amante» non è formula generica, ma propriamente vuol dire indossare i panni dell'amante *elegiaco*, cioè di un personaggio il cui copione è *già scritto* nelle pagine dei poeti elegiaci. Possiamo forse capire, a questo punto, perché Ovidio abbia scelto di mantenere nella didascalica d'amore quel rapporto vitale con l'elegia che, dicevamo, è segnalato dall'uso del distico; il fatto è che Ovidio, al momento di allestire (con l'*Ars*) una vera e propria pragmatica del corteggiamento, necessariamente ispirata al principio didascalico dell'efficacia, non poteva dimenticare quale importanza avesse la funzione pragmatica nella coscienza del poeta elegiaco: Properzio, Tibullo, Ovidio stesso, com'è noto, avevano all'occasione dichiarato che ragione primaria del loro fare poesia era di conquistare al poeta l'amore della donna: *Ad dominam faciles aditus per carmina quaero* (Tibullo 2, 4, 19); l'elegia doveva essere «utile», altrimenti non serviva continuare a

scriverla: *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti* (Tibullo 2, 4, 15)³².

Esiste perciò nella didascalica dell'*Ars amatoria* una fitta rete di riferimenti per cui quasi ogni singolo precetto ha un precedente nel grande testo dell'elegia; l'*Ars* diventa come un prospetto ragionato di situazioni già viste e di parole già dette³³. Nell'*Ars* l'allargamento di prospettiva che permette un controllo complessivo del codice e dei suoi limiti, risponde all'acquisita posizione «esterna» del poeta-didaskalos. I suoi insegnamenti risultano insomma meno esposti agli effetti dell'ironia perché non più connessi a funzioni improprie, occasionalmente usurpate (la discorsività non è più quella di chi vede oltre le chiusure del codice); ma di ironico conservano pur sempre quell'implicazione ambigua che spesso in letteratura caratterizza il discorso metaletterario. Voglio dire che un'intertestualità come quella che lega l'*Ars* alle esperienze elegiache finisce per mettere in gioco, una accanto all'altra, due retoriche fondamentalmente contraddittorie: e infatti la retorica aperta e lungimirante del discorso didascalico si afferma senza far dimenticare la (miope) retorica elegiaca, anzi programmaticamente rievocandola. In questa esibizione del codice elegiaco si affaccia una specie di ironia retrospettiva³⁴; non si tratta più di crepe e fessure di un testo che lascia qua e là intravedere la sua meccanica interna, quanto piuttosto è la trasparenza continua di un discorso che ogni volta «rilegge», con *distacco* e superiore competenza, i propri presupposti. Questo distanziamento (permesso ed anche garantito dalla *fides* didascalica; gli insegnamenti del maestro sono credibili perché oggettivi e disinteressati) consente di avere una così piena com-

petenza del codice da poterne riscrivere, pur con sostanziale infedeltà, le regole fondamentali, ma anche fa sì che accanto alla totalità dell'elegia sia resa visibile l'intrinseca parzialità dell'universo costruito. Lo spazio assoluto dell'elegia ora accetta per sé lo statuto della relatività: il maestro d'amore non soltanto sa bene le cose d'amore, ma sa anche che esistono cose diverse oltre all'amore: altri mondi, altri valori, altri modelli e altri discorsi capaci di organizzare quei valori, altri generi letterari, cui si deve riconoscere una pari legittimità. Il presupposto della didascalica dell'*Ars amatoria* è che l'elegia debba rinunciare all'ambizione di riformulare il mondo; l'impresa che essa aveva osato – quel transcodificare nel proprio linguaggio valori propriamente eterogenei – viene utilmente abbandonata. Il mondo galante guadagnerà così in coscienza ed omogeneità, potrà ora dirsi perfetto: senza l'insidia delle contraddizioni si dimostrerà stabile (anche se dovremo spesso rimpiangere lo spessore e la ricchezza di quel che era stata la parola elegiaca). Insomma aver sottratto la poesia d'amore alla forma ideologica dell'elegia e averla restituita ad un più vasto universo assiologico, implica il riconoscimento che l'erotica *non coincide* necessariamente col discorso elegiaco.

Se la didascalica ovidiana costituisce la realizzazione di questo semplice programma (alla fine risulterà che è possibile un amore senza frustrazioni e patimenti) possiamo aggiungere che Ovidio non si contenta di una dimostrazione "affermativa" («vi insegno come si ama») ma accetta anche la sfida di una prova in negativo («se il vostro amore è sbagliato, vi insegno a liberarvene»). Disavvezzare gli allievi as-

suefatti all'errore è per il buon maestro preoccupazione non meno importante dell'insegnare le sue tecniche positive: così ai precetti dell'*Ars* sono aggiunti gli esercizi correttivi dei *Remedia amoris*. A seguire troppo meccanicamente questo schema di interpretazione, si potrebbe anche credere che i *Remedia* consistano nel "disfare" (se non altro per gioco sofistico) gli insegnamenti dell'*Ars*, quasi una palinodia³⁵. Ovidio stesso in qualche misura si esponeva all'equivoco quando, nella seconda parte del proemio dei *Remedia* (che costituisce in realtà il proemio didascalico vero e proprio) enfatizzava la propria funzione-docente in presenza di due discorsi che nelle intenzioni divergono (43-44):

discite sanari per quem didicistis amare;
una manus vobis volnus opemque feret³⁶.

(«Imparate da me a guarire, come da me imparaste ad amare; un'unica mano vi recherà ferita e soccorso»).

E ancora leggi (71-72):

Naso legendus erat tum cum didicistis amare;
idem nunc vobis Naso legendus erit.

(«Nasone allora dovevate leggere, quando avete imparato l'amore; ora dovrete leggere quel medesimo Nasone»).

Forse proprio a scongiurare questi rischi di fraintendimento, il poeta aveva fatto precedere una specie di antefatto proemiale, un'azione giudiziaria di fronte al dio d'amore in cui figurasse prima l'accusa contro il maestro, poi la sua autodifesa, e infine l'assoluzione. Che sia qui Cupido stesso a riconoscere l'innocenza del suo poeta, non è puro espediente di

vivace "mise en scène", ma risponde alle ragioni fondamentali, implicite, del progetto ovidiano: Cupido interviene come simbolo specifico della poesia erotica in forma elegiaca, un ruolo sancito nel proemio stesso degli *Amores* (a cui il proemio dei *Remedia*, per molti aspetti significativi sia di struttura che di contenuto, rimanda). L'occasione data dal titolo della nuova opera, incredibile e allarmante, *Remedia amoris*, suona come una vera e propria dichiarazione di guerra contro Cupido. In effetti, le preoccupazioni del dio sono più che fondate: il "distinguo" con cui il poeta argomenta («la mia guerra è contro l'amore sbagliato, non contro l'amore»), non dovrebbe tranquillizzare del tutto il suo interlocutore; o meglio, può ottenere quest'effetto, solo se il dio Amore rinuncia per sempre al ruolo di garante e difensore dell'amore elegiaco, ossia di quella forma d'amore (vita e poesia) che chiudeva il proprio orizzonte in un'esasperazione del patimento, avvertiva se stessa come una malattia, si spingeva fino all'autodistruzione, si compiaceva anche di pensare alla morte. Ovidio sembra cosciente di esaurire con i *Remedia* le estreme possibilità di una forma letteraria che possa in qualche misura considerarsi ancora elegiaca; non ci saranno perciò più altre occasioni per un chiarimento definitivo della sua poetica d'amore. E guardando anche all'indietro, può misurare ora la forza eversiva del suo modo di realizzare il discorso elegiaco: la definitiva resa dei conti annuncia in distici la fine dell'elegia.

Ma il poeta non si sente in contraddizione con se stesso: *nec nova praeteritum Musa retexit opus* (*Remedia amoris* 12); anzi approfitta della presenza del dio Amore per testimoniare di avere sempre amato,

di avere sempre scritto d'amore, di averlo anche insegnato. Eppure sembra quasi dire «Mai io ho fatto davvero elegia (soprattutto a partire dall'*Ars*); se elegia è per lo più sofferenza, se è la poesia di uno che *male fert indignae regna puellae* (v. 15), io ho sempre cercato un'elegia diversa: tu sei fanciullo e solo il gioco ti si addice, il regno di Amore non deve conoscere asprezze e tormenti». Ad Amore resterà sempre lo spazio della vita galante, con le sue eccitanti schermaglie che non fanno troppo male. Se gli *elegi* proprio non possono fare a meno del pianto, dovranno accontentarsi della «flebile» canzone di un amante che fa la sua serenata notturna (v. 36). E il poeta non manca di improvvisare una piccola grammatica elegiaca riformata (vv. 31-36):

effice, nocturna frangatur ianua rixa
et tegat ornatas multa corona fores;
fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae
verbaque dent cauto qualibet arte viro,
et modo blanditias rigido, modo iurgia, posti
dicat et exclusus flebile cantet amans.

(«Fa' che risse notturne infrangano le porte e che una pioggia di ghirlande ornì i battenti fino a ricoprirli; fa' che s'incontrino furtivi i giovani e le timide fanciulle e con qualche accorgimento esse ingannino il compagno sospettoso; ed ora tenerezze, ora insulti dica l'amante all'uscio che non cede e, chiuso fuori, canti col pianto nella voce»).

L'obiezione che Ovidio sente di poter muovere tocca il cuore stesso della poetica elegiaca: anche se l'identificazione di vita e poesia che essa postula è solo la convenzione di una discorsività letteraria, c'è qui un'ambiguità costituzionale che non solo non protegge abbastanza la letteratura dalla vita (non

rispetta l'autonomia del mondo delle immagini e delle parole) ma nemmeno salva la vita dalle suggestioni della letteratura. "Parlare" di sofferenza, di follia, di malattia e di morte può essere molto pericoloso quando – nel mondo reale, quello che sta fuori dal mondo delle parole – c'è veramente chi soffre fino alla malattia ed impazzisce e muore. Confrontata con la vita, la poetica elegiaca non resiste al suo inganno insidioso (vv. 17-22):

Cur aliquis laqueo collum nodatus amator
a trabe sublimi triste pependit onus?
Cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro?
Invidiam caedis pacis amator habes.
Qui, nisi desierit, misero periturus amore est,
desinat, et nulli funeris auctor eris.

(«Come mai c'è chi, per amore, stretto il collo in un laccio, s'è impiccato a un'altissima trave, triste fardello? Perché un altro si è trafitto il petto col duro ferro? Tu, che ami la pace, ti rendi odioso come chi sparge sangue. Chi, se non smette di amare, è destinato a morire di un amore infelice, smetta, e tu non sarai causa di morte per nessuno»).

Chi insomma non vorrà rassegnarsi ad ammettere il "tragico" nello spazio dell'amore, e nel linguaggio della poesia erotica, dovrà sentirsi impegnato ad elaborare un'efficace liberazione dall'elegia, dai suoi modelli culturali e dai codici percettivi che condizionano la sua esperienza. Proprio chi aveva già insegnato come guadagnare le gioie dell'amore era in condizione di assumersi questo compito, anzi *solo* lui poteva provarsi a cercare una medicina buona: non soltanto per un'accertata competenza erotico-didascalica, ma soprattutto perché il suo insegnamento

non aveva mai intaccato la credibilità del maestro suggerendo pratiche che esponessero al contagio della malattia. Intendo dire che la retorica che governa i *Remedia amoris* è la stessa che aveva dato forma alla didascalica positiva dell'*Ars*: ambedue presupponavano che il mondo dell'eros fosse rappresentato da un punto di osservazione posto sufficientemente in alto perché fosse possibile abbracciare il complicato intreccio di relazioni interne al modello elegiaco-galante, ed anche vedere tutto ciò che sta fuori di esso, sì da riconoscere a quello stesso modello galante l'autonomia che compete ad uno spazio ridotto e soddisfatto di sé. Ciò che rispetto all'*Ars* distingue i *Remedia* sta nelle ragioni specifiche di un'opera che si propone come insegnamento di una terapia³⁷: si tratta di servirsi ora della riconosciuta parzialità del mondo elegiaco per indicare l'esistenza e i vantaggi di altri mondi verso cui uscire, in cui cercare rifugio e guarigione. Del resto, a ciascuno di quei mondi – forme di vita e di cultura diverse dall'amore – poteva essere concessa una validità propria, una validità che poteva essere anzi suggerita in positivo proprio perché la retorica elegiaca ovidiana (come abbiamo già detto) aveva smesso ogni pretesa di totalitarismo e non cercava più di appropriarsi di tutti quei valori alieni che l'elegia non sopportava di sacrificare.

Non sarà un caso che, dopo i proemi e le premesse, l'argomentazione didascalica dei *Remedia* intende aggredire l'elegia in uno dei suoi fondamentali presupposti ideologici: il rifiuto della vita attiva, la scelta deliberata dell'*otium desidiosum*³⁸. Se l'*otium*, la pigra mollezza, è alimento della malattia d'amore, la guarigione comincia già dall'impegnarsi in una vita attiva: *Remedia amoris* 143 s. ... *qui finem quaeris amoris, /*

(*cedit amor rebus*) *res age, tutus eris*. Il maestro si preoccupa di tradurre questo principio in una esemplificazione concreta di possibili attività proficue; la medicina che viene suggerita all'innamorato infelice non fa che riproporre tutta quella parte di mondo che l'elegia, ritagliando l'orizzonte letterario entro cui chiudersi, aveva escluso dal suo spazio, dalla sua *nequitia*: innanzitutto le attività del foro e della guerra, il cui rifiuto voleva dire per il poeta elegiaco rinuncia alla carriera e alla rispettabilità³⁹. Segue poi l'agricoltura, l'attività economica tradizionale del signore romano, ma che è raccomandata come modello di vita in cui i tratti dell'utile quasi cedono di fronte alle preponderanti attrattive estetiche che può offrire una tenuta di campagna⁴⁰. E naturalmente, fra i modi di combattere l'*otium*, non può mancare la passione per la caccia (e in subordine, per la pesca): l'inconciliabilità fra Diana e Venere è una di quelle opposizioni fondamentali che sono addirittura registrate nel codice antropologico⁴¹: *Saepe recessit / turpiter a Phoebi victa sorore Venus*.

Reintegrare la retorica dell'amore elegiaco in un orizzonte ideologico vario e multiforme come è quello della vita nella sua totalità, è davvero il principio basilare dell'arte di guarire (lo era già per l'«arte di amare»). Quello che era stato l'amante elegiaco appare ora non diverso da una «maschera», un personaggio che dà forma e voce a un modo di essere tutto funzionale alla propria qualifica di innamorato: in altre parole acquista ora evidenza il paradosso per cui poeti che non avevano fatto altro che parlare di sé e della propria vita, ci risulterebbero in ultima analisi degli sconosciuti se non fosse per qualche accenno quasi «fuori testo» (per esempio, la *sphragis* di

congedo con cui Properzio conclude la monobiblos⁴²). E invece il sofferente che vuole salvarsi dall'amore deve anzitutto rinunciare ad essere personaggio, deve cioè ricordarsi di tutto quello che la maschera non lasciava vedere. *Lethaeus Amor* – l'Amore che fa dimenticare e guarire – appare in sogno al poeta e gli raccomanda una ricetta inattesa: «Ricordate i vostri guai quotidiani e dimenticherete» (551 ss.); per uscire dall'elegia basterà che ciascuno ricordi di essere uno come tanti: uno che può preoccuparsi per le rate del debito che va a scadere (561 s.), uno con il padre severo (v. 563 s.), oppure la moglie senza dote (565 s.)⁴³ o un buon vigneto che può soffrire il maltempo (567 s.) o una nave che può naufragare con le mercanzie (569 s.) o un figlio soldato o una figlia da sistemare (571). *Et quis non causas mille doloris habet?* Nella serie di occupazioni e preoccupazioni che servono a distogliere dall'amore infelice, il lettore antico avrà agevolmente riconosciuto alcuni dei temi più cari alla polemica diatribica: per guarire, l'amante dovrà concentrarsi su interessi e beni «esterni», assegnare ad essi importanza e valore, dovrà perfino cercare le ansie e le inquietudini che provengono dall'incertezza delle cose materiali e dagli accidenti della fortuna. Un progetto di rieducazione, questo, che è l'esatto contrario di quella ricerca dell'*autarkeia* in cui la predicazione filosofica moraleggiante indicava la condizione fondamentale per il raggiungimento della *tranquillitas animi*, e quindi della felicità. Ma non è sulla diatriba che vuole esercitarsi la «cura all'incontrario» dei *Remedia amoris*; anche qui l'obiettivo vero è l'elegia, in quanto è l'amore di forma elegiaca che bisogna disfare e distruggere. Se infatti per il malato d'amore la salvezza consiste nel comportarsi come

gli *stulti* e gli *insani* (tali la diatriba definiva gli infelici che si lasciano attrarre dai falsi valori), la ragione è che già l'ideologia elegiaca aveva rivendicato all'amore la capacità di costruire un mondo di autosufficienza, i cui valori rendessero "indifferente" ogni altro bene possibile (di fronte alla forza dell'amore che possono valere ricchezza, successo, reputazione, potere?). L'*autarkeia* dell'eros aveva voluto proporsi come concorrenziale all'*autarkeia* filosofica⁴⁴. E per questo la liberazione dall'elegia poteva anche imporre la necessità di rovesciare l'ideologia diatribica.

Ma avviene anche, all'opposto, che la diatriba funzioni direttamente da modello terapeutico per chi soffre le pene d'amore; anzitutto perché i suoi ammonimenti di saggezza intendono soccorrere chi soffre per false opinioni e per tutti quei vani desideri che affliggono gli uomini come un vero e proprio *nosos*. Di fronte alle malattie dell'animo la *sapientia* si proponeva volentieri come una vera e propria tecnica medica; e già la diatriba aveva identificato nell'amore una delle malattie più gravi e diffuse contro cui esercitarsi⁴⁵. Si trattava naturalmente dell'amore che acceca e spossa, che fa perdere il senso delle misure e delle convenienze sociali, che — come avevo già scritto — trascina alla follia, all'autodistruzione e, in certi casi, perfino al suicidio. Questo *furor* assomiglia moltissimo a quello dell'amante elegiaco. Contro di esso la diatriba aveva escogitato un efficace rimedio: individuare esattamente quello che nell'amore vi era di naturale e necessario; solo questo andava soddisfatto, il resto (che l'amata fosse sofisticata, colta, elegante, e anche difficile, capricciosa, volubile, vizziata) erano solo inutili complicazioni e motivi di

compiaciuta infelicità; l'amore invece doveva essere ridotto a pura fisiologia⁴⁶.

Non c'è dubbio che Orazio, quando satireggiava le stoltezze d'amore, si divertiva con spirito diatribico a mettere in caricatura un innamorato di stampo elegiaco. Un epigramma di Callimaco (*Anth. Pal.* 12, 102), liberamente tradotto per l'occasione in versi latini, è in Orazio il ritornello caro a questi incontenibili stolti: «Come il cacciatore insegue la lepre nella neve e non la prende quando è a portata di mano, così fa anche l'amante che dice: *Meus est amor huic similis: nam / transvolat in medio posita et fugientia captat*» (*Sermones* 1, 2, 107 s.). Ed è proprio questo epigramma di Callimaco che fornisce ad Ovidio (in un componimento degli *Amores* tutto impegnato a redigere il codice della perfetta relazione galante) il motto che può rappresentare emblematicamente la tormentata forma dell'amore elegiaco: *quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor* (2, 19, 36).

Ma le istanze terapeutiche della predicazione diatribica e la nuova arte di scampare all'amore s'incontrano anche sui principi fondamentali: comune è il presupposto che sofferenze e disagi nascono da una difettosa percezione della realtà. La cecità dello *stultus* fa sì che egli non veda le cose del mondo quali sono davvero, e su questo errore costruisca la propria infelicità; la diatriba stessa, all'interno di questo genere di errore, aveva già identificato la specifica, volontaria cecità che colpisce l'innamorato: per ricondurlo ad una maniera "naturale" d'amore, bisognava insegnargli ad aprire gli occhi sulla verità e a guardare oltre l'apparenza. Chi voleva insegnare a guarire dall'amore elegiaco, non era sensato che abbandonasse una così sperimentata terapia. Come dimen-

ticare che Lucrezio aveva raccomandato di non ostacolare con l'autoinganno la guarigione dall'amore? e aveva anche aggredito satiricamente la cecità di chi non vuol vedere nella persona amata i difetti dell'animo e del corpo ma preferisce nascondersi dietro tutto un repertorio di nomignoli blandi⁴⁷. E così i *Rimedi contro l'amore* ripetono questa lezione e anzi aumentano le dosi terapeutiche: non solo saranno banditi gli autoinganni dell'eufemismo («aprite gli occhi e chiamate i difetti col loro vero nome») ma addirittura bisognerà rovesciare in difetto ogni pregio esistente («se è formosa, chiamala grassa; se bruna, chiamala negra; se è snella, chiamala quattrosas; se non è rozza, di che è sfacciata ...»). È questo uno dei punti in cui l'Ovidio dei *Remedia* sembra più esplicitamente disfare gli insegnamenti dell'*Ars*. Nell'*Ars* l'eufemismo d'amore («se è grassa, dilla formosa ...») era raccomandato a chi voleva farsi amare; ma si trattava di una tecnica di corteggiamento, e la possibilità di scivolare nell'autoinganno era solo un corollario di cui il poeta scrupolosamente avvertiva i suoi discepoli (*Ars amatoria* 2, 647 ss.). Sia l'*Ars* che i *Remedia* fanno tesoro della lezione diatribica di cui Lucrezio era stato portavoce, la lezione secondo cui gli innamorati sono ciechi fino al ridicolo. Una proposizione da cui conseguono due opposte possibilità: se si tratta di mostrarsi innamorati, bisogna accettare di parere ciechi e ridicoli (l'*Ars*); se si tratta di liberarsi dell'amore, bisogna bene aprire gli occhi, e magari finanche vedere troppo (i *Remedia*).

Se Ovidio fosse un poeta elegiaco "ortodosso", ci sarebbe di che accusarlo di connivenza colla diatriba, tradizionale nemico dell'ideologia elegiaca; ma questo accordo sorprendente è un ulteriore, vistoso se-

gno di quella sua sistematica tendenza a superare la chiusura del codice elegiaco, a relativizzarne le istanze in un orizzonte discorsivo più ampio, e così a distruggerne in ultima analisi l'identità. I *Rimedi contro l'amore* si presentano come una cura per gli innamorati, ma di fatto funzionano come rimedio contro una letteratura.

GIAN BIAGIO CONTE

⁴⁷ Per non incorrere nei rischi dell'intenzionalismo ingenuo (ancora troppo diffuso negli studi letterari) conviene condividere le posizioni di W. Iser in lavori come *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976 (trad. ingl. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978); cfr. D. Newton-de Molina (a cura di), *On Literary Intention: Critical Essays*, Edinburgh 1976; G.B. Conte, *Virgilio: Il genere e i suoi confini*, Milano 1984², p. 39.

² È il genere che suggerisce un senso del tutto, che provvede un significato ai vari componenti ordinandoli secondo un senso tipologico. In pratica si propone come un campo di riferimento entro cui il destinatario possa riconoscere – per via di confronti e differenze – la specificità del proprio testo. D'altronde l'interprete sa che la struttura dei generi, mutevole e interpenetrativa, rende impraticabile spesso una loro definizione troppo rigidamente schematica. Anche se, in via operativa, il genere può essere pensato puro, la sua azione reale (nei testi) è sottoposta a molte possibili deformazioni e concomitanze: può subire procedimenti di combinazione e aggregazione, di inclusione e selezione, di riduzione e amplificazione, di trasposizione e rovesciamento, può subire mutamenti funzionali e adattamenti; può anche darsi che contenuti ed espressioni già strettamente codificati si dissocino per associarsi con altre espressioni e con altri contenuti. Ma è pur vero che nel sistema delle letterature classiche qualunque combinazione del discorso, per complessa e disparata che sia, rispetta pur sempre un progetto di discorsività (un genere) che predomina su tutti quelli che concorrono alla formazione del testo e li tiene subordinati alla propria intenzione. Nella pratica filologica è anche utile distinguere i «generi» dai «modi» del discorso letterario, nonché dare identità e fisionomia ai vari «sottogeneri», linguaggi specifici riconducibili a strutture e modelli discorsivi più ampi. Della sterminata bibliografia si veda da ultimo (con buona bibliografia, anche se incompleta) A.

Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Mass. 1982. Cfr. anche le mie osservazioni in *Virgilio. Il genere*, cit., alle pagine indicate nell'indice degli argomenti principali sotto la voce «genere letterario».

³ Credo di aver mostrato in altre occasioni che la percezione del genere è analoga a quella della citazione e dell'allusione letteraria: ma citazione e allusione sono frasi già lessicalizzate. Il genere è piuttosto una forma-fantasma che non esiste come struttura significante se non nella mente (nella cultura) del lettore: una struttura relativamente costante di cui i testi sono le varianti, le declinazioni del paradigma (e infatti c'è chi, trattando il genere come un testo, lo chiama «architesto»).

⁴ Ne ho trattato più ampiamente in *Virgilio. Il genere*, cit., pp. 57-60.

⁵ Un grande teorico della letteratura, Giulio Cesare Scaligero, osservava che la poesia bucolica è costruita come un discorso chiuso e auto-sufficiente, in cui ogni elemento della realtà rappresentabile si fa «figura» dell'intero mondo pastorale: le cose entrano nel testo solo se accettano di essere parlate nel linguaggio del mondo dei pastori, solo se sanno adattarsi a quel sistema dell'immaginario: «Pastoralia ... cuiuscumque generis negotium semper retrahant ad agrorum naturam» (*Poetice libri septem*, Lugduni 1561, III, p. 150 = Facs. ed. A. Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964).

⁶ Data la ricchezza di significati assunta dal concetto di «ideologia», e l'ambiguità che risulta dalle diverse definizioni e interpretazioni possibili, conviene avvisare che io qui chiamo ideologia quel modello di senso, quel linguaggio strutturato, che selezionando alcuni valori e adattandoli secondo un progetto di discorso, genera il testo elegiaco. In pratica, però, «ideologia» qui vale non solo, staticamente, come «retorica dei contenuti» (insieme di regole e vincoli e scelte che circoscrivono le possibilità del discorso letterario); ma anche come codice che, pur circoscritto, consente di generare innumerevoli singoli testi: cioè è anche una specifica «competenza discorsiva» capace di produrre svariate parole elegiache.

⁷ Dopo il noto lavoro di F.O. Copley, *Servitium amoris in the Roman Elegists*, in «*TAPA*» 78, 1947, pp. 285-300, il ruolo della «schiaffività d'amore» nell'elegia latina è stato meglio definito da R.O.A.M. Lyne, *Servitium amoris*, in «*Class. Quart.*» n.s. 29, 1979, pp. 117 ss. Vedi ora M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana* («*Biblioteca di MD*» 2), Pisa 1984, pp. 212 ss.

⁸ Alcuni credono di poter sostenere che il properziano *laus in amore mori* sia una riformulazione elegiaca del *dulce et decorum est pro patria mori*: cfr. A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino 1977, p. 50 (che si mostra cauto e discute le ragioni di chi sostiene questa tesi).

⁹ M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 92 ss. Su *militia amoris* cfr. A. Spies, *Militia omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Diss. Tübingen 1930 (rist. anast. New York - London 1978); E.

Thomas, *Variations on Military Theme in Ovid's Amores*, in «*Greece and Rome*» 11, 1964, pp. 151 ss.; P. Murgatroyd, «*Militia amoris*» and the Roman Elegists, in «*Latomus*» 34, 1975, pp. 59 ss.; R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets: From Catullus to Horace*, Oxford 1980, pp. 71-78 e 251 s.; G.B. Conte, *Virgilio. Il genere*, cit., p. 24, n. 19.

¹⁰ La questione è naturalmente già «occupata» e coinvolge il vecchio problema filologico dell'origine dell'elegia latina. Il rapporto fra elegia e commedia che qui mi interessa è molto diverso da quello su cui Leo (e i suoi seguaci) fondavano l'idea di una derivazione sostanziale dell'elegia latina dall'epigramma ellenistico. Oggi, più giustamente, è la strada aperta da Jacoby a mostrarsi più promettente: per restare agli anni più recenti, si vedano i lavori di P. Fedeli, *Propertio I 3. Interpretazione e proposte sull'origine dell'elegia latina*, in «*Mus. Helv.*» 31, 1974, pp. 23 ss., e di W. Stroh, *Die Ursprünge der römische Liebeselegie. Ein altes Problem im Licht eines neuen Fundes*, in «*Poetica*» 15, 1983, pp. 205-246 (ma già *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, pp. 197-199). Contra M. Puelma, *Die Aiten des Kallimachos als Vorbild der römischen Amores-Elegie*, in «*Mus. Helv.*» 39, 1982, pp. 221 ss.

¹¹ Cfr. M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., p. 30 e la bibliografia ricordata a n. 22.

¹² *Elegis molles qui fletet amores* è il modo in cui l'elegiaco Tibullo era designato da Domizio Marso (7,3 Morel = 9,3 Büchner). Valga per tutti W. Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, cit., p. 216 e n. 91; cfr. dello stesso *Tröstende Musen: zu Ovids Exilgedichten*, in *ANRW* II 31, 4, Berlin-New York 1981, pp. 2642 ss.; cfr. anche G.B. Conte, *op. cit.*, p. 49 e n. 10.

¹³ La *renuntiatio amoris* in quanto gesto che prospetta la liberazione del poeta dalla «servitù dolorosa all'amore» è certo forma codificata dell'esperienza elegiaca, ma è anche espressione drammatizzata di quell'importante *funzione pragmatica* che fa dell'elegia stessa un mezzo di corteggiamento. Infatti l'amata (che è anche destinatario del carme d'amore) quando vede fallire il tentativo con cui il poeta-amante cerca di liberarsi dal *servitium*, assiste lusingata all'ineluttabilità delle sofferenze che lei stessa impone; il poeta, da parte sua, mostrando il fallimento dei propri sforzi, dà un'ulteriore espressione – indiretta ma anche più forte – alle proprie intenzioni di corteggiatore. Sull'importanza della «dimensione pragmatica» del discorso elegiaco torneremo più avanti (p. 32 e n. 32); per ora ci basti aver ricordato come nell'elegia alla dimensione propriamente retorico-ideologica corrisponda un «fare persuasivo», anch'esso codificato nel genere in quanto poesia di corteggiamento: su quest'aspetto resta importante W. Stroh, *Die römische Liebeselegie*, cit.; ma vedi anche G.B. Conte, *op. cit.*, p. 38 e n. 39.

¹⁴ Questo appunto è il senso programmatico della decima egloga di Virgilio, un testo bucolico che accoglie in sé come oggetto di canto i *solliciti amores* del poeta elegiaco Cornelio Gallo. La strutturazione «drammatica» dell'egloga virgiliana nasce (come ho cercato di mostrare in *Virgi-*

lio: *Il genere e i suoi confini*, cit., pp. 13-42) dal confronto dinamico fra due poetiche, la bucolica e l'elegia, che si misurano reciprocamente e così trovano, per via, una definizione dei propri limiti relativi. Nella prospettiva del mio presente discorso (in cui vorrei servirmi del *Remedia amoris* per "traguardare" la forma dell'amore elegiaco come genere di discorso letterario) è per me interessante notare come anche Virgilio, a suo modo, formuli nella decima egloga un programma di «amore senza elegia». La refrattarietà di Gallo, che non può far suo questo programma bucolico sotto pena di rinunciare alla propria voce poetica, è la più evidente conferma dei limiti che il codice elegiaco si dà. (Resta comunque chiaro che, nella prospettiva di questa mia analisi, i punti di contatto fra elegia e bucolica servono solo a valorizzare il loro sostanziale, irriducibile contrasto: l'idea di trattare l'elegia come «bucolica in abiti cittadini» — è la tesi di Veyne citato sotto n. 19 — mi pare solo apportatrice di confusione).

¹⁵ Il giudizio romantico esercitava un peso ancora decisivo in un'opera che per molto tempo è stata un "classico" degli studi ovidiani: E. Martini, *Einleitung zu Ovid*, Praha-Brunn 1933 (soprattutto pp. 11 ss.). Importante la valutazione di S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, in «Belfagor» 12, 1957, pp. 609 ss.

¹⁶ La poetica elegiaca ovidiana mostra però anche, su questo punto, tutta la sua novità: la vita è sempre vincolata alla poesia, ma la primarietà appartiene alla scelta formale, che per di più è presentata nella sua arbitrarietà, frutto com'è di un capriccio di Cupido; cfr. M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 15 ss.

¹⁷ L'attenzione su Ovidio scherzoso-ironico fu richiamata a partire dagli anni trenta, indipendentemente, da due studiosi ovidiani assai benemeriti: T.F. Higham, *Ovid: Some Aspects of his Character and Aims*, in «Class. Rev.» 48, 1934, pp. 105 ss.; E. Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids*, in «Rhein. Mus.» 89, 1935, pp. 62 ss. Da qui è partito un filone importante di studi sulla poesia di Ovidio, su cui cfr. M. Labate, *Tradizione elegiaca e società galante negli «Amores»*, in «Studi Class. e Or.» 27, 1977, pp. 300 s., n. 32.

¹⁸ Il contrappunto tra elegie "tradizionali" ed elegie che svuotano con atteggiamento scherzoso l'impegno passionale, si manifesta talvolta nella forma di due componenti consecutivi o assai vicini. Il *Gedichtpaar*, caro alla strutturazione properziana del discorso elegiaco (in cui un carne figura in rapporto di complementarità di senso con il suo pendant: cfr. K. Jäger, *Zweigliederige Gedichte und Gedichtpaare bei Propertius und in Ovids Amores*, Diss. Tübingen 1967), è forma compositiva che Ovidio utilizza spesso con intenti di contrastività: il secondo "tempo" serve allora a scoprire, e magari rovesciare, la convenzione elegiaca che regola il primo (si veda ad es. la coppia 2, 7 e 8). Talvolta poi il contrappunto agisce a distanza (2, 19: il poeta-amante protesta contro il *vir* perché non sorveglia abbastanza la *puella*; 3, 4: il poeta protesta contro il *vir* perché la sorveglia troppo). Sulla tecnica "antilogica" ovidiana vedi N. Scivoletto, *Musa iocosa*, Roma 1976, pp. 21 ss.

¹⁹ Un discorso particolare merita a questo proposito il libro di Paul Veyne, degno di discussione se non altro per la notorietà dell'autore: *L'élegie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Editions du Seuil, 1983 (apparso ora in traduzione italiana: *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, Bologna, Il Mulino, 1985; per comodità del lettore italiano citerò secondo questa edizione). È un libro di cui è imbarazzante parlare, in quanto molte delle posizioni che si devono condividere sono poi di fatto estremizzate senza bisogno e oltre ogni verosimiglianza. Si giustificerebbe forse come libro "militante" qualora ci fosse bisogno di paradossi provocatori per smuovere situazioni critiche statiche e indurite: ma di fatto il quadro della critica è molto più vario e differenziato, soprattutto più smalzato, di quel che vuol credere il Veyne (basterà ricordare la posizione, insieme cauta e problematica, di A.W. Allen, *Sunt qui Propertium malini*, in *Critical Essays on Roman Literature: Elegy and Lyric*, ed. J.P. Sullivan, London 1962, pp. 107 ss.; ma anche, dello stesso autore, «Sincerity» and the Roman Elegists, in «Class. Phil.» 45, 1950, pp. 145 ss.). L'autore si è creato un idolo polemico, ma da tempo l'idolo ha più solo pochi, trascurabili adoratori, e anche quelli piuttosto incerti. Taccio qui di alcuni spiacevoli errori di fatto (ho abbastanza simpatia per la collocazione culturale dell'autore da non voler sfruttare di qualche suo vacillamento filologico) e mi limito invece a concordare quando posso. Per esempio, che quella dell'elegiaco non sia l'effusione e la confessione di un poeta romantico, è cosa vera e giusta, ma è pur vero che la migliore critica non lo crede più, e da tempo; altrettanto giusto è pensare che l'elegia «sia una creazione culturale» (pp. 148 e 252), ancora giusto è riaffermare che ci si deve sottrarre «alla consuetudine autobiografica» (244); ma pare davvero troppo, e in ultima analisi sbagliato, dire che l'elegia «è un gioco» (184), «una giocosa menzogna, che tutto in essa è simulacro umoristico senza traccia di ironia e asprezza» (148), che «una sola cosa manca: l'emozione» (59), che essa è «paradosso giocoso» (306) (semmai, lo è come ogni letteratura). Il problema vero, mi pare, è che Veyne si interroga troppo sullo statuto antologico del fare letterario piuttosto che sui vari poeti elegiaci (22 e 251): che cosa è il vero e che cosa il falso in letteratura; il bugiardo che dice «io sono bugiardo» (72); humour del bugiardo che dice «mento» strizzando l'occhio al lettore (73). Di questo passo perché non chiedersi se la cultura in toto non sia falsità? (Mi vien da pensare alle malattie cosiddette psicosomatiche, che saranno anche d'origine psichica ma si manifestano e diventano poi malattie da curare clinicamente, e gravi fino alla distruzione del «soma»). Il Veyne sembra negare uno statuto proprio all'elegia, statuto letterario che è tutto nella contraddizione: quella contraddizione appunto che Veyne oscura. Il paradosso si spiegherà diversamente. Lo studioso francese sembrerebbe credere ancora che esiste una letteratura che cerca il «vero e reale» per se stesso e non per gli *effetti letterari* che esso può produrre in quell'artefatto che è il testo (e se questo è grave comunque, diventa certo più grave nel caso di una letteratura come quel-

la antica, così subordinata alle regole della codificazione, così frequentemente atteggiata secondo stereotipi tematici e formali, così diffusamente attraversata da retoriche varie). Tanto varrebbe allora spingersi fino a dire che è falso il linguaggio: ma servirebbe questo a spiegare meglio la letteratura che se ne serve? Il fatto è che «mimesis» e «menzogna» sono due poli attorno ai quali, alternativamente, si dispongono concezioni e ideali letterari. Ma se è indubbio che ci sono testi più o meno rispettosi delle possibilità del reale, è altrettanto indubbio che, dal punto di vista della costituzione dell'opera letteraria, la finzione in quanto menzogna è un punto di partenza costitutivo e ineliminabile: conviene allora accettare a priori questo patto convenuto e, entro la sua cornice, sforzarsi di interpretare i diversi modi in cui quei simulacri di reale (fatti di letteratura) entrano in contatto con la realtà. Nelle opere letterarie la finzione "gioca" dialetticamente con la realtà: la letteratura, anzi, è tutta una dialettica fra l'accettazione e il rifiuto degli stereotipi culturali. Quanto più la finzione si spinge verso la menzogna e verso l'inverosimile, tanto più il destinatario del testo letterario è spinto a verificare l'effettiva validità del reale, a mettere alla prova le proprie concezioni. E tutto questo, anche se si manifesta come "gioco", ha in ultima analisi una sua *serietà* (E poi, tra parentesi, perché contrapporre, come fa Veyne a p. 19, «la mimesis, che imita la realtà, alla semiosis, in cui l'artista crea un mondo fatto di parole»? Semmai si può operativamente opporre la mimesis alla menzogna, il che è davvero un'altra cosa: la semiosis, infatti, c'è sempre e comunque, giacché le cose devono pur manifestarsi in parole, devono pur farsi segni, anche quando la letteratura sente più forte l'esigenza di guardare alla verità del reale). Il fatto che, nella dialettica vita/litteratura, realtà/finzione, gli elegiaci si pongano dalla parte della letteratura, non potrà dire che la vita è considerata un epifenomeno della letteratura o un'ombra di essa, ma solo che la realtà, per trovare possibile espressione, deve necessariamente entrare nel linguaggio della letteratura: un linguaggio già acquisito, già strutturato in un lessico e in una sintassi logica. Le convenzioni letterarie dell'elegia (stereotipi, citazioni, mitologemi, temi, motivi, iperboli e altre retorica) sono la grammatica di questo discorso, sono la *forma* di un contenuto la cui *sostanza* è appunto l'esperienza di vita (*l'Erlebnis*) dell'amante-poeta.

²⁰ Da vedere tutto il saggio di I.M. Le M. DuQuesnay sugli *Amores* in *AA.VV., Ovid*, a cura di J.W. Binns, London & Boston 1973, pp. 1-48 (in particolare 7-13 e 29-35).

²¹ Cfr. *supra* n. 10.

²² Orazio, *Sermones* 2, 3, 260 ss. da Terenzio, *Eunuchus* 46 ss.

²³ Per un'utile e chiara descrizione del funzionamento dell'ironia come figura retorica si veda C. Kerbrat-Orecchioni, *L'ironie comme trope*, in «Poétique» 41, 1980, pp. 108-127.

²⁴ Gli studi sull'ironia crescono di giorno in giorno, e recenti progressi della critica hanno modificato non poco i (meccanici) criteri di interpretazione retorica. Oltre ai due noti libri di D.C. Muecke, *The*

Compass of Irony (London 1969) e di W. Rooth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago & London 1974), sono da leggere i numeri speciali della rivista «Poétique» (36, nov. 1978; da segnalare qui per le sue intenzioni pratiche la «messa a punto» bibliografica di D.C. Muecke, pp. 478-494) e della rivista «Poetics Today» (vol. 4, n. 3, 1983: *The Ironie Discourse*, ed. by E. Wright). Da leggere, in italiano, il saggio (serio, anche se per provocazione ironico) di G. Almansi, *Amica ironia*, Milano 1984.

²⁵ Buone osservazioni in un importante articolo di B. Otis, *Ovid and the Augustans*, in «*ΤΑΡΧΑ*» 69, 1938, pp. 202 ss.; cfr. anche M. Labate, *Tradizione elegiaca e società galante*, cit., pp. 285 ss.

²⁶ Il passaggio dalla didascalica "interessata" a quella "disinteressata" si può seguire attraverso la fortuna in Ovidio di una frase tibulliana (1, 6, 10): *heu heu nunc premor arte mea*. In Tibullo i precetti che il poeta aveva impartito a suo vantaggio vengono poi utilizzati, in altra occasione, contro di lui. Ovidio invece ne farà il segnale di una difesa del codice che trascura gli interessi del poeta-amante: *Amores* 2, 18, 20; 2, 19, 34. Diverso è il caso di Tibullo 1, 4, la piccola *ars amatoria* insegnata da Priapo: non è un caso che si tratti lì dell'amore per i *pueri*, un'esperienza per la quale non sembra vigente la retorica "patetica" dell'elegia latina.

²⁷ Cfr. M. Labate, *Tradizione elegiaca*, cit., pp. 301 ss.

²⁸ Qualche accenno facevo in *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974 (ristampa con una postfazione, 1985), p. 29 e n. 23; cfr. B. Allemann, *Ironie als literarisches Prinzip*, in *AA.VV., Ironie und Dichtung*, a cura di A. Schaefer, München 1970, pp. 11-37 (figura tradotta in francese nel numero speciale di «Poétique» sopra citato alla n. 23).

²⁹ Il «qualcosa in più» è rappresentato dal continuo confronto con altre *artes*, altri poemi didascalici: l'intrecciare i nuovi insegnamenti dà credito e garanzie alla didascalica d'amore. Cfr. M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 167 ss.

³⁰ Cfr. J.P. Sullivan, *Propertius. A Critical Introduction*, Cambridge 1976, pp. 91 ss.

³¹ Su questo aspetto insiste giustamente J.B. Solodow, *Ovid's Ars amatoria: the Lover as a Cultural Ideal*, in «Wien. St.» n. F. 11, 1977, pp. 106 ss.; cfr. anche M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 134-142 ss.

³² Fondamentale a questo proposito lo studio di W. Stroh, *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung*, cit. Piuttosto avara di riconoscimenti la recensione di A. La Penna («Gnomon» 47, 1975, pp. 134-142) che tende a sottovalutare l'importanza del corteggiamento come dimensione pragmatica (propriamente, perciò, extratestuale) dell'elegia romana: il censore, il quale crede di dover misurare in termini quantitativi l'incidenza che la funzione di corteggiamento ha nel corpus elegiaco, è portato a concludere che lo spazio testuale concesso a tale funzione (*werbende Dichtung*) si limita di fatto a poche occorrenze e che Stroh sopravvaluta la cosa; ma gli sfugge che si tratta ogni volta di occorrenze molto rilevanti dal punto di vista qualitativo, giacché si tratta di enunciazioni general-

mente programmatiche, vere e proprie dichiarazioni di poetica in cui l'elegia definisce se stessa rispetto ad altre forme di poesia (e d'altronde solo così la funzione pragmatica può manifestarsi nel testo, perché essa, più che un contenuto, è un gesto del discorso elegiaco, un'intenzione che sta dietro le parole e che solo in spazi speciali può farsi avanti). In questo senso mi sento di preferire l'impostazione di Stroh, con le inevitabili esagerazioni connesse al taglio monografico del suo lavoro, alla posizione riduttiva di chi in letteratura rischia di confondere una funzione con un motivo.

³³ Cfr. N. Holzberg, *Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie*, in «Wien. St.» n. F. 15, 1981, pp. 185 ss.

³⁴ Si può confrontare, in generale, D. Sperber, D. Wilson, *Les ironies comme mentions*, nel fascicolo di «Poétique» cit. alla n. 23, pp. 399-412.

³⁵ Bibliografia nell'introduzione che H.J. Geisler premette al suo ricchissimo commento al vv. 1-396 dei *Remedia amoris* (Diss. Berlin 1969), p. 39, n. 1; bene S. Mariotti, *art. cit.*, p. 622.

³⁶ Il pentametro richiama il motivo di Telefo, cui rimandano esplicitamente i vv. 47 s.; il mito del re Misio, che avrebbe ottenuto la guarigione solo dalla ruggine della lancia di Achille, la stessa che lo aveva ferito, si era fissato, nell'elegia, come *exemplum* della condizione dolorosa dell'amante, la cui ferita poteva essere risanata soltanto da colei che ne era la causa (cfr. Propertio 2, 1, 63 s.; Ovidio, *Amores* 2, 9, 7 s.). Anche su questo piano, dunque, i *Remedia* sembrano proporre un rovesciamento della pratica elegiaca e incoraggiano l'equivoco di cui si diceva.

³⁷ Qualche accenno in A.S. Hollis, «*Ars amatoria*» and «*Remedia amoris*», in *AA.VV.*, *Ovid*, cit., p. 110.

³⁸ Cfr. J.-P. Boucher, *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris 1965, pp. 15 ss. Di quello che era un motivo catulliano (51, 16 s. *Otium, Catulle, tibi molestum est; / otio exultas nimiumque gestis*) l'elegia aveva fatto uno dei temi ricorrenti che corrispondono alla sua scelta fondamentale per la *nequitia*, e spesso con essa coincidono: cfr. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, pp. 211-13; R.I. Frank, *Catullus* 51. *Otium versus virtus*, in «*Ταρχα*» 99, 1968, pp. 237 ss.; più particolarmente, per il nostro testo, K. Prinz, *Untersuchungen zu Ovids Remedia amoris*, in «Wien. St.» 36, 1914, pp. 63-65; ma vedi anche P. Veyne, *op. cit.*, pp. 256-269.

³⁹ Cfr. ad es. Ovidio, *Amores* 1, 15, 1 ss.; cfr. soprattutto D. van Berchem, *Cynthia ou la carrière contrariée*, in «Mus. Helv.» 5, 1948, pp. 137 ss.; cfr. anche M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 85 s. (con ulteriori indicazioni bibliografiche). Significativo che nella citata elegia ovidiana e in genere nei luoghi elegiaci pertinenti, le attività rifiutate si connotano negativamente (*praemia militiae pulverulenta verbosas leges e ingrato ... foro* ai vv. 4 ss.) ed è invece rivendicata la positività dell'*ignavia*, e dell'*inertia* (la poesia elegiaca è detta *ingenii inertis opus*); al contrario, nei *Remedia*, il poeta sembra impegnarsi a sottolineare la positività dei mondi che il suo allievo deve riscoprire (152 ss.), ed è adesso la scelta dell'*otium*

a subire la critica (quella stessa che poteva venire dai moralisti benpensanti, dai *senes severiores*).

⁴⁰ Buone osservazioni sulla concezione «estetizzante» dell'agricoltura nella cultura repubblicana in E. Narducci, *Il «Cato Maior», o la vecchiezza dell'aristocrazia romana*, intr. a Cicerone: *La vecchiezza*, Milano 1983, soprattutto le pp. 65 ss.

⁴¹ Cfr. G.B. Conte, *Virgilio: Il genere*, cit., pp. 28 ss.

⁴² Solo una pratica dell'elegia che mostra le prime lacerazioni della convenzione elegiaca come è quella di Ovidio negli *Amores* può ammettere delle libertà da questa tacita esclusione del reale: da *Amores* 3, 13 apprendiamo che il poeta di Corinna è anche ammogliato.

⁴³ Il testo e l'interpretazione del distico presentano dei problemi: si veda la nota di Kenney nella sua edizione oxoniense; G.P. Goold (in «Harvard St. in Philol.» 69, 1965, pp. 49 s.) considera spurio il distico.

⁴⁴ Una cosa buona di A. La Penna è il paragrafo *Autárkeia ed evasione* nel suo libro *L'integrazione difficile*, cit., pp. 139 ss.

⁴⁵ Sufficienti indicazioni al proposito in R. Kassel, *Untersuchungen zur griech. und röm. Konsolationsliteratur*, München 1958, pp. 5-33; ma vedi anche K. Prinz, *art. cit.*, pp. 61 ss.; buona trattazione condensata in H.J. Geisler, *op. cit.*, pp. 58 s.

⁴⁶ Bersaglio satirico della diatriba erano in particolare le manie dell'adultero pronto a preferire in amore rischi e difficoltà. Una scena favorita di questa letteratura satirica (cfr. Orazio, *Sermones* 1, 2, 127 ss.) era quella del marito che, tornando all'improvviso, sorprende la moglie con l'amante: la stessa scena che tanto piaceva al pubblico degli spettacoli di mimo. Testimonianze e testi interessanti (ma legati tra loro da un rapporto meccanico di derivazione, senza un vero interesse per le diverse funzioni che i diversi codici letterari esercitano sui singoli temi e motivi in questione) in J.C. McKeown, *Augustan Elegy and Mime*, in «Proceed. Camb. Philol. Soc.» 25, 1979, pp. 71 ss.

⁴⁷ Della questione si è occupata recentemente G. Sommariva, *La parodia di Lucrezio nell'«Ars» e nei «Remedia» ovidiani*, in «Atene e Roma» n. s. 25, 1980, pp. 135 ss., ove si possono trovare notizie sull'ampia bibliografia precedente. Si vedano anche le osservazioni di M. Labate, *L'arte di farsi amare*, cit., pp. 187 ss.

NOTA SU OVIDIO

La vita, le opere

Nato il 20 marzo del 43 a.C. a Sulmona, da un'agiata famiglia di censo equestre, Publio Ovidio Nasone ebbe in sorte un talento poetico tanto esuberante ed esclusivo (come egli stesso ci dice in *Tristia* 4, 10, 19-26), che lo trascinò ben presto lontano da quella carriera forense e politica a cui i giovani di buona estrazione venivano avviati. Non gli mancò comunque la formazione prevista dalla sua condizione sociale: a Roma, frequentò col fratello le migliori scuole di grammatica e retorica del tempo, in cui si distinse per le doti d'ingegno oltre che per le singolari capacità oratorie (come ricorda Seneca il Vecchio); andò quindi ad Atene a completare gli studi, secondo il costume diffuso nell'alta società romana. Tornato a Roma, esercitò pure qualche magistratura inferiore, senza tuttavia coltivare ambizioni di carriera: una carriera interrotta sul nascere, prima della questura, in favore di un impegno poetico divenuto totale, e stimolato dalla frequentazione del circolo di Valerio Messalla Corvino, oltre che da contatti con singoli poeti, quali Propertio e Orazio.

Nella prima fase della sua produzione, Ovidio si fa

conoscere come poeta d'amore: sia componendo elegie ad indirizzo di una Corinna, ed edite per la prima volta verso il 15 a.C. in una raccolta di cinque libri dal titolo *Amores* (noi ne possediamo l'edizione successiva, condensata dall'autore in tre libri); sia tentando un genere nuovo con le *Heroides*, lettere d'amore di eroine abbandonate ai loro amanti, opera di datazione controversa, ma il cui primo nucleo si fa generalmente risalire ai medesimi anni. L'esigenza prepotente del nuovo, accanto alla già rammentata facilità versificatoria, segna sin dall'esordio l'attività ovidiana: agli *Amores* (solo in superficie elegie alla maniera tradizionale) segue l'elaborazione di un vero e proprio ciclo erotico in forma didascalica, costituito dai tre libri dell'*Ars amatoria* e da quello dei *Remedia amoris* (oltre che dal trattato sulla cosmesi femminile, i *Medicamina faciei femineae*, di cui ci rimangono complessivamente cento versi), tutto compiuto verso l'1 o il 2 d.C. Nell'*Ars*, il poeta condensa in distici elegiaci una dottrina divertente e maliziosa sull'arte della seduzione; nei *Remedia*, con lo stesso metro inconsueto alla forma didascalica, espone una terapia di antidoti che si rivelano utili proprio contro la seduzione che ha insegnato: in entrambe le opere, la disinvoltura con cui la materia è trattata rivela il distacco ormai guadagnato nei confronti del pathos proprio dell'esperienza elegiaca. Ovidio è poeta dell'amore inteso come gioco galante, sapiente schermaglia intessuta di inganni consapevolmente praticati ed accettati, priva di tinte drammatiche: pienamente integrato alla società urbana della Roma augustea, egli si fa portavoce della sua realtà e dei suoi valori, fatalmente lontano com'è, nonostante l'apparenza cronologica, dalla tensione morale comune ai poeti della prima generazione augustea, tutti in qualche modo segnati dall'esperienza dei conflitti civili.

Compiuto il ciclo erotico, è la volta di un ciclo epico-eroico e nazionale — con cui il poeta aderisce in modo del tutto originale agli indirizzi della politica culturale augustea —, iniziato attorno al 3 d.C. e comprendente le *Me-*

tamorfosi e i *Fasti*. Il primo (a cui soprattutto è legata l'immensa fortuna del poeta anche nell'antichità) è un poema di impianto grandioso in quindici libri e in esametri, che contempla, attraverso il prisma della continua trasformazione delle cose, la serie di miti che formano la storia del mondo, dal caos delle origini al catasterismo di Cesare alla gloria di Augusto. Il secondo, frutto del gusto eziologico che trovava il modello negli *Aitia* di Callimaco, ripercorre in distici elegiaci l'origine delle feste e dei riti del calendario romano, e doveva comprendere dodici libri: l'evento clamoroso che avrebbe sconvolto la vita del poeta, allora al vertice della fortuna, ne fermò la composizione al libro sesto. Nell'anno 8 d.C., infatti, un ordine dell'imperatore intimava ad Ovidio di lasciare l'Italia per Tomi, lontano paese sulla costa del Mar Nero (l'odierna Costanza): contemporaneamente l'*Ars* veniva esclusa dalle biblioteche pubbliche. Il motivo di tale provvedimento (*relegatio*, non *exilium*) è tuttora velato di mistero. Il poeta stesso parla di due colpe che lo avrebbero perduto: la poesia, *carmen*, evidentemente quella dell'*Ars*, che era potuta sembrare in aperto contrasto con la riforma moralizzatrice del costume operata da Augusto, e un *error* lasciato volutamente nell'indeterminatezza per riguardo verso il principe: da quanto si può dedurre, la conoscenza involontaria di fatti sgraditi ad Augusto, forse pericolosi per l'immagine pubblica della casa regnante (si pensa per lo più agli scandali legati alle due Giulie, la figlia e la nipote del principe). Il provvedimento, in ogni caso, non venne mai revocato, neppure dal successore di Augusto, Tiberio, e nonostante le suppliche che Ovidio, poeta ormai quasi suo malgrado, incluse nella terza ed ultima fase della sua opera, tutta legata alla condizione di esule. Appartengono a questa fase i cinque libri dei *Tristia* e i quattro delle *Epistulae ex Ponto* (oltre ad opere minori, quali il poemetto d'invettive *Ibis*, rivolto contro un detrattore): raccolte di elegie a cui i toni della supplica e del lamento conferiscono una fisionomia stilizzata. Alla morte, avvenuta nel 17

d.C., seguì la sepoltura nella stessa Tomi, così lontana dalla Roma di cui Ovidio era stato cantore.

I «*Remedia amoris*»

Iniziando il terzo libro dell'*Ars*, Ovidio espone con chiarezza l'intento di risarcire le donne dai danni loro procurati con la didascalica galante dei primi due libri:

Arma dedi Danaïs in Amazonas; arma supersunt,
quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.
Ite in bella pares; vincant, quibus alma Dione
faverit et, toto qui volat orbe, puer.

(Ho armato i Danai contro le Amazzoni; mi restano ancora armi da dare a te, Penthesilea, e alle tue schiere. Scendete in campo ad armi pari, e vinca chi può contare sull'appoggio di Venere e del fanciullo che vola per il mondo intero).

Ora il poeta desidera offrire alle donne una tecnica che le metta in grado di guidare loro il gioco d'amore, di cui, grazie ai due primi libri, aveva reso arbitri soprattutto gli uomini. I *Remedia* condividono il progetto di risarcimento, estendendolo anche agli uomini, senza distinzioni, con l'offrire tutto un formulario di ricette per guarire dal mal d'amore.

È innegabile, dunque, che nelle intenzioni dell'autore, i *Remedia* e il terzo libro dell'*Ars* dovessero nascere quasi ad un tempo, come completamento indispensabile della didascalica erotica che egli andava elaborando: e questa progettazione unitaria rende ragione della questione sorta tra gli studiosi sulla loro cronologia relativa. Per quanto riguarda i *Remedia*, è il poemetto stesso a fornirci un'indicazione preziosa per la sua datazione, ai v. 155 s.: l'allusione alla campagna di un Cesare contro i Parti si chiarisce infatti come l'eco in Roma di una spedizione che Gaio, nipote e

figlio adottivo di Augusto, aveva iniziato alla fine dell'1 a.C. (la stessa già annunciata in *Ars*, 1, 177 ss.) e doveva concludersi, senza conflitti e con semplici trattative, nella primavera del 2 d.C. La pubblicazione dell'opera non dovette dunque oltrepassare il termine del 2 d.C., termine entro il quale si fissa anche l'edizione completa dell'*Ars*.

Nati dunque insieme al poema maggiore (comunque si voglia risolvere il rapporto cronologico col terzo libro), i *Remedia* ne condividono metro (il distico elegiaco) e impianto didascalico. E come nel caso dell'*Ars*, la scelta del metro (la novità ovidiana del distico, in luogo dell'esametro, per un poema didascalico) significa in fondo scelta di un genere: i *Remedia* si inserivano infatti, a pieno titolo, nel sistema elegiaco, parte come sono del disegno generale del ciclo erotico ovidiano. Ma se questo spiega in gran parte la genesi del testo, è pur vero che non basta ad esaurirne la fisionomia. I *Remedia*, come suggerisce il titolo stesso (tramandato in forma varia: *Remedia*; *de remediis*; *de remedio amoris* e altro ancora, ma mai nella forma restituita dallo Heinsius e comunemente accettata), si presentano come trattato di medicina, il cui contenuto si sviluppa in una serie di precetti, sulla scorta di precedenti quali i poemi *Theriaké* e *Alexipharmaka* di Nicandro di Colofone (III a.C.), raccolte in esametri di ricette ed antidoti contro veleni di origine animale e vegetale. L'impianto didascalico, quindi, obbedisce anche all'ambizione scherzosa di dar forma a una materia pienamente scientifica. La liceità dell'operazione era del resto garantita dall'assimilazione dell'amore a una malattia, *pathos tēs psychēs*: antico topos della filosofia e della letteratura greco-latina. Questo assunto aveva già prima sostenuto la composizione di trattati quali il *Therapeutikós* dello stoico Crisippo e, in tempi ad Ovidio più vicini, aveva suggerito versi famosi all'elaborazione poetica della filosofia epicurea di Lucrezio (*De rerum natura* 4, 1037-1191 e ss.). Entrambi i testi, che propongono una forma di terapia contro l'amore, erano sicuramente presenti ad Ovidio, il primo è

dubbio se per lettura diretta o grazie all'intermediario che ne tramanda anche a noi i fondamenti: Cicerone, *Tusculanae Disputationes* 4, 73-75. L'assimilazione amore-malattia era comunque entrata anche in metafora, e come tale si era diffusa in poesia d'amore, tant'è che nel lessico elegiaco *sanus* era diventato termine tecnico per indicare la persona esente da passioni. Giocando sulla letteralità di questo campo semantico, Ovidio può dunque riallacciarsi a una consolidata tradizione di pensiero, da cui trae spunti consistenti per l'elaborazione dei suoi precetti. Più di una volta, anzi, ci si trova di fronte nei *Remedia* a una ripresa assolutamente puntuale dei motivi propri della critica moralistico-diatribica nei confronti dell'amore (basti ricordare il monito contro l'ozio: soprattutto ai vv. 135-50; o la critica contro il cattivo esempio della finzione teatrale: vv. 751-6); ma diverso è l'obiettivo, e più specifico – questo il punto importante – mirato com'è soltanto a colpire l'amore infelice (fondamentale a questo scopo è il proemio rivolto a Cupido), vale a dire proprio le storture dell'amore predicato dall'elegia.

Ecco così enucleati i tre elementi che entrano nella composizione del poemetto, tre coordinate ortogonali che sezionano lo spazio in cui il testo prende forma: impianto didascalico, esperienza elegiaca, scienza medica. Dei tre elementi, è il terzo che manca nell'*Ars* e segna la conclusione del ciclo: nello spazio dell'esperienza elegiaca (in cui la finzione dell'*Ars* introduceva i lettori-discepoli) è ora ricavata la via d'uscita. Vediamo quale è, nel testo, lo spazio di ciascuno.

L'esperienza elegiaca è fondamentale: assimilata, viene ora scomposta nei suoi tratti costitutivi, generatori di sofferenza: le infedeltà, l'incostanza della donna, la sua avidità, il suo capriccio. Dalla rimeditazione di essi, nascono gli antidoti, i precetti «medici», impartiti secondo schemi lingua e figure didascalici: tra questi, la presenza insistita del maestro con la sua esperienza (l'autopsia: *vidi ego*, v. 101; la ripetitività fruttuosa di una pratica: *saepe* o *saepe*

ego, vv. 199; 227; 499 ecc.; l'affidabilità: vv. 43-4; 55-74 ecc.); richiami frequenti al destinatario, anche con apostrofe diretta (vv. 41; 297 ecc.); memoria mitica, attraverso l'uso degli *exempla*, come garante della universalità delle sventure umane e delle possibilità di rimedio; enunciato gnomico-sentenzioso, che esclude il dubbio (vv. 94; 131; 144; 323; 420 ecc.); ricorso all'imperativo. Tutti espedienti che puntano sulla priorità della funzione comunicativa, valendosi di una forte impressività e di una facile memorabilità. La forma didascalica adottata è insomma scrupolosamente rispettata sin nei dettagli: colpisce anzi lo scarto tra la serietà formale e la leggerezza del contenuto, nel quale è difficile vedere un'adesione reale da parte dell'autore; proprio per questo vi è chi forse troppo riduttivamente considera i *Remedia* nient'altro che una parodia della didascalica seria (Geisler).

La finzione di fornire ai lettori un trattato medico ha comunque le sue esigenze, e queste sono responsabili dell'architettura generale: per esempio, come è stato notato (Henderson), della presenza delle tre parti in cui tradizionalmente si divideva la medicina antica: chirurgica (per la parte iniziale sull'opportunità di intervenire drasticamente e per tempo sul male: vv. 79-114, soprattutto nelle immagini di 87 e 111 s.), dietetica (vv. 795 ss.) e farmacologica, quella che occupa la gran parte dell'opera (con cenni ai farmaci tradizionali: vv. 227; 313; 528 ecc.). Più ancora, giustifica l'attenzione dedicata al *kairós*, il tempo opportuno all'intervento, rilevabile in più punti, ma messa in particolare evidenza ai vv. 131 s., e la conseguente differenziazione della cura d'attacco dalla terapia contro eventuali ricadute (vv. 609 ss.). In realtà, tuttavia, la materia poco si prestava all'ambizione, e di fatto, esaurita la parte preliminare ed eccettuata la cornice, la componente medica fa sentire la propria presenza con richiami esteriori: nell'uso di qualche metafora, qualche termine isolato, qualche richiamo ad Apollo, dio della medicina. Quanto al tipo di cura proposto, essendo la medicina dei *Remedia*,

com'è naturale, essenzialmente una medicina dello spirito, il nucleo degli insegnamenti è ricavato dal bagaglio della sapienza popolare: lo confermano sia le analogie con la letteratura consolatoria (cfr., per esempio, i vv. 127 s.), sia (ma i due motivi sono, in realtà, strettamente legati) il tono diatribico di certe parti: la tirata contro i guai che procurano le donne (vv. 301-6), l'elenco di quelli che gli dei distribuiscono a tutti (vv. 561-74). I fondamenti di questa terapia, della cui innocuità è chiamato a garantire lo stesso Apollo (vv. 251 ss.), sono dunque lontani dalle pratiche magiche (usuali, invece, ai tempi di Ovidio, per risolvere problemi sentimentali), di cui il poeta ripete qui la condanna radicale già pronunciata nell'*Ars* (2, 99-106) e presente anche nei *Medicamina* (35-42). Si tratta piuttosto di una sorta di «training», costruito su una paziente abitudine all'autoinganno, fintantoché il disprezzo nei confronti della donna, dapprima simulato, si tradurrà in atteggiamento autentico: questo il nucleo, a cui sono dedicati i vv. 497-522, ma la quasi totalità dei precetti è riconducibile a una maniera di comportamento fondata sulla simulazione. Per questa via, nella sezione dedicata ai difetti delle donne, Ovidio arriva a superare la lucidità del modello, Lucrezio 4, 1160-76, non limitandosi a smascherare le mancanze fisiche e morali della donna, ma consigliando addirittura una mistificazione delle eventuali qualità, secondo l'assunto popolare e proverbiale che il confine tra virtù e vizio è quanto mai esile (vv. 315-40). Alla facile obiezione che qualsiasi comportamento suggerito non può fondarsi su una reale adesione emotiva da parte di chi è ancora innamorato, Ovidio risponde proprio teorizzando la validità di un autoinganno continuato. Importante è la costanza dell'atteggiamento: le regole di comportamento possono anche apparire dure, almeno inizialmente (vv. 225 s.; 233 s.), ma devono essere seguite scrupolosamente, con la tenacia e l'impegno di chi partecipa a una *militia*: qui sta la chiave dell'insegnamento impartito, perché risulti efficace, e il punto di contatto con la tecnica predicata nell'*Ars*.

L'innamorato, un tempo capace di obbedire alla disciplina della *militia amoris*, dovrà ora seguire una *militia* di segno opposto, ma di uguale impegno (vv. 229-232); così si spiega anche la frequenza, nel poemetto, di metafore belliche che costruiscono il campo semantico di una vera e propria «guerra contro Amore» (Geisler), e che a taluni è sembrato in contrasto con il tono pacifista della *sua-soria* iniziale a Cupido.

Resta ora da precisare il rapporto con l'*Ars*. Lo stretto legame che interessa le due opere (tanto da far considerare i *Remedia*, come si dice, il quarto libro del trattato maggiore) è responsabile, nel concreto dei testi, di una serie di passi paralleli: vale a dire che vari precetti dei *Remedia* appaiono riprese puntuali, in forma diretta o più spesso rovesciata, di precetti dell'*Ars*. Il fatto è così evidente, così notevole, che forte è sempre stata la tentazione interpretativa di esaurire l'operazione svolta da Ovidio coi *Remedia* in una sorta di rovesciamento dell'*Ars*, fine a se stesso (quando non si è addirittura parlato di palinodia, cosa che già l'orgogliosa difesa della propria poesia che Ovidio fa ai vv. 361-96 basta ad escludere). Il poeta vorrebbe insomma, com'è nel suo gusto, offrire un saggio della propria abilità e della propria fede nel relativismo di ogni principio: come ha saputo insegnare un'arte dell'amore, allo stesso modo, e addirittura sfruttando gli stessi argomenti rovesciati, mostra di riuscire a creare una terapia di antidoti contro l'amore, aumentando ancora lo iato, rispetto al modello dell'*Ars*, tra solennità di tono ed esilità di contenuto. Due ragioni, più di tutte, si oppongono a tale soluzione: una di carattere «ideologico», poiché l'operazione è in realtà molto più complessa (cfr. G.B. Conte, pp. 9 ss.) e il gesto parodico dunque, ove presente, interessa soltanto la superficie; l'altra di natura contenutistica: a ben guardare, infatti, la teoria che informa i *Remedia* ha come presupposto polemico, come obiettivo da colpire, alcuni principi di fondo del sistema elegiaco e di fatto, soprattutto nella prima parte, più di una volta s'incontrano richiami diretti a

versi properziani mutati di segno (cfr. Prop. 2, 15, 29-30 ~ R; 143 s.; Prop. 2, 30, 1-2 ~ R. 224; Prop. 3, 21, 5 ~ R. 358 ecc.; ma soprattutto l'assunto generale di Properzio, 2, 1, 57-8 *omnis humanos sanat medicina dolores: / solus Amor morbi non amat artificem*: «la medicina guarisce ogni dolore umano. Solo Amore non ama il medico»). Complessivamente, il disegno dei *Remedia* appare molto più un rovesciamento di alcune costanti dell'elegia che di quell'«arte di farsi amare» rappresentata dall'*Ars*. Nel considerare, dunque, il rapporto tra i due poemi, non andrà dimenticato che i *Remedia*, al di là della premessa e delle intenzioni dichiarate, si rivolgono soprattutto a un pubblico maschile, e a questo suggeriscono espedienti per non subire ulteriormente la schiavitù impostagli dalle seduzioni delle donne. In tale prospettiva, è naturale che il trattato si ponga in rapporto oppositivo innanzitutto col mondo elegiaco, dove tali seduzioni operano e costituiscono oggetto di canto; quindi col terzo libro dell'*Ars* che, rivolto alle donne, contiene consigli sulla tecnica, appunto, della seduzione. Di qui sarà più facile trarre nuovi precetti, antidoti dei primi (cfr. il consiglio alle donne di tenersi nascoste durante la cosmesi: *Ars* 3, 209 s. e il suggerimento agli uomini di scoprirle: *Remedia* 351-6; i consigli su come nascondere i difetti fisici: *Ars* 3, 261 ss. e come valorizzare le proprie doti 299 ss. con *Remedia* 315 ss. ecc.). Il rapporto con gli altri due libri dell'*Ars*, quelli dedicati agli uomini, va considerato solo in terzo luogo, e in certo modo ridimensionato. Le corrispondenze, le riprese precise dal testo di questi libri riguardano, infatti, per lo più norme di carattere generale, comunque valide e praticabili tanto dagli uomini che dalle donne: un caso indicativo è, ad esempio, quello della regola che impone di osservare il *kairós*, il tempo opportuno all'azione; principio ottimo per un trattato medico, ma suscettibile di varie applicazioni: di qui si spiega la dipendenza di *Remedia* 131 s. da *Ars* 1, 357.

E il discorso potrebbe prolungarsi. Precisare, dunque, il rapporto fra i due testi, è utile a comprendere come i

Remedia non siano in realtà una smentita dell'operazione che l'*Ars* compie sull'orizzonte elegiaco (cfr. v. 12 *nec nova praeteritum Musa retexit opus*), ma ne costituiscano piuttosto il logico, coerente completamento.

Il testo

Tra i numerosi manoscritti che conservano il testo dei *Remedia*, quattro meritano attenzione particolare. Prima di tutti il più importante: il *Parisinus Latinus* 7311, più noto come *Regius*, (R), del ix-x sec., che contiene il ciclo erotico di Ovidio (*Ars*, R., *Amores* fino a 1, 2, 50). A un subarchetipo diverso fanno capo invece due codici più tardi, l'*Etonensis* 150, (E), dell'xi sec. e il *Parisinus Latinus* 8460, o *Puteanus*, (K), del xii sec., i migliori rappresentanti di questo ramo della tradizione. A questi si deve aggiungere un testimone, escluso dalla recensione del Kenney perché ancora sconosciuto nel 1961: si tratta dello *Hamiltonensis* 471, (Y), segnalato da H. Boese all'attenzione del Munari nel 1963 e da questi collazionato (cfr. F. Munari, *Il codice Hamiltonensis 471 di Ovidio*, Roma 1965); il manoscritto appartiene allo stesso ramo di R, forse di un secolo posteriore, e altrettanto buono (cfr., ad es., comm. al v. 521).

Molte, sin dagli esordi della stampa, le edizioni dei *Remedia*, sia all'interno di quelle integrali dell'opera ovidiana, sia in quelle del ciclo amatorio. Tra le moderne, si segnala quella, ottima, del Kenney (Oxford 1961), il cui testo ho seguito, salvo in alcuni casi che indico nel commento; degne di attenzione anche quelle del Lenz: Berlin 1960, 1969² (corredate da utili note di commento), e Torino 1965, queste ultime due con apparato completo delle lezioni di Y.

La via ai commenti scientifici è stata aperta, per i *Remedia*, dagli utili ed estensivi studi del Prinz (ws 1914; *ibid.* 1917); generoso quanto intelligente contributo alla *Quellenforschung*.

Tre i commenti moderni al testo, molto diversi tra loro per concezione, interessi, finalità. L'unico integrale, quello di A.A.R. Henderson (Edinburgh 1979), soffre, purtroppo, della dichiarata riduzione cui è stato sottoposto, andata a scapito della discussione di vari problemi testuali, fra cui quella dei sei distici che l'autore ritiene di espungere dal nuovo testo proposto (la discussione va recuperata nel successivo cq, 1980). Più comodi e completi gli altri due, con i quali due allievi di Munari hanno curato in tempi diversi ciascuno una metà del testo: H.J. Geisler, Diss. Berlin 1969 (vv. 1-396) e Ch. Lucke, Bonn 1982 (vv. 397-814). Entrambi si fanno apprezzare per quantità di materiale, raccolto e selezionato con accurato rigore filologico; il primo mostra un impianto teorico più saldo, osservabile sia nelle singole discussioni testuali (laddove la Lucke appare in complesso restia a prendere posizioni personali), sia nell'ampia e utile introduzione al testo. Il presente lavoro, che li presuppone, vorrebbe, senza ambizioni di esaustività, essere soprattutto utile alla comprensione dei rapporti tra elegia, forma didascalica e «medicina», che danno vita al testo dei *Remedia*.

CATERINA LAZZARINI

BIBLIOGRAFIA

Principali edizioni e commenti

- N. Heinsius, Amsterdam 1658.
 P. Burman, Amsterdam 1727.
 R. Merkel, Leipzig 1852.
 A. Riese, Leipzig 1871.
 R. Ehwald, Leipzig 1888.
 G. Némethy, Budapest 1921.
 J.H. Mozley, London-Cambridge M. 1929.
 H. Bornecque, Paris 1930.
 F.W. Lenz, Berlin 1960, 1969².
 E.J. Kenney, Oxford 1961.
 F.W. Lenz, Torino 1965.
 G.P. Goold, London-Cambridge M. 1979.

- H.J. Geisler, *P. Ovidius Naso. Remedia amoris mit Kommentar zu Vers 1-396*, Diss. Berlin 1969.
 A.A.R. Henderson, *Remedia amoris*, ed. with Introduction and Commentary by A.A.R. Henderson, Edinburgh 1979.
 Ch. Lucke, *P. Ovidius Naso. Remedia amoris. Kommentar zu Vers 397-814*, Bonn 1982.

- B. Effe, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lebrgedichts*, München 1977.
- G.P. Goold, *Amatoria critica*, in *HSPH* 69, 1965, pp. 1-107.
- Th. Greiner, *Der Aufbau von Ovids «Remedia amoris»*, in *Ovids «Ars amatoria» und «Remedia amoris». Untersuchungen zum Aufbau*, ed. E. Zinn, Stuttgart 1970.
- A.A.R. Henderson, *Notes on the Text of Ovid's «Remedia Amoris»*, in *CQ* 30 (74), 1980, pp. 159 ss.
- A.S. Hollis, *The «Ars amatoria» and «Remedia amoris», in Ovid*, ed. J.W. Binns, London-Boston 1973, pp. 84 ss.
- N. Holzberg, *Ovids erotische Lebrgedichte und die römische Liebeslegie*, in *ws* 15 (94), 1981, pp. 185 ss.
- E.J. Kenney, *Nequitiae poeta*, in *Ovidiana*, ed. N.I. Herculscu, Paris 1958, pp. 201 ss.
- E.J. Kenney, *Notes on Ovid*, in *CQ* 8 (52), 1958, pp. 54 ss.
- E.J. Kenney, *Notes on Ovid II*, in *CQ* 9 (53), 1959, pp. 240 ss.
- E.J. Kenney, *The manuscript Tradition of Ovid's «Amores», «Ars amatoria» and «Remedia amoris»*, in *CQ* 12 (56), 1962, pp. 1 ss.
- D. Korzeniewski, *Ovids elegisches Proömium*, in *«Hermes»* 92, 1964, pp. 182 ss.
- W. Kräus, *P. Ovidius Naso*, in *RE* 18 (36, 1), 1949, coll. 1910-86, poi confluito in *Ovid*, edd. M. von Albrecht e E. Zinn, Darmstadt 1968 (*Wege der Forschung* 92), pp. 67 ss.
- E. Küppers, *Ovids «Ars amatoria» und «Remedia amoris» als Lebrdichtungen*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, edd. H. Temporini e W. Haase, Berlin-New York 1981, II, 31, 4, pp. 2507 ss.
- M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.
- M. Pohlenz, *De Ovidi carminibus amatoriis*, Göttingae 1913 (Univ. Progr.).
- K. Prinz, *Untersuchungen zu Ovids «Remedia amoris»*, I,

- in *ws* 36, 1914, pp. 36 ss.; II, in *ws* 39, 1917, pp. 91 ss.; II (Schluss), *ibidem*, pp. 259 ss.
- A. Spies, *«Militat omnis amans». Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik* (Diss. Tübingen 1928), Tübingen 1930.
- W. Stroh, *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971.
- W. Stroh, *Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten*, in *WJA*, N.F. 5, 1979, pp. 117 ss.
- K. Weisert, *Aufbau der «Ars amatoria» und der «Remedia amoris»*, in *Ovids «Ars amatoria» und «Remedia amoris». Untersuchungen zum Aufbau*, ed. E. Zinn, Stuttgart 1970, pp. 1 ss.

Legerat huius Amor titulum nomenque libelli:

«Bella mihi, video, bella parantur» ait.

«Parce tuum vatem sceleris damnare, Cupido,
tradita qui toties te duce signa tuli.

5 Non ego Tydides, a quo tua saucia mater
in liquidum rediit aethera Martis equis.

Saepe tepent alii iuvenes; ego semper amavi,
et si, quid faciam nunc quoque, quaeris, amo.

Quin etiam docui qua possis arte parari,

10 et, quod nunc ratio est, inpetus ante fuit.

Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,
nec nova praeteritum Musa retexit opus.

Si quis amat quod amare iuvat, feliciter ardens
gaudeat et vento naviget ille suo;

15 at si quis male fert indignae regna puellae,
ne pereat, nostrae sentiat artis opem.

Cur aliquis laqueo collum nodatus amator

Amore aveva letto il titolo di questo libriccino e c'era anche il suo nome: «guerra – disse – lo vedo: mi si muove guerra».

«Non condannare, Cupido, me tuo vate, io che tante volte, al tuo comando, ho portato le insegne che mi affidavi. Non sono il Tidide io, ferita dal quale tua madre tornò sui cavalli di Marte nei limpidi spazi del cielo. Spesso gli altri giovani sono fiacchi di cuore; io ho sempre amato e, se vuoi sapere che cosa sto facendo anche ora, amo. Che, anzi, ho anche insegnato l'arte di conquistarti, e quanto ora è dottrina un tempo fu impulso.

Non tradisco te, seducente fanciullo, né l'arte che è mia, e una nuova Musa non ha disfatto la trama del mio precedente lavoro. Se c'è chi ama e questo amore gli provoca piacere, goda felice della sua passione e navighi col favore del vento; ma se qualcuno mal sopporta la tirannia di una fanciulla ingrata, per non soccombere, provi l'efficacia della mia arte.

Come mai c'è chi, per amore, stretto il collo in un

- a trabe sublimi triste pendit onus?
 Cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro?
 20 Invidiam caedis pacis amator habes.
 Qui, nisi desierit, misero periturus amore est,
 desinat, et nulli funeris auctor eris.
 Et puer es, nec te quicquam nisi ludere oportet;
 lude; decent annos mollia regna tuos.
 25 [Nam poteris uti nudis ad bella sagittis,
 sed tua mortifero sanguine tela carent.]
 Vitricus et gladiis et acuta dimicet hasta
 et victor multa caede cruentus eat;
 tu cole maternas, tuto quibus utimur, artes
 30 et quarum vitio nulla fit orba parens:
 effice, nocturna frangatur lanua rixa
 et tegat ornatas multa corona fores;
 fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae
 verbaque dent cauto qualibet arte viro,
 35 et modo blanditias rigido, modo iurgia, posti
 dicat et exclusus flebile cantet amans.
 His lacrimis contentus eris sine crimine mortis:
 non tua fax avidos digna subire rogos».
 Haec ego; movit Amor gemmatas aureus alas
 40 et mihi «Propositum perforce» dixit «opus».

- Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite,
 quos suos ex omni parte fefellit amor.
 Discite sanari per quem didicistis amare;
 una manus vobis vulnus opemque feret.
 45 Terra salutares herbas eademque nocentes
 nutrit, et urticae proxima saepe rosa est;

laccio, s'è impiccato a un'altissima trave, triste fardello? Perché un altro si è trafitto il petto col duro ferro? Tu, che ami la pace, ti rendi odioso come chi sparge sangue. Chi, se non smette di amare, è destinato a morire di un amore infelice, smetta: tu non sarai causa di morte per nessuno.

Sei un fanciullo: nulla se non il gioco è a tua misura: gioca; ai tuoi anni si addice un governo dolce. [Avresti infatti potuto servirti dei nudi dardi per la guerra, ma le tue armi non conoscono il sangue della morte]. Combatta pure il tuo patrigno coi gladii e con la lancia dalla punta acuta, e vada, vincitore, insanguinato dalle molte stragi. Tu cura le arti di tua madre, delle quali ci serviamo senza timore, e che mai hanno privato una madre di suo figlio.

Fa' che risse notturne infrangano la porta e che una pioggia di ghirlande ornì i battenti fino a ricoprirli; fa' che s'incontrino furtivi i giovani e le timide fanciulle e con qualche accorgimento esse ingannino il compagno sospettoso; ed ora tenerezze, ora insulti dica l'amante all'uscio che non cede e, chiuso fuori, canti col pianto nella voce. Di queste lacrime ti contenterai senza macchiarti di morte: alla tua torcia non si addice di alimentare i roghi funebri».

Questo gli dissi; fulgente d'oro, Amore frullò le ali gemmate e mi rispose: «porta a termine l'opera che hai in mente».

Ai miei precetti volgetevi, giovani caduti in trappola, voi che il vostro amore ha in ogni modo ingannato. Imparate da me a guarire, come da me imparaste ad amare; un'unica mano vi recherà ferita e soccorso. La terra nutre erbe salutari, la stessa terra nutre quelle velenose, e la rosa è spesso prossima all'ortica.

- vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,
vulneris auxilium Pelias hasta tulit.
(Sed, quaecumque viris, vobis quoque dicta, puellae,
50 credite: diversis partibus arma damus.
E quibus ad vestros si quid non pertinet usus,
at tamen exemplo multa docere potest).
Utile propositum est saevas extinguere flammās
nec servum vitii pectus habere sui.
55 Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro,
et per quod novies, saepius isset iter.
Nec moriens Dido summa vidisset ab arce
Dardanias vento vela dedisse rates,
nec dolor armasset contra sua viscera matrem,
60 quae socii damno sanguinis ulta virum est.
Arte mea Tereus, quamvis Philomela placeret,
per facinus fieri non meruisset avis.
Da mihi Pasiphaen, iam tauri ponet amorem;
da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor.
65 Redde Parin nobis, Helenen Menelaus habebit
nec manibus Danaïs Pergama victa cadent.
Impia si nostros legisset Scylla libellos,
haesisset capiti purpura, Nise, tuo.
Me duce damnosas, homines, conpescite curas,
70 rectaque cum sociis me duce navis eat.
Naso legendus erat tum cum didicistis amare;
idem nunc vobis Naso legendus erit.
Publicus assertor dominis suppressa levabo
pectora: vindictae quisque favete suae.
75 Te precor incipiens; adsit tua laurea nobis,

L'asta di Achille, che un giorno aveva inferto al nemico figlio di Ercole una ferita, alla ferita seppe portare aiuto. (Ma, o fanciulle, tutto quanto è detto agli uomini è detto anche per voi, credetelo. Noi diamo armi alle fazioni opposte. Di esse, se qualcuna non si adatta ai vostri usi, può tuttavia giovare molto con l'esempio).

Proposito utile è quello di smorzare le fiamme crudeli dell'amore e non avere il cuore schiavo della sua debolezza.

Sarebbe ancora in vita Fillide, se avesse profittato dei miei insegnamenti, e avrebbe percorso più spesso la strada che fece nove volte. Didone, morendo, non avrebbe visto dal sommo della rocca le navi dei Dardanî dare le vele al vento, e per dolore non avrebbe aggredito il proprio ventre Medea, la madre che per vendicarsi del marito distrusse il frutto della loro unione. Con la mia arte Tereo, per quanto Filomela lo attraesse, non avrebbe meritato col suo crimine d'essere fatto uccello. Affidami Pasifae: ecco che lascerà l'amore per il toro; dammi Fedra, e di Fedra svanirà l'amore vergognoso. Rendimi Paride, ed Elena rimarrà di Menelao, né per mano dei Danai Ilio cadrà vinta. Se l'empia Scilla avesse letto il mio libriccino, il capello di porpora, Niso, sarebbe rimasto sul tuo capo.

Sotto la mia guida, uomini, reprimete le passioni funeste; sotto la mia guida la nave proceda spedita insieme all'equipaggio. Nasone allora dovevate leggere, quando avete imparato l'amore; ora dovrete leggere quel medesimo Nasone. Pubblico liberatore, affrancherò i cuori oppressi da tiranni: collabori ciascuno alla sua liberazione.

Te invoco qui all'esordio; mi assista la presenza del

carminis et medicae Phoebe repertor opis;
 tu pariter vati, pariter succurre medenti:
 utraque tutelae subdita cura tuae est.
 Dum licet et modici tangunt praecordia motus,
 80 si piget, in primo limine siste pedem:
 opprime, dum nova sunt, subiti mala semina
 morbi
 et tuus incipiens ire resistat equus.
 Nam mora dat vires: teneras mora percoquit uvas
 et validas segetes, quae fuit herba, facit.
 85 Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras,
 quo posita est primum tempore, virga fuit;
 tum poterat manibus summa tellure revelli;
 nunc stat in immensum viribus aucta suis.
 Quale sit id quod amas, celeri circumspice mente
 90 et tua laesuro subtrahe colla iugo.
 Principiis obsta: sero medicina paratur,
 cum mala per longas convaluere moras.
 Sed propera nec te venturas differ in horas:
 qui non est hodie, cras minus aptus erit.
 95 Verba dat omnis amor reperitque alimenta
 morando;
 optima vindictae proxima quaeque dies.
 Flumina pauca vides de magnis fontibus orta;
 plurima collectis multiplicantur aquis.
 Si cito sensisses quantum peccare parares,
 100 non tegeres vultus cortice, Myrrha, tuos.
 Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus
 dilatum longae damna tulisse morae.
 Sed, quia delectat Veneris decerpere fructum,
 dicimus adsidue «Cras quoque fiet idem».
 105 Interea tacitae serpunt in viscera flammae
 et mala radices altius arbor agit.
 Si tamen auxilii perierunt tempora primi

tuo lauro, o Febo che hai scoperto la poesia e l'arte della medicina. Vieni in aiuto al poeta e insieme al guaritore: l'una e l'altra cura sono soggette alla tua tutela.

Finché è possibile, e sussulti lievi turbano il tuo cuore, se l'amore ti affligge, arresta il passo sulla soglia: schiaccia sul nascere il germe nocivo del male repentino, e il tuo cavallo si fermi sul punto di partire. Il tempo infatti genera forza: il tempo porta a maturazione l'uva acerba e di ciò che fu erba fa messi vigorose. Quell'albero che offre a chi passeggia ampi spazi d'ombra, al tempo in cui venne piantato era un virgulto; allora, a fior di terra, con le mani si poteva sradicarlo; ora è cresciuto enormemente e si erge in tutto il suo vigore. Afferra con mente pronta di che natura è l'oggetto del tuo amore, e sottrai il collo al giogo destinato a ferirti. Fa' resistenza ai primi assalti: è tardi per la medicina, quando i mali si sono rafforzati in lunghi indugi. Ma affrettati, non rimandare al futuro: chi non è pronto oggi, domani lo sarà di meno. Ogni amore cerca pretesti, e trova nutrimento nell'indugio, così il giorno migliore per liberarsene è ogni volta l'indomani. Vedi pochi fiumi nati da grandi sorgenti; i più si accrescono di acque tributarie. Se tu avessi avvertito per tempo la gravità della colpa che stavi per commettere, Mirra, non ti coprirebbe il volto una corteccia. Ho visto io stesso ferite, dapprima sanabili, patire, trascurate, i danni del lungo indugio. Ma, siccome piace cogliere il frutto di Venere, ci ripetiamo assiduamente «Oggi o domani sarà lo stesso». Frattanto, fiamme segrete serpeggiano penetrando le viscere, e la gramigna affonda le radici.

Se tuttavia è andato perduto il momento del primo

- et vetus in capto pectore sedit amor,
 maius opus superest; sed non, quia serior aegro
 110 advocor, ille mihi destituendus erit.
 Quam laesus fuerat, partem Poecantius heros
 certa debuerat praesecuisse manu;
 post tamen hic multos sanatus creditur annos
 supremam bellis imposuisse manum.
 115 Qui modo nascentis properabam pelleri morbos,
 admoveo tardam nunc tibi lentus opem.
 Aut nova, si possis, sedare incendia temptes
 aut ubi per vires procubuerit suas.
 Dum furor in cursu est, currenti cede furori;
 120 difficiles aditus impetus omnis habet.
 Stultus, ab obliquo, qui, cum descendere possit,
 pugnat in adversas ire natator aquas.
 Impatiens animus nec adhuc tractabilis arte
 respuat atque odio verba monentis habet.
 125 Adgrediar melius tum cum sua vulnera tangi
 iam sinet et veris vocibus aptus erit.
 Quis matrem, nisi mentis inops, in funere nati
 flere vetet? Non hoc illa monenda loco est;
 cum dederit lacrimas animumque impleverit ae-
 [grum,
 130 ille dolor verbis emoderandus erit.
 Temporis ars medicina fere est: data tempore
 prosunt
 et data non apto tempore vina nocent.
 Quin etiam accendas vitia inritesque vetando,
 temporibus si non adgrediare suis.
 135 Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,
 fac monitis fugias otia prima meis.
 Haec ut ames faciunt; haec, ut fecere, tuentur;
 haec sunt iucundi causa cibusque mali.

soccorso e l'amore progredendo nel tempo si è insediato nel cuore che ha sedotto, l'impresa da compiere è maggiore; ma se sono chiamato in ritardo ad assistere il malato, non per questo dovrò abbandonarlo. Il figlio di Peante, Filottete, avrebbe dovuto recidere con mano ferma la parte in cui aveva subito la ferita; pure, si dice che, guarito dopo molti anni, abbia inferto alla guerra il colpo decisivo. Io, che poco fa mi affrettavo a combattere il male sul suo nascere, ora invece prendo tempo, e ti offro una cura che agisce lentamente.

Tenta, se puoi, di spegnere l'incendio appena nato, o quando la sua stessa violenza l'avrà indebolito. Mentre il furore è in corso, cedi all'attacco di furore: ogni assalto impetuoso è arduo da aggredire. Stolto quel nuotatore che, potendo attraversare il fiume in obliquo, lotta per andare controcorrente. Un animo insopportabile e ancora ribelle alle cure respinge e odia le parole di chi lo consiglia. Lo affronterò più facilmente quando si lascerà toccare le ferite e sarà pronto ad accogliere la voce della verità. Chi, se non un insensato, vieterebbe che una madre pianga al funerale del figlio? Non è quello il momento di rimproverarla; quando avrà sparso lacrime e avrà saziato fino in fondo il dolore dell'animo, si cercherà di placare quello strazio con le parole. La medicina è come un'arte di amministrare il tempo: fa bene il vino dato al tempo giusto, nuoce se dato a sproposito. Invece, coi divieti, rischi di acuire ed irritare il male, se non lo affronti al momento opportuno.

Dunque, appena apparirai in grado di essere curato, bada di fuggire l'ozio per prima cosa: è il mio consiglio. L'ozio procura amore; come l'ha procurato, lo conserva; l'ozio è causa e alimento di questo

- 140 Otia si tollas, periire Cupidinis arcus
 contemptaeque iacent et sine luce faces.
 Quam platanus vino gaudet, quam populus unda
 et quam limosa canna palustris humo,
 tam Venus otia amat: qui finem quaeris amoris,
 (cedit amor rebus) res age, tutus eris.
 145 Languor et inmodici sub nullo vindice somni
 aleaeque et multo tempora quassa mero
 eripiunt omnes animo sine vulnere nervos;
 adfluit incautis insidiosus Amor.
 Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes:
 150 da vacuae menti, quo teneatur, opus.
 Sunt fora, sunt leges, sunt, quos tuearis, amici:
 vade per urbanae splendida castra togae.
 Vel tu sanguinei iuvenalia munera Martis
 suscipe: deliciae iam tibi terga dabunt.
 155 Ecce fugax Parthus, magni nova causa triumphi,
 iam videt in campis Caesaris arma suis.
 Vince Cupidineas pariter Parthasque sagittas
 et refer ad patrios bina tropaea deos.
 Ut semel Aetola Venus est a cuspide laesa,
 160 mandat amatori bella gerenda suo.
 Quaeritis, Aegisthus quare sit factus adulter?
 In promptu causa est: desidiosus erat.
 Pugnabant alii tardis apud Ilion armis;
 transtulerat vires Graecia tota suas.
 165 Sive operam bellis vellet dare, nulla gerebat,
 sive foro, vacuum litibus Argos erat.
 Quod potuit, ne nil illic ageretur, amavit.
 Sic venit ille puer, sic puer ille manet.
 Rura quoque oblectant animos studiumque colendi;
 170 quaelibet huic curae cedere cura potest.

dolce male. Se scacci l'ozio, non ha più forza l'arco di Cupido, e la sua torcia giace abbandonata e spenta. Quanto il platano ama il vino, il pioppo l'acqua, la canna palustre il terreno fangoso, tanto ama Venere l'ozio; tu che cerchi la fine del tuo amore (l'amore cede all'azione), datti all'azione; sarai salvo.

Il languore e gli eccessivi sonni indisturbati e il gioco e il vino abbondante che fa pulsare le tempie, pur senza ferire, strappano all'animo tutte le energie; nei cuori incauti s'insinua insidioso Amore. Quel fanciullo ama seguire i pigri, odia chi è attivo: dà alla mente libera un lavoro che la impegni.

Ci sono i tribunali, c'è la legge, ci sono gli amici da difendere: avventurati per il sontuoso accampamento della Roma togata. Oppure intraprendi il servizio del sanguinoso Marte, adatto ai giovani: le mollezze batteranno in ritirata in tua presenza. Ecco i Parti, famosi per la fuga: nuova occasione di grande trionfo, vedono già nei loro campi le armi di Cesare. Vinci insieme le frecce di Cupido e quelle dei Parti e reca agli dèi della patria doppio trofeo. Venere, dal giorno in cui venne ferita dall'asta di Diomede, affida al suo amante la direzione della guerra. Volete sapere come mai Egisto sia diventato adultero? La ragione è evidente: non aveva niente da fare. Gli altri combattevano una lunga guerra presso Troia; la Grecia intera vi aveva trasportato le sue forze. Sia che volesse impegnarsi in guerra, Argo non ne offriva alcuna, sia nell'attività forense, Argo era priva di contese. Fece quel che poteva, per non restar lì in ozio: amò. È così che arriva quel fanciullo, così rimane.

Anche i campi e l'amore per l'agricoltura occupano lo spirito gradevolmente: qualsiasi affanno può cessare davanti a questo impegno. Doma i tori e

- Colla iube domitos oneri subponere tauros,
 sauciet ut duram vomer aduncus humum;
 obrue versata Cerealia semina terra,
 quae tibi cum multo fenore reddat ager;
- 175 aspice curvatos pomorum pondere ramos,
 ut sua quod peperit vix ferat arbor onus;
 aspice labentes iucundo murmure rivos;
 aspice tondentes fertile gramen oves.
- Ecce, petunt rupes praeruptaque saxa capellae;
 180 iam referent haedis ubera plena suis.
 Pastor inaequali modulatur harundine carmen,
 nec desunt comites, sedula turba, canes.
 Parte sonant alia silvae mugitibus altae
 et queritur vitulum mater abesse suum.
- 185 Quid, cum suppositos fugiunt examina fumos,
 ut relevent dempti vimina curva favi?
 Poma dat autumnus; formosa est messibus aestas;
 ver praebet flores; igne levatur hiems.
- Temporibus certis maturam rusticus uvam
 190 deligit, et nudo sub pede musta fluunt;
 temporibus certis desectas alligat herbas
 et tonsam raro pectine verrit humum.
 Ipse potes riguis plantam deponere in hortis;
 ipse potes rivos ducere lenis aquae.
- 195 Venerit insitio, fac ramum ramus adoptet
 stetque peregrinis arbor operta comis.
 Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas,
 debilibus pinnis inritus exit Amor.
- Vel tu venandi studium cole; saepe recessit
 200 turpiter a Phoebi victa sorore Venus.
 Nunc leporem pronum catulo sectare sagaci,
 nunc tua frondosis retia tende iugis;
 aut pavidos terre varia formidine cervos,

costringili a piegare il collo al giogo, perché il vomere adunco solchi di ferite il duro suolo; sotterra, nelle zolle rivoltate, i semi, dono di Cerere, che il campo ti renda con molto profitto; contempla i rami che il peso dei frutti fa incurvare: a stento la pianta regge il peso del suo prodotto; guarda i ruscelli, che scorrono in lieto mormorio; guarda le pecore che brucano l'erba rigogliosa. Ecco le caprette dirigersi ai dirupi e alle scarpate rocciose: in men che non si dica porteranno ai loro piccoli le mammelle gonfie di latte. Il pastore modula un canto con la zampogna a canne diseguali, e non gli manca la compagnia dei cani, vigile turba. Da un'altra parte il fondo dei boschi risuona di muggiti e la mucca lamenta la scomparsa del suo vitello. Che dire degli sciami che fuggono il fumo suscitato sotto l'alveare, e liberano il telaio del favo, carico di miele? L'autunno dà i frutti: è bella di messi l'estate; la primavera dona i fiori; col fuoco si attenua il rigore dell'inverno. In periodi precisi il contadino coglie l'uva matura, e sotto i suoi piedi nudi scorre il mosto; in periodi precisi raccoglie l'erba falciata e con un rastrello a denti larghi spazza il terreno. Tu stesso puoi piantare un albero nel giardino irriguo; tu stesso puoi condurvi canali dalla dolce corrente. Verrà il tempo degli innesti: fa' che ramo adotti ramo e che l'albero si ricopra di fogliame non suo. Non appena questi piaceri cominceranno a intenerirti il cuore, con ali deboli e privo di potere Amore volerà via.

Oppure coltiva la passione per la caccia: Venere si è spesso ritirata, battuta con vergogna da Diana, sorella di Febo. Inseguì col cane dal buon fiuto la lepre veloce, tendi le tue reti tra cime boschive; spaventa i cervi pavidì con variopinti spauracchi, e cada il cin-

- aut cadat adversa cuspide fossus aper.
 205 Nocte fatigatum somnus, non cura puellae,
 excipit et pingui membra quiete levat.
 Lenius est studium, studium tamen, alite capta
 aut lino aut calamis praemia parva sequi,
 vel, quae piscis edax avido male devoret ore,
 210 abdere sub parvis aera recurva cibis.
 Aut his aut aliis, donec dediscis amare,
 ipse tibi furtim decipiendus eris.
 Tu tantum, quamvis firmis retinebere vinculis,
 i procul, et longas carpere perge vias.
 215 Flebis, et occurret desertae nomen amicae,
 stabit et in media pes tibi saepe via.
 Sed quanto minus ire voles, magis ire memento;
 perfer, et invitos currere coge pedes.
 Nec pluvias opta, nec te peregrina morentur
 220 sabbata nec damnis Allia nota suis;
 nec quot transieris, sed quot tibi, quaere, supersint
 milia nec, maneat ut prope, finge moras;
 tempora nec numera nec crebro respice Romam,
 sed fuge: tutus adhuc Parthus ab hoste fuga est.
 225 Dura aliquis praecepta vocet mea; dura fatemur
 esse, sed ut valeas multa dolenda feres.
 Saepe bibi sucos quamvis invitus amaros
 aeger, et oranti mensa negata mihi;
 ut corpus redimas, ferrum patieris et ignes
 230 arida nec sitiens ora levabis aqua:
 ut valeas animo, quicquam tolerare negabis?

ghiale trafitto dalla lancia che gli punti contro. La notte, stanco, non ti farai prendere dal pensiero di una donna, ma dal sonno, che ristora profondamente.

È poi un'occupazione più leggera, ma pur sempre impegnativa, catturare gli uccelli con la rete o con le canne resinate: inseguire questi piccoli successi. O nascondere in piccole esche gli ami ricurvi, che pesci voraci inghiottano a loro danno.

Con questi o altri mezzi, finché non disimpari ad amare, dovrai tu stesso ingannarti accortamente.

Tu comunque, seppure trattenuto da salde catene, bada a fuggire lontano e seguita ad intraprendere lunghi cammini. Piangerai, ti verrà in mente il nome dell'amica abbandonata, e il piede spesso ti si arresterà lungo il cammino. Ma quanto minore voglia avrai di andare, tanto più ricordati di farlo; persisti e forza a correre i piedi riottosi. Non sperare nella pioggia, non ti trattenga il rispetto del sabato sacro agli stranieri, né il giorno dell'Allia, noto per la sua sciagura; non chiederti quante miglia hai già percorso, ma quante te ne restano, e non cercare pretesti per rimanere nelle vicinanze. Non fare il calcolo del tempo, e non voltarti di continuo a riguardare Roma, ma fuggi: a tutt'oggi il Parto si mette in salvo dai nemici con la fuga.

Qualcuno dirà che i miei precetti sono duri; sono duri, lo ammetto, ma, per guarire, sopporterai molte sofferenze. Spesso io ho bevuto, sia pure controvo-
 glia, pozioni amare, mentre ero malato, e mi sono visto negare la cena contro le mie preghiere; per salvare il corpo, sopporterai il ferro e il fuoco, e non allevierai con l'acqua l'arsura della bocca nella sete: per la salute dello spirito, rifiuterai di sopportare

- At pretium pars haec corpore maius habet.
 Sed tamen est artis tristissima ianua nostrae,
 et labor est unus tempora prima pati.
- 235 Aspicias ut prensos urant iuga prima iuencos
 et nova velocem cingula laedat equum?
 Forsitan a laribus patriis exire pigebit;
 sed tamen exhibis; deinde redire voles.
- 240 Nec te lar patrius, sed amor revocabit amicae
 praetendens culpae splendida verba tuae.
 Cum semel exieris, centum solacia curae
 et rus et comites et via longa dabit.
- Nec satis esse putes discedere; lentus abesto,
 dum perdat vires sitque sine igne cinis.
- 245 Quod nisi firmata properaris mente reverti,
 inferet arma tibi saeva rebellis Amor,
 quidquid et afueris, avidus sitiensque redibis
 et spatium damno cesserit omne tuo.
- Viderit, Haemoniae si quis mala pabula terrae
 250 et magicas artes posse iuvare putat.
 Ista veneficii vetus est via; noster Apollo
 innocuam sacro carmine monstrat opem.
- Me duce non tumulto prodire iubebitur umbra,
 non anus infami carmine rumpet humum,
- 255 non seges ex aliis alios transibit in agros
 nec subito Phoebi pallidus orbis erit;
 ut solet, aequoreas ibit Tiberinus in undas;
 ut solet, in niveis Luna vehetur equis.
- Nulla recantatas deponent pectora curas,
 260 nec fugiet vivo sulphure victus Amor.
 Quid te Phasiacae iuverunt gramina terrae,

qualcosa? Eppure questa parte ha valore più del corpo.

Tuttavia, il punto più amaro della mia arte sta nel varcarne la soglia, e l'unica difficoltà è sopportare i primi tempi. Non vedi come il primo giogo brucia il collo ai giovenchi catturati, e il sottopancia ancora nuovo ferisce il veloce cavallo? Forse ti rincrescerà allontanarti dalla casa paterna: pure, te ne andrai; e poi vorrai tornare. Ma non sarà la casa paterna a richiamarti, sarà l'amore dell'amica, e ammanterà il tuo cedimento di splendide parole. Una volta che te ne sarai andato, cento conforti alla tua pena offriranno la campagna e gli amici e il lungo cammino. Non credere che basti allontanarsi: prolunga la tua assenza, finché la cenere perda ogni vigore e la brace sia spenta. Se ti affretti a ritornare non ben saldo nei propositi, Amore, ribelle, ti attaccherà con le sue armi crudeli; e per quanto tu sia stato lontano, tornerai avido e assetato, e ogni spazio percorso andrà perduto con tuo danno.

Se qualcuno crede che le erbe nocive della terra emonia e le arti magiche possano giovare, affari suoi. Questa dei filtri è un'arte vecchia; Apollo, nostro dio, offre in versi sacri una terapia non dannosa.

Sotto la mia guida, non si comanderà agli spiriti di uscire dalla tomba, una vecchia non farà crepare il terreno con infami sortilegi, la messe non passerà da un campo all'altro, e il disco del Sole non perderà colore d'improvviso. Come sempre il dio Tevere si getterà nelle acque del mare, come sempre la Luna cavalcherà i suoi bianchi cavalli. Nessun cuore scaccerà gli affanni con un incantesimo e Amore non fuggirà, vinto da zolfo puro.

A che ti valsero le piante della terra che bagna il

- cum cuperes patria, Colchi, manere domo?
 Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae,
 cum sua Neritias abstulit aura rates?
- 265 Omnia fecisti, ne callidus hospes abiret:
 ille dedit certae lintea plena fugae;
 omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:
 longus et invito pectore sedit amor.
 Vertere tu poteris homines in mille figuras;
- 270 non poteris animi vertere iura tui.
 Diceris his etiam, cum iam discedere vellet,
 Dulichium verbis detinuisse ducem:
 «Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,
 iam precor, ut coniunx tu meus esse velis.
- 275 Et tamen, ut coniunx essem tua, digna videbar,
 quod dea, quod magni filia Solis eram.
 Ne properes, oro: spatium pro munere posco;
 quid minus optari per mea vota potest?
 Et freta mota vides, et debes illa timere:
- 280 utilior velis postmodo ventus erit.
 Quae tibi causa fugae? Non hic nova Troia resurgit,
 non aliquis socios rursus ad arma vocat.
 Hic amor et pax est, in qua male vulneror una,
 totaque sub regno terra futura tuo est».
- 285 Illa loquebatur, navem solvebat Ulixes;
 inrita cum velis verba tulere Noti.
 Ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes;
 nec tamen est illis adtenuatus amor.
 Ergo, quisquis opem nostra tibi poscis ab arte,
- 290 deme veneficiis carminibusque fidem.
 Si te causa potens domina retinebit in Urbe,
 accipe consilium quod sit in Urbe meum.
 Optimus ille sui vindex, laedentia pectus

fiume Fasi, Medea di Colchide, quando avresti voluto rimanere nella casa paterna? A che ti valsero, Circe, le erbe di tua madre Perse, quando il favore del vento portò via le navi di Ulisse? Tentasti tutto, perché l'ospite astuto non partisse: egli diede le vele, gonfie di vento, a una fuga priva di ripensamenti; tentasti tutto, perché il fuoco crudele non ti divorasse: l'amore, antico, è rimasto nel tuo cuore, pur contrario. Potevi mutare gli uomini in mille forme, e non potevi mutare le leggi del tuo cuore. Si dice che tu tentassi di trattenere anche con queste parole il re di Dulichio, quando ormai voleva partire: «Ora non chiedo ciò che un tempo – lo ricordo – ero solita sperare, che tu voglia essere mio sposo. E tuttavia mi ritenevo degna di essere tua sposa, in quanto dea, in quanto figlia del grande Sole. Ti prego di non affrettarti: chiedo per dono un po' di tempo; che cosa di meno potrei desiderare? Vedi i flutti agitati: hai motivo di temerli; fra qualche tempo il vento sarà più propizio alle vele. Che ragione hai di fuggire? Qui non risorge un'altra Troia, non c'è chi un'altra volta chiami alle armi gli alleati. Qui regna l'amore, qui la pace, in cui io sola, sventurata, vengo ferita, e tutta quanta questa terra sarà soggetta al tuo dominio». Parlava, e Ulisse scioglieva la nave dall'attracco: i venti, con le vele, trascinarono via le voci vane. Circe arde d'amore e fa ricorso alle arti consuete, e tuttavia esse non valgono ad attenuare la passione.

Dunque, chiunque sia tu che chiedi aiuto all'arte nostra, non aver fiducia nei sortilegi e negli incantamenti.

Se un motivo serio ti tratterrà nell'Urbe, senti qual è il mio consiglio per chi resta.

È il miglior liberatore di se stesso, chi ha spezzato

vincula qui rupit dedoluitque semel;
 295 sed cui tantum animi est, illum mirabor et ipse
 et dicam «Monitis non eget iste meis».
 Tu mihi, qui, quod amas, aegre dediscis amare
 nec potes et velles posse, docendus eris.
 Saepe refer tecum sceleratae facta puellae
 300 et pone ante oculos omnia damna tuos:
 «Illud et illud habet, nec ea contenta rapina est;
 sub titulum nostros misit avara lares.
 Sic mihi iuravit, sic me iurata fefellit,
 ante suas quotiens passa iacere fores!
 305 Diligit ipsa alios, a me fastidit amari:
 institor heu noctes, quas mihi non dat, habet».
 Haec tibi per totos inacescant omnia sensus,
 haec refer, hinc odii semina quaere tui.
 Atque utinam possis etiam facundus in illis
 310 esse: dole tantum, sponte disertus eris.
 Haeserat in quadam nuper mea cura puella;
 conveniens animo non erat illa meo.
 Curabar propriis aeger Podalirius herbis
 (et, fateor, medicus turpiter aeger eram);
 315 profuit adsidue vitiis insistere amicae,
 idque mihi factum saepe salubre fuit.
 «Quam mala» dicebam «nostrae sunt crura puellae»
 (nec tamen, ut vere confiteamur, erant);
 «braccia quam non sunt nostrae formosa puellae»
 320 (et tamen, ut vere confiteamur, erant);
 «quam brevis es» (nec erat), «quam multum poscit
 [amantem];
 haec odio venit maxima causa meo.
 Et mala sunt vicina bonis: errore sub illo
 pro vitio virtus crimina saepe tulit.

le catene che gli ferivano il cuore e in un sol colpo
 ha posto fine al suo soffrire. Ma chi ha tanto corag-
 gio, lo ammirerò anch'io per primo e dirò: «Costui
 non ha bisogno dei miei consigli». Dovrò piuttosto
 far da maestro a te, che fatichi a smettere d'amare
 ciò che ami, anzi non ci riesci, pur volendolo.

Rammenta più volte a te stesso le azioni di quella
 scellerata, e poniti davanti agli occhi tutti i torti che
 ne hai ricevuti: «Ha questo e quest'altro, e non si
 contenta di avermi rapinato; avida, ha messo in ven-
 dita pure la mia casa. Questo mi ha giurato, così è
 venuta meno ai giuramenti; quante volte mi ha la-
 sciato giacere davanti alla sua porta! Dispensa il suo
 amore agli altri: essere amata da me le dà noia;
 ohimè! le notti che non mi concede le gode un am-
 bulante».

Questi ricordi, tutti insieme, possano inacidire del
 tutto i tuoi sentimenti; ripensaci, trova qui la ragione
 del tuo disprezzo. E – lo voglia il cielo – possa tu
 anche soffermarti sull'argomento: pensa solo a do-
 lerti: diverrai loquace spontaneamente.

Proprio ora le mie attenzioni erano concentrate su
 una donna, ma lei non si adattava ai miei sentimenti.
 Io, come un Podalirio malato, mi curavo con le mie
 erbe (e lo confesso: io, il medico, ero malato vergo-
 gnosamente); mi fece bene ricordare assiduamente i
 difetti dell'amica, e questa pratica mi è stata ripetuta-
 mente salutare. «Che brutte – dicevo – sono le gam-
 be della mia donna!» (e tuttavia, a dire il vero, non
 lo erano); «Come non sono belle le sue braccia!» (e
 tuttavia, a dire il vero, lo erano); «Com'è piccola!» (e
 non lo era); «Quanto pretende dall'amante!»; di qui
 venne il motivo principale del mio disprezzo. E poi il
 male sta vicino al bene: con questo errore, spesso la

- 325 Qua potes, in peius dotes deflecte puellae
iudiciumque brevi limite falle tuum.
«Turgida», si plena est, si fusca est, «nigra» vocetur;
in gracili «macies» crimen habere potest.
Et poterit dici «petulans» quae rustica non est;
330 et poterit dici «rustica», si qua proba est.
Quin etiam, quacumque caret tua femina dote,
hanc moveat, blandis usque precare sonis;
exige uti cantet, si qua est sine voce puella;
fac saltet, nescit si qua movere manum;
335 barbara sermone est, fac tecum multa loquatur;
non didicit chordas tangere, posce lyram;
durius incedit, fac inambulet; omne papillae
pectus habent, vitium fascia nulla tegat;
si male dentata est, narra, quod rideat, illi;
340 mollibus est oculis, quod fleat illa, refer.
Proderit et subito, cum se non finxerit ulli,
ad dominam celeres mane tulisse gradus.
Auferimur cultu; gemmis auroque teguntur
omnia; pars minima est ipsa puella sui.
345 Saepe, ubi sit, quod ames, inter tam multa, requiras;
decipit hac oculos aegide dives Amor.
Improvisus ades: deprendes tutus inermem;
infelix vitiis excidet illa suis.
(Non tamen huic nimium praecepto credere tutum
[est:
350 fallit enim multos forma sine arte decens).
Tum quoque, compositis cum collinit ora venenis,
ad dominae vultus, nec pudor obstat, eas:
pyxidas invenies et rerum mille colores
et fluere in tepidos oesypa lapsa sinus.
355 Illa tuas redolent, Phineu, medicamina mensas;
non semel hinc stomacho nausea facta meo est.

virtù è stata incolpata come vizio. Ove puoi, volgi in peggio le doti dell'amica, e — tra vizio e virtù è esile il confine — inganna il tuo giudizio. Chiamala «gonfia» se è pienotta, «negra» se è olivastra; nella magra, la «macilienza» può essere un'accusa. Potrà dirsi «petulante» una che non è rozza, e «rozza» quella che è una brava donna. Anzi, qualunque sia l'arte che manca alla tua donna, pregala insistentemente, con lusinghe, che la eserciti. Pretendi che canti, se è di quelle senza voce; fa' che danzi, se per caso non sa muovere una mano; è una che ha difficoltà di lingua? falla chiacchierare molto; non ha mai toccato uno strumento a corde? chiedi che suoni la lira. Ha un brutto portamento? falla camminare; il seno occupa il busto intero? nessuna fascia copra il difetto. Se ha brutti denti, raccontale qualcosa di cui rida; se è facile alle lacrime, dille qualcosa di cui pianga.

Ti gioverà anche arrivare d'improvviso dalla tua donna, svelto, di mattina, quando non sarà ancora pronta per nessuno. Ci lasciamo sedurre dalla raffinatezza; tutto si ricopre d'oro e di gemme, e la fanciulla è di sé minima parte. Spesso potrai domandarti dove sia, tra tanti ornamenti, ciò che ami: con questo scudo Amore, che ama le ricchezze, inganna gli occhi.

Arriva inaspettato: non correrai rischi, la sorprenderai disarmata, e lei, la poveretta, cadrà vittima dei suoi difetti. (Non è sicuro tuttavia dar troppo credito a questo consiglio: infatti molti sono preda di una bellezza senza trucchi). Anche allora recati a far visita alla tua donna, quando s'imbellezza il volto con intrugli artificiali, e non aver pudore: scoprirai piccoli vasi e mille cosette colorate e vedrai l'esipo colare fluido sul suo seno tiepido. O Fineo, quei preparati

- Nunc tibi, quae medio Veneris praestemus in usu,
eloquar: ex omni est parte fugandus Amor.
Multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu
360 ingenio verbis concipe plura meis.
Nuper enim nostros quidam carpsere libellos,
quorum censura Musa proterva mea est.
Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe,
qui volet, impugnent unus et alter opus.
365 Ingenium magni livor detractat Homeri;
quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes.
Et tua sacrilegae laniarunt carmina linguae,
pertulit huc victos quo duce Troia deos.
Summa petit livor: perflant altissima venti,
370 summa petunt dextra fulmina missa Iovis.
At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit,
si sapias, ad numeros exige quidque suos.
Fortia Maeonio gaudent pede bella referri:
deliciis illic quis locus esse potest?
375 Grande sonant tragici: tragicos decet ira cothurnos;
usibus e mediis soccus habendus erit.
Liber in adversos hostes stringatur iambus,
seu celer, extremum seu trahat ille pedem.
Blanda pharetratos Elegia cantet Amores
380 et levis arbitrio ludat amica suo.
Callimachi numeris non est dicendus Achilles;
Cydippe non est oris, Homere, tui.
Quis ferat Andromaches peragentem Thaida partes?
Peccet, in Andromache Thaida quisquis agat.
385 Thais in arte mea est: lascivia libera nostra est;
nil mihi cum vitta; Thais in arte mea est.

odorano come la tua mensa: non una volta sola mi
causarono nausea allo stomaco.

Ed ora ti dirò delle cure da prestare proprio du-
rante l'amplesso: da ogni parte va messo in fuga Amo-
re. Molte di queste cose ho tuttavia pudore a dirle:
ma tu, col tuo intelletto, afferra più di quanto io non
dica.

Or non è molto, infatti, che alcuni hanno critica-
to i miei libri: per la loro censura, la mia Musa è
licenziosa. Purché i miei versi piacciono così, purché
siano recitati in tutto il mondo, chi vuole attacchi
pure la mia opera. È l'invidia ad infamare l'ingegno
del grande Omero: chiunque tu sia, Zoilo, hai un
nome grazie a lui. Lingue sacrileghe fecero a pezzi
anche la tua poesia, tu che hai guidato Troia a por-
tar qui gli dèi vinti. L'invidia colpisce tutto ciò che
sta in alto: i venti sferzano le sommità, colpiscono le
cime i fulmini che scaglia la destra di Giove.

Ma tu, chiunque sia, che sei offeso dalla mia licen-
za, se hai giudizio, misura ogni cosa col suo metro.
Le guerre degli eroi amano essere narrate nel metro
di Omero: che spazio possono trovarvi i piaceri
dell'amore? Alto è il registro tragico: si addice lo
sdegno al tragico coturno; al quotidiano si conformi
la commedia. Contro i nemici, va brandita l'arma del
giambo libero, sia quello celere, sia quello che trasci-
na l'ultimo piede. La carezzevole elegia canti Amori
armati di faretra e vi giochi a suo capriccio l'amica
leggera. Achille non va cantato col metro di Callima-
co; Cidippe non si addice, Omero, alla tua voce. Chi
potrebbe tollerare Taide nel ruolo di Andromaca?
Grave errore, fare un'Andromaca di Taide. Taide è
nella mia Arte: la mia licenza dunque non ha freni;
non ho nulla da spartire con le bende sacre: Taide è

Si mea materiae respondet Musa iocosae,
vicinus, et falsi criminis acta rea est.
Rumpere, Livor edax: magnum iam nomen ha-
[bemus,

- 390 maius erit, tantum, quo pede coepit, eat.
Sed nimium properas: vivam modo, plura dolebis
et capiunt anni carmina multa mei.
Nam iuvat et studium famae mihi crevit honore;
principio clivi noster anhelat equus.
395 Tantum se nobis elegi debere fatentur,
quantum Vergilio nobile debet epos.
Hactenus invidiae respondimus: attrahe lora
fortius et gyro curre, poeta, tuo.
Ergo, ubi concubitus et opus iuvenale petetur
400 et prope promissae tempora noctis erunt,
gaudia ne dominae, pleno si corpore sumes,
te capiant, in eas quamlibet ante velim;
quamlibet invenias, in qua tua prima voluptas
desinat: a prima proxima segnis erit.
405 Sustentata Venus gratissima: frigore soles,
sole iuvant umbrae, grata fit unda siti.
Et pudet, et dicam: Venerem quoque iunge figura,
qua minime iungi quamque decere putas.
Nec labor efficere est: rarae sibi vera fatentur,
410 et nihil est, quod se dedecuisse putent.
Tunc etiam iubeo totas aperire fenestras
turpique admisso membra notare die.
At simul ad metas venit finita voluptas
lassaque cum tota corpora mente iacent,
415 dum piget, ut malles nullam tetigisse puellam
tactusque tibi non videre diu,
tunc animo signa, quodcumque in corpore mendum
[est,

nella mia Arte. Se la mia Musa è coerente con la
scherzosità degli argomenti, ho vinto: l'accusa era
fondata su un falso crimine.

Crepa, invidia mordace: ho già un gran nome; sarà
più grande, solo che proseguo come ho cominciato.
Ma tu vai troppo in fretta: basta che io viva, soffrirai
di più, e i miei anni possono produrre ancora molti
carmi. Mi piace, infatti, ed è cresciuto con gli onori
il culto della fama; il mio cavallo ansima ancora all'i-
nizio del colle da salire. L'elegia riconosce di dover-
mi tanto, quanto la nobile epica a Virgilio.

Fin qui la mia risposta all'invidia: tira più forte le
briglie, poeta, e corri nel giro che hai fissato.

Dunque, quando ti si chiederà l'amplesso (impe-
gno del vigore giovanile), e sarà vicino il tempo del-
la notte promessa, perché il piacere che ti offre la
tua donna non ti catturi, se lo assapori con tutte le
forze, vorrei che prima un'altra qualsiasi possedessi.
Che ti trovassi una qualunque, in cui placare il primo
desiderio: quello che verrà dopo sarà un piacere fiac-
co. Venere è graditissima quando è a lungo attesa:
col freddo piace il sole, col sole l'ombra, l'acqua è
cara a chi prova la sete.

Me ne vergogno, eppure lo dirò: scegli l'amplesso
in quella posizione che pensi si addica di meno alla
tua donna. Non è fatica ottenerlo: sono rare le donne
che a sé dicono il vero, e non c'è nulla che stimino a
loro sconveniente. Ti esorto anche a spalancare le fi-
nestre allora, e ad osservare alla luce del giorno le
parti da tenere nascoste. Poi, non appena il piacere
consumato è giunto al traguardo, e i corpi stanno in
abbandono con tutta l'anima, mentre è tale il rigetto,
che vorresti non aver toccato donna, e ti sembra che
a lungo non ne toccherai, allora segna nel tuo cuore

luminaque in vitiis illius usque tene.
Forsitan haec aliquis (nam sunt quoque) parva vo-
[cabit,

- 420 sed, quae non prosunt singula, multa iuvant.
Parva necat morsu spatiosum vipera taurum;
a cane non magno saepe tenetur aper.
Tu tantum numero pugna praeceptaque in unum
contrahe: de multis grandis acervus erit.
425 Sed quoniam totidem mores totidemque figurae,
non sunt iudiciis omnia danda meis.
Quo tua non possunt offendi pectora facto,
forsitan hoc alio iudice crimen erit.
Ille quod obscenas in aperto corpore partes
430 viderat, in cursu qui fuit, haesit amor;
ille quod a Veneris rebus surgente puella
vidit in immundo signa pudenda toro.
Luditis, o si quos potuerunt ista movere:
adflarant tepidae pectora vestra faces.
435 Adtrahet ille puer contentos fortius arcus,
saucia maiorem turba petetis opem.
Quid, qui clam latuit reddente obscena puella
et vidit quae mos ipse videre verat?
Di melius, quam nos moneamus talia quemquam;
440 ut prosint, non sunt expedienda tamen.
Hortor et ut pariter binas habeatis amicas;
fortior est, plures si quis habere potest:
secta bipertito cum mens discurrit utroque,
alterius vires subtrahit alter amor.
445 Grandia per multos tenuantur flumina rivos,
laesaque diducto stipite fiamma perit;
non satis una tenet ceratas ancora puppes,

qualsiasi pecca è nel suo corpo, e tieni sempre gli occhi fissi ai suoi difetti.

Questi suggerimenti, forse qualcuno li dirà di poco conto (di fatto poi lo sono), ma i rimedi inefficaci singolarmente, giovano nel loro insieme. La piccola vipera uccide col morso il grande toro; spesso il cinghiale è tenuto in scacco da un cane di non grossa taglia. La forza della tua battaglia stia nel numero dei miei precetti, raccolti tutti insieme: dalla loro concentrazione usciranno potenziati.

Ma poiché tanti sono i caratteri, quante le sembianze fisiche, non tutto va lasciato al mio giudizio. Una cosa da cui il tuo cuore può non sentirsi offeso, forse, con altro giudice, sarà motivo d'accusa. C'è chi, per aver visto senza veli le parti che vanno nascoste, frenò l'amore, che era già lanciato. Così un altro, che, mentre la donna si alzava dai giochi di Venere, vide le tracce vergognose sul letto macchiato. Oh, voi scherzate, se queste cose hanno potuto turbarvi: tiepide faci avevano scaldato il vostro cuore. Con più forza tenderà l'arco quel fanciullo, e voi, folla ferita, chiederete un aiuto più potente. Che dire di quel tale che, nascosto, mentre la donna liberava il corpo dal suo peso osceno, vide quanto il costume stesso vieta di vedere? Mi guardino gli dèi dal consigliare ad alcuno tali espedienti! Per quanto giovino, non vanno tuttavia sperimentati.

Vi esorto pure ad avere due amiche nello stesso tempo: è più forte, chi può averne più d'una. Quando la mente, divisa, corre qua e là in due direzioni, un amore toglie forza all'altro. Fiumi grandi si assottigliano, spartendo le acque in molti rami, e una fiamma, diviso il tizzone, si indebolisce fino a estinguersi; un'ancora sola non è sufficiente a trattenere le navi

- nec satis est liquidis unicus hamus aquis;
 qui sibi iam pridem solacia bina paravit,
 450 iam pridem summa victor in Arce fuit.
 At tibi, qui fueris dominae male creditus uni,
 nunc saltem novus est inveniendus amor.
 Pasiphaes Minos in Procride perdidit ignes:
 cessit ab Idaea coniuge vieta prior;
 455 Amphilocho frater ne Phegida semper amaret,
 Callirhoe fecit parte recepta tori;
 et Parin Oenone summos tenuisset ad annos,
 si non Oebalia paelice laesa foret;
 coniugis Odrysio placuisset forma tyranno,
 460 sed melior clausae forma sororis erat.
 Quid moror exemplis, quorum me turba fatigat?
 Successore novo vincitur omnis amor.
 Fortius e multis mater desiderat unum
 quam quem flens clamat «Tu mihi solus eras»,
 465 Et, ne forte putes nova me tibi condere iura
 (atque utinam inventi gloria nostra foret!),
 vidit id Atrides: quid enim non ille videret,
 cuius in arbitrio Graecia tota fuit?
 Marte suo captam Chryseida victor amabat;
 470 at senior stulte flebat ubique pater.
 Quid lacrimas, odiose senex? Bene convenit illis;
 officio natam laedis inepte tuo.
 Quam postquam reddi Calchas ope tutus Achillis
 iusserat et patria est illa recepta domo,
 475 «Est» ait Atrides «illius proxima forma
 et, si prima sinat syllaba, nomen idem:

incerate e non basta un amo soltanto nel limpido specchio dell'acqua. Chi si è già procurato da tempo un doppio conforto, già da tempo si è insediato trionfatore al sommo della rocca. Ma tu che per tua sventura ti sei votato a una sola donna, ora almeno dovrai trovarti un nuovo amore. Minosse poté estinguere con Procri il fuoco della passione per Pasifae; vinta dalla sposa Idea, la prima moglie dovette ritirarsi. Calliroe, divenuta l'amante di Alcmeone, fratello di Anfilocco, ottenne che egli non amasse per sempre la figlia di Fegeo. Enone poi avrebbe trattenuto Paride fino alla fine dei suoi giorni, se non avesse dovuto patire l'oltraggio della rivale Elena; la bellezza della sposa sarebbe piaciuta a Tereo, re di Tracia, ma era più attraente l'aspetto della cognata, sua prigioniera.

Perché perdo tempo negli esempi, il cui numero mi snerva? Ogni amore viene vinto dal nuovo, che gli succede. Una madre sopporta con più coraggio la perdita di uno dei molti figli, che di quell'unico per il quale piange e grida «Non avevo che te».

E, perché per avventura tu non pensi che io voglia darti leggi nuove (magari fosse mia la gloria della scoperta!), di ciò si accorse l'Atride: che cosa infatti sarebbe potuto sfuggire a lui che ebbe sotto il suo arbitrio tutta la Grecia? Vincitore, amava la figlia di Crise, catturata in guerra; ma il vecchio padre, stolatamente, non faceva che piangerla. A che versi lacrime, vecchio odioso? A loro sta bene questo amore: col tuo interessamento, sciocco, danneggi tua figlia. E dopo che Calcante, forte dell'appoggio di Achille, ebbe ingiunto che Criseide fosse resa, ed essa fu riaccolta nella casa paterna, disse l'Atride: «C'è una bella, bella quasi quanto Criseide e, tranne la prima

- hanc mihi, si sapiat, per se concedat Achilles;
 si minus, imperium sentiet ille meum.
 Quod si quis vestrum factum hoc accusat, Achivi,
 480 est aliquid valida sceptrā tenere manu.
 Nam si rex ego sum, nec mecum dormiat ulla,
 in mea Thersites regna licebit eat». Dixit et hanc habuit solacia magna prioris,
 et posita est cura cura repulsa nova.
 485 Ergo adsume novas auctore Agamemnone flammās,
 ut tuus in bivio distineatur amor.
 Quaeris ubi invenias? Artes tu perlege nostras:
 plena puellarum iam tibi navis erit.
 Quod si quid praecepta valent mea, si quid Apollo
 490 utile mortales perdocet ore meo,
 quamvis infelix media torreris Aetna,
 frigidior dominae fac videre tuae.
 Et sanum simula nec, si quid forte dolebis,
 sentiat, et ride, cum tibi flendus eris.
 495 Non ego te iubeo medias abrumpere curas:
 non sunt imperiū tam fera iussa mei.
 Quod non es, simula positosque imitare furores:
 sic facies vere, quod meditatus eris.
 Saepe ego, ne biberem, volui dormire videri:
 500 dum videor, somno lumina victa dedi.
 Deceptum risi, qui se simulabat amare,
 in laqueos auceps decideratque suos.
 Intrat amor mentes usu, dediscitur usu:
 qui poterit sanum fingere, sanus erit.
 505 Dixerit ut venias: pacta tibi nocte venito;
 veneris, et fuerit ianua clausa: feres;
 nec dic blanditias nec fac convicia postis

sillaba, anche il nome è uguale: Achille, se è saggio, me la conceda spontaneamente; se no, sentirà il mio potere. E se fra voi Achei qualcuno deplora questa azione, sappia che conta qualcosa reggere lo scettro con mano potente. Se infatti è vero che son re, e non ho una concubina, tanto vale che Tersite regni al posto mio». Disse così e si prese questa donna, grande conforto per la perdita dell'altra; e, scacciata dalla nuova, fu abbandonata la vecchia passione.

Dunque, sull'esempio di Agamennone, accenditi di una nuova fiamma, perché il tuo amore resti diviso al bivio. Chiedi dove trovarla? Leggi con attenzione la mia *Arx*: subito avrai la nave piena di fanciulle.

Se i miei consigli hanno qualche valore, se Apollo per bocca mia dà agli uomini qualche utile precetto, per quanto tu, infelice, ti senta bruciare come nel cuore dell'Etna, fa' in modo di sembrare un po' freddo alla tua donna. Fingiti sano, e, se per caso soffrirai, che lei non se ne accorga, e ridi quando sulla tua sorte avrai di che piangere. Non ti dico di troncare bruscamente la tua passione; non sono così duri gli ordini impartiti dal mio scettro. Fingiti quale non sei, e fa' come se il fuoco d'amore si fosse estinto: così farai davvero quanto prima hai meditato. Spesso io, per non bere, volli dare l'impressione di dormire: mentre fingevo, vinto, caddi preda del sonno. Ho riso d'uno che mentre si fingeva innamorato fu sedotto, e cadde, lui, l'uccellatore, nei suoi lacci. L'amore penetra i cuori con l'abitudine, con l'abitudine lo si disimpara: chi saprà fingersi guarito, sarà guarito.

Poniamo ti abbia detto di andare da lei: la notte fissata tu ci andrai; andrai e troverai la porta chiusa: e tu sopporta! Non dire tenerezze, non insultare l'uscio,

- nec latus in duro limine pone tuum;
 postera lux aderit; careant tua verba querelis
 510 et nulla in vultu signa dolentis habe.
 Iam ponet fastus, cum te languere videbit
 (hoc etiam nostra munus ab arte feres).
 Te quoque falle tamen, nec sit tibi finis amandi
 propositus: frenis saepe repugnat equus.
 515 Utilitas lateat; quod non profitebere, fiet:
 quae nimis apparent retia, vitat avis.
 Nec sibi tam placeat nec te contemnere possit:
 sume animos, animis cedat ut illa tuis.
 Ianua forte patet: quamvis revocabere, transi;
 520 est data nox: dubita nocte venire data.
 Posse pati facile est, ubi, si patientia desit,
 protinus ex facili gaudia ferre licet.
 Et quisquam praecepta potest mea dura vocare?
 En, etiam partes conciliantis ago.
 525 Nam quoniam variant animi, variabimus artes;
 mille mali species, mille salutis erunt.
 Corpora vix ferro quaedam sanantur acuto;
 auxilium multis sucus et herba fuit.
 Mollior es neque abire potes vinctusque teneris
 530 et tua saevus Amor sub pede colla premit:
 desine luctari; referant tua carbasa venti,
 quaque vocant fluctus, hac tibi remus eat.
 Explenda est sitis ista tibi, qua perditus ardes:
 cedimus; e medio iam licet amne bibas.
 535 Sed bibe plus etiam quam quod praecordia
 poscunt;
 gutture fac pleno sumpta redundet aqua.
 I, fruire usque tua nullo prohibente puella;
 illa tibi noctes auferat, illa dies.
 Taedia quaere mali: faciunt et taedia finem;
 540 iam quoque, cum credes posse carere, mane,

e non metterti a giacere sulla dura soglia. Verrà il giorno seguente: lungi le lamentele dalle tue parole, e non aver sul volto alcun segno di dolore. Deporrà l'alterigia, quando ti vedrà tiepido (anche questo frutto otterrai dalla mia arte). Tuttavia inganna anche te stesso, non prefissarti la fine del tuo amore: spesso il cavallo fa resistenza al morso. Il tuo scopo sia nascosto; ciò che non dichiarerai succederà: l'uccello schiva reti troppo evidenti. Non sia troppo compresa tanto da disprezzarti: fatti altero, perché alla tua fierezza essa si pieghi. Per caso, è aperta la sua porta: anche se ti chiama passa oltre; ti ha promesso una notte: esita a presentarti, la notte fissata. È facile poter sopportare quando, se viene meno la pazienza, è possibile in fretta e facilmente attingere il piacere.

C'è qualcuno che può chiamare duri i miei precetti? Ecco: faccio anche la parte del sensale. Infatti, poiché vari sono gli animi, varieremo la dottrina: mille le forme della malattia, mille saranno i modi di guarire. Alcuni corpi a fatica li guarisce il bisturi, a molti furono d'aiuto i succhi delle erbe.

Sei troppo debole, non puoi allontanarti, avvinto in catene, e Amore crudele preme il tuo collo sotto il piede: lascia la lotta; portino i venti la tua nave, e il remo si abbandoni al richiamo dell'onda. Questa sete che ti perde e ti riarde, tu devi soddisfarla: te lo concedo; ormai puoi bere proprio in mezzo al fiume. Ma bevi anche più di quanto il tuo stomaco richiede: fa' che l'acqua bevuta ti riempia la gola fino a traboccare. Via, goditi la fanciulla all'infinito, senza proibizioni; ti rubi lei le notti, come i giorni. Cerca la noia del tuo male: anche la noia provoca la fine; trattieniti con lei, anche quando crederai di poter fare a me-

- dum bene te cumules et copia tollat amorem
et fastidita non iuvet esse domo.
Fit quoque longus amor quem diffidentia nutrit:
hunc tu si quaeres ponere, pone metum.
- 545 Qui timet ut sua sit, ne quis sibi detrahat illam,
ille Machaonia vix ope sanus erit:
plus amat e natis mater plerumque duobus,
pro cuius reditu, quod gerit arma, timet.
Est prope Collinam templum venerabile portam,
- 550 inposuit templo nomina celsus Eryx.
Est illic Lethaeus Amor, qui pectora sanat
inque suas gelidam lampadas addit aquam;
illic et iuvenes votis obliviam poscunt
et si qua est duro capta puella viro.
- 555 Is mihi sic dixit (dubito verusne Cupido
an somnus fuerit; sed, puto, somnus erat):
«O qui sollicitos modo das, modo demis amores,
adice praeceptis hoc quoque, Naso, tuis.
Ad mala quisque animum referat sua, ponet amorem;
- 560 omnibus illa deus plusve minusve dedit.
Qui Puteal Ianumque timet celeresque Kalendas,
torqueat hunc aeris mutua summa sui;
cui durus pater est, ut voto cetera cedant,
huic pater ante oculos durus habendus erit;
- 565 hic male dotata pauper cum coniuge vivit:
uxorem fato credat obesse suo;
est tibi rure bono generosae fertilis uvae
vineae: ne nascens usta sit uva, time;
ille habet in reditu navem: mare semper iniquum
- 570 cogitet et damno litora foeda suo;
filius hunc miles, te filia nubilis angat;
et quis non causas mille doloris habet?

no della sua presenza, fino a saziartene completamente finché l'abbondanza porti via l'amore, e non ti piaccia rimanere in una casa che ormai non sopporti.

Resiste a lungo anche l'amore alimentato dal sospetto: se cercherai di liberartene, liberati dalla paura. Chi teme che l'amata non sia sua, che qualcuno gliela porti via, a stento sarà guarito dalla medicina: per lo più, tra due figli, la madre ama maggiormente quello sul cui ritorno sta in ansia, poiché è in guerra.

Presso Porta Collina c'è un tempio sacro: al tempio diede il nome l'alto Erice. Là c'è Amore Leteo che guarisce i cuori, e getta acqua gelida sulle sue proprie torce; là i giovani chiedono l'oblio coi loro voti, e così la fanciulla che si trovi in preda a un uomo senza cuore. Il dio così mi disse (sono incerto se si trattasse proprio di Cupido o se era un sogno; ma, a pensarci, era un sogno): «Tu che gli affanni d'amore ora dispensi ed ora togli, aggiungi ai tuoi precetti, Nasone, anche quest'altro. Ciascuno si metta a pensare ai propri guai, e smetterà d'amare: a tutti, chi più chi meno, il dio ne ha dati. Chi teme il Puteale e Giano e le Calende che arrivano in fretta, lo tormenti l'ammontare del suo debito; chi ha un padre severo – e vada pure il resto secondo i voti – dovrà avere sempre davanti agli occhi il padre severo; questo, che è povero, vive con una consorte dalla dote scarsa: si convinca che è la moglie a danneggiare il suo destino.

Hai una vigna in terra buona, feconda d'uva generosa: comincia a temere che, appena nata, l'uva ti si secchi. Se uno ha una nave sulla via del ritorno, pensi che il mare è sempre infido, pensi alle coste che mostrano i resti squallidi del suo naufragio. Un altro si crucci per il figlio che è soldato, tu per la figlia ancora nubile; e chi non ha mille motivi di dolore?

- Ut posses odisse tuam, Pari, funera fratrum
debueras oculis substituuisse tuis».
- 575 Plura loquebatur; placidum puerilis imago
destituit somnum, si modo somnus erat.
Quid faciam? Mediā navem Palinurus in unda
deserit: ignotas cogor inire vias.
- 580 Quisquis amas, loca sola nocent: loca sola caveto;
quo fugis? In populo tutior esse potes.
Non tibi secretis (augent secreta furores)
est opus; auxilio turba futura tibi est.
Tristis eris, si solus eris, dominaeque relictæ
ante oculos facies stabit, ut ipsa, tuos.
- 585 Tristior idcirco nox est quam tempora Phœbi:
quæ relevet luctus, turba sodalis abest.
Nec fuge conloquium nec sit tibi ianua clausa
nec tenebris vultus flebilis abde tuos;
semper habe Pyladen aliquem, qui curet Oresten;
- 590 hic quoque amicitiae non levis usus erit.
Quid nisi secretæ laeserunt Phyllida silvæ?
Certa necis causa est: inomitata fuit.
Ibat, ut Edono referens trieterica Baccho
ire solet fuis barbara turba comis,
- 595 et modo, qua poterat, longum spectabat in æquor,
nunc in harenosa lassa iacebat humo;
«Perfide Demophoon» surdas clamabat ad undas,
ruptaque singultu verba loquentis erant.
Limes erat tenuis, longa subnubilis umbra,
- 600 qua tulit illa suos ad mare saepe pedes.
Nona terebatur miseræ via: «Viderit» inquit
et spectat zonam pallida facta suam,
aspicit et ramos: dubitat refugitque quod audet,
et timet et digitos ad suâ colla refert.

O Paride, per poter avere in odio la tua amata, avresti dovuto avere davanti agli occhi la morte dei tuoi fratelli». Altro ancora diceva: ma la figura di fanciullo abbandonò il mio placido sogno, se era sogno. Che fare? Palinuro lascia la nave in mezzo al mare: io sono costretto ad intraprendere rotte sconosciute.

Chiunque sia tu che ami, ti nuocciono i luoghi solitari: devi guardartene. Dove fuggi? Puoi essere più al sicuro tra la folla. Non hai bisogno di isolarti (l'isolamento accresce la passione); la folla ti sarà d'aiuto. Sarai triste, se starai da solo, e l'immagine della donna che hai lasciato ti si fisserà davanti agli occhi, come se lei stessa fosse presente. Per questo è più triste la notte delle ore del giorno: è allora che manca la schiera degli amici, che ti allevino la pena. Non fuggire i colloqui, non tenere chiusa la porta e non nascondere nel buio il volto solcato dalle lacrime. Abbi sempre un Pilade, che curi Oreste: fra i vantaggi dell'amicizia anche questo non sarà di poco conto.

Che cosa fece male a Fillide, se non la solitudine della foresta? È chiaro il motivo del suicidio: era priva di compagne. Andava, come suole andare, a chiome sciolte, la folla invasata che celebra le feste biennali per Bacco Edonio; e ora, fin dove poteva, fissava lo sguardo sull'ampia distesa del mare; ora, sfinita, si abbandonava sul lido sabbioso. «Perfido Demofoonte» gridava alle onde che non odono, e le sue parole erano rotte dai singhiozzi. C'era un sentiero stretto, oscurato da un'ombra diffusa; lo fece più volte, dirigendosi al mare. Per la nona volta l'infelice lo percorre: «Vedrà» esclama e, impallidendo, fissa gli occhi sulla sua cintura; guarda anche i rami; esita e ricaccia quel pensiero audace, e teme, e porta al col-

- 605 Sithoni, tum certe vellem non sola fuisses:
 non flesset positis Phyllida silva comis.
 Phyllidis exemplo nimium secreta timete,
 laese vir a domina, laesa puella viro.
 Praestiterat iuvenis, quidquid mea Musa iubebat,
 610 inque suae portu pacae salutis erat.
 Reccidit, ut cupidos inter devenit amantes
 et, quae condiderat, tela resumpsit Amor.
 Si quis amas nec vis, facito contagia vites:
 haec etiam pecori saepe nocere solent.
 615 Dum spectant laesos oculi, laeduntur et ipsi,
 multaque corporibus transitione nocent.
 In loca nonnumquam siccis arentia glaebris
 de prope currenti flumine manat aqua:
 manat amor tectus, si non ab amante recedas,
 620 turbaque in hoc omnes ingeniosa sumus.
 Alter item iam sanus erat; vicinia laesit:
 occursum dominae non tulit ille suae.
 Vulnus in antiquum rediit male firma cicatrix,
 successumque artes non habuere meae.
 625 Proximus a tectis ignis defenditur aegre:
 utile finitimis abstinuisse locis.
 Nec, quae ferre solet spatiantem porticus illam,
 te ferat, officium neve colatur idem.
 Quid iuvat admonitu tepidam recalescere mentem?
 630 Alter, si possis, orbis habendus erit.
 Non facile esuriens posita retinere mensa
 et multum saliens incitat unda sitim;
 non facile est taurum visa retinere iuvenca;
 fortis equus visae semper adhinnit equae.
 635 Haec ubi praestiteris, ut tandem litora tangas,

lo le mani. Figlia di Sitone, vorrei davvero che tu allora non fossi stata sola: il bosco non avrebbe pianto Phyllide, spogliandosi del suo fogliame. Vi sia d'esempio Phyllide: temete i luoghi troppo solitari, tu, uomo ferito dall'amante, tu, fanciulla ferita dal tuo uomo.

Un giovane aveva osservato tutti i precetti della mia Musa, ed era quasi approdato al porto della salvezza. Ebbe una ricaduta, imbattendosi tra amanti appassionati, e Amore risfoderò le armi già riposte. Se ami e non vuoi amare, fa' in modo di evitare i contagi: spesso sogliono nuocere anche al gregge. Gli occhi, mentre osservano ferite, si feriscono a loro volta, e molte sono le malattie che si trasmettono col contatto dei corpi. Talvolta, in luoghi ove l'aridità ha seccato le zolle, s'infiltra acqua da un fiume che scorre nei pressi: l'amore s'infiltra di nascosto, se non ti allontani da chi ama; tutti quanti, in questo, siamo gente piena di risorse.

Anche un altro era già guarito; ma l'ha perduto la vicinanza: non riuscì a resistere all'incontro con la sua donna. L'antica ferita, non ben rimarginata, tornò ad aprirsi, e le mie arti non ebbero successo. A fatica si tiene lontano dalla casa un fuoco che le divampa accanto: conviene stare alla larga. Non frequentare il portico che per solito la vede passeggiare, e non coltivare le sue stesse relazioni. A che giova riscaldare col ricordo il cuore ormai tiepido? Se puoi, dovrai abitare un altro mondo! Non sarà facile, quando avrai fame, trattenerti da una mensa imbandita, e l'acqua che zampilla accresce molto la sete; non è facile trattenere il toro quando ha visto una giovenca; il forte cavallo nitrisce sempre alla vista di una giumenta.

Quando avrai osservato questi consigli, tuttavia,

non ipsam satis est deseruisse tibi:
 et soror et mater valeant et conscia nutrix
 et quisquis dominae pars erit ulla tuae;
 nec veniat servus nec flens ancillula fictum
 640 suppliciter dominae nomine dicat «ave».
 Nec si scire voles, quid agat, tamen, illa, rogabis;
 perfer: erit lucro lingua retenta tuo.
 Tu quoque, qui causam finiti reddis amoris
 deque tua domina multa querenda refers,
 645 parce queri: melius sic ulciscere tacendo,
 ut desiderio effluat illa tuis.
 Et malim taceas quam te desisse loquaris:
 qui nimium multis «Non amo» dicit, amat.
 Sed meliore fide paulatim extinguitur ignis
 650 quam subito: lente desine, tutus eris.
 Flumine perpetuo torrens solet altior ire,
 sed tamen haec brevis est, illa perennis aqua.
 Fallat et in tenues evanidus exeat auras
 perque gradus molles emoriatur amor.
 655 Sed modo dilectam scelus est odisse puellam;
 exitus ingeniis convenit iste feris.
 Non curare sat est: odio qui finit amorem,
 aut amat aut aegre desinet esse miser.
 Turpe vir et mulier, iuncti modo, protinus hostes;
 660 non illas lites Appias ipsa probat.
 Saepe reas faciunt et amant: ubi nulla simultas
 incidit, admonitu liber aberrat Amor.
 Forte aderam iuveni; dominam lectica tenebat;
 horrebant saevis omnia verba minis.

per toccare infine la riva, non ti basterà avere abbandonato la tua amica: da' l'addio anche alla sorella e alla madre e alla complice nutrice e a chiunque rappresenti in qualche modo parte della tua donna. Non lasciar venire lo schiavo né la servetta che, piangendo lacrime false, ti porti a nome della padrona un saluto, con tono supplichevole. Anche se vorrai sapere che cosa fa, non glielo dovrai domandare; resisti: sarà un guadagno per te frenare la lingua.

Anche tu, che vuoi spiegare perché il tuo amore sia finito, e riferisci molte lamentele sulla tua donna, smetti di lamentarti: col silenzio, avrai miglior vendetta, e lei scivolerà via dal tuo rimpianto. Preferirei il tuo silenzio, piuttosto che tu ripeta di aver smesso di amare: chi va dicendo in giro troppo spesso «non amo», ama.

Ma è più sicuro che un fuoco si estingua gradualmente, piuttosto che di colpo: cessa d'amare a poco a poco, sarai salvo. Un torrente ha per solito corso più ripido di un fiume perenne, ma tuttavia quello scorre a periodi alterni, questo sempre. Scompaia insensibilmente l'amore, si dissolva in lievi soffi di vento, e dolcemente, per gradi, giunga alla fine.

È un delitto odiare la fanciulla che or ora si amava: questo comportamento è proprio di indoli selvagge. È sufficiente non curarsene: chi fa finire con l'odio il suo amore o ama ancora, o a fatica cesserà d'essere infelice. È vergognoso che un uomo e una donna, poco fa uniti, subito dopo diventino nemici; la stessa ninfa Appiade non approva queste liti. Spesso si accusano le amanti e insieme le si ama: se non ci sono scontri, invece, Amore, libero da ricordi, se ne fugge. Mi trovavo ad assistere un giovane in tribunale; la sua donna era in lettiga; ogni parola suonava irta di aspre

- 665 Iamque vadaturus «Lectica prodeat» inquit;
 prodierat; visa coniuge mutus erat;
 et manus et manibus duplices cecidere tabellae;
 venit in amplexus atque ita «Vincis» ait.
 Tutius est aptumque magis discedere pace
 670 nec petere a thalamis litigiosa fora.
 Munera quae dederas, habeat sine lite iubeto;
 esse solent magno damna minora bono.
 Quod si vos aliquis casus conducet in unum,
 mente memor tota, quae damus, arma tene,
 675 Nunc opus est armis; hic o fortissime pugna;
 vincenda est telo Penthesilea tuo.
 Nunc tibi rivalis, nunc durum limen, amanti,
 nunc subeant mediis inrita verba deis.
 Nec compone comas, quia sis venturus ad illam,
 680 nec toga sit laxo conspicienda sinu:
 nulla sit ut placeas alienae cura puellae;
 iam facito e multis una sit illa tibi.
 Sed quid praecipue nostris conatibus obstat,
 eloquar, exemplo quemque docente suo:
 685 desinimus tarde, quia nos speramus amari;
 dum sibi quisque placet, credula turba sumus.
 At tu nec voces (quid enim fallacius illis?)
 crede nec aeternos pondus habere deos.
 Neve puellarum lacrimis moveare, caveto:
 690 ut flerent, oculos erudiere suos.
 Artibus innumeris mens oppugnatur amantum,
 ut lapis aequoreis undique pulsus aquis.
 Nec causas aperi quare divortia malis

minacce. Ormai sul punto di convocarla per l'udienza definitiva, intimò: «esca dalla lettiga»; essa uscì: alla vista della sposa egli rimase muto; gli caddero le braccia, e dalle mani le due tavolette: corse ad abbracciarla e così le disse «hai vinto». È più sicuro e più conveniente separarsi in pace, che passare dal talamo alle liti giudiziarie. I doni che le avevi fatto, di' che li tenga senza controversie: piccoli danni sono soliti volgersi in gran profitto.

Se poi un qualche caso vi condurrà in uno stesso luogo, con tutta la forza del ricordo tieni strette le armi che ti do. È ora che c'è bisogno delle armi: qui, o mio valoroso, devi combattere: Penthesilea dev'essere sconfitta dai tuoi dardi. È ora che devi rammentare il tuo rivale, la soglia insensibile al tuo amore, i vani giuramenti alla presenza degli dèi. Non ti aggiustare i capelli, perché stai per incontrarla, e la tua toga non si faccia notare per le pieghe troppo ampie; non avere alcuna cura di piacere a una fanciulla non più tua: fa' in modo ormai che sia per te una fra tante.

Ma ora vi spiego che cosa più di tutto si oppone ai nostri sforzi – a ciascuno sia maestra l'esperienza: cessiamo tardi d'amare perché speriamo d'essere amati; finché ciascuno piace a se stesso, siamo tutti quanti creduloni.

Tu, invece, non credere alle parole (infatti, che c'è di più fallace?), o che abbiano valore i giuramenti sugli dèi. E guarda di non farti commuovere dalle lacrime delle fanciulle: hanno addestrato i loro occhi a piangere. L'anima di chi ama è aggredita da insidie innumerevoli, come un sasso è sbattuto da ogni parte dalle onde del mare. Non svelare i motivi per cui la vuoi lasciare, e non dire di che soffri: ma di nascosto da' libero sfogo al tuo dolore; non ricordare le sue

- nec dic quid doleas, clam tamen usque dole;
 695 nec peccata refer, ne diluat: ipse favebis,
 ut melior causa causa sit illa tua.
 Qui silet, est firmus; qui dicit multa puellae
 probra, satisfieri postulat ille sibi.
 Non ego Dulichio furari more sagittas
 700 nec raptas ausim tinguere in amne faces,
 nec nos purpureas pueri resecabimus alas,
 nec sacer arte mea laxior arcus erit.
 Consilium est, quodcumque cano: parete canenti,
 utque facis, coeptis, Phoebe saluber, ades.
 705 Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae;
 signa deum nosco per sua; Phoebus adest.
 Confer Amyclaeis medicatum vellus aenis
 murice cum Tyrio: turpius illud erit.
 Vos quoque formosis vestras conferte puellas:
 710 incipiet dominae quemque pudere suae.
 Utraque formosae Paridi potuere videri,
 sed sibi conlatam vicit utramque Venus.
 Nec solam faciem, mores quoque confer et artem;
 tantum iudicio ne tuus obsit amor.
 715 Exiguum est, quod deinde canam, sed profuit illud
 exiguum multis, in quibus ipse fui.
 Scripta cave relegas blandae servata puellae:
 constantis animos scripta relecta movent.
 Omnia pone feros (pones invitus) in ignes
 720 et dic «Ardoris sit rogos iste mei».
 Thestias absentem succendit stipite natum:
 tu timide flammae perfida verba dabis?
 Si potes, et ceras remove: quid imagine muta
 carperis? Hoc periit Laodamia modo.

colpe, perché lei non le minimizzi: tu stesso la favorirai, e la sua causa apparirà migliore della tua. Chi tace, è saldo; chi rivolge molte accuse alla sua donna, pretende di riceverne soddisfazione.

Quanto a me, non oserei rubare le frecce come Ulisse, né tuffare nel fiume le torce rubate; non taglierò a Cupido le ali purpuree, e l'arco sacro non verrà allentato dalla mia dottrina. È saggezza tutto ciò che canto: obbeditemi, e tu, Febo guaritore, continua ad assistere la mia impresa.

Febo mi assiste: ho udito il suono della cetra, il tintinnare della faretra; dai segni riconosco il dio: Febo mi assiste.

Confronta la lana tinta nelle caldaie d'Amicla con la porpora di Tiro: quella sarà più brutta. Anche voi confrontate alle autentiche bellezze le vostre amiche: ciascuno comincerà a vergognarsi della sua donna. L'una e l'altra dea poterono sembrare belle a Paride, ma con l'una e con l'altra vinse il confronto Venere. E non soltanto l'aspetto, confronta anche l'indole e le doti: sempre che il tuo amore non faccia ostacolo al giudizio.

È un'inezia il consiglio che ora darò, eppure quell'inezia ha giovato a molti, tra i quali anch'io. Guardati dal conservare e poi rileggere gli scritti della dolce amica: rileggere le lettere turba anche animi forti. Gettali tutti nel fuoco impetuoso (lo farai contro voglia) e di': «questo sia il rogo della mia ardente passione». La figlia di Testio, Altea, bruciò con una torcia il proprio figlio che pure era lontano; e tu esiterai a gettare alle fiamme false parole? Se ce la fai, butta via anche i ritratti: a che scopo lasciarti consumare da un'immagine muta? In questo modo trovò la morte Laodamia.

- 725 Et loca saepe nocent; fugito loca conscia vestri
 concubitus; causas illa doloris habent.
 «Hic fuit, hic cubuit, thalamo dormivimus illo;
 hic mihi lasciva gaudia nocte dedit».
 Admonitu refricatur amor vulnusque novatum
- 730 scinditur: infirmis culpa pusilla nocet.
 Ut, paene extinctum cinerem si sulphure tangas,
 vivet et e minimo maximus ignis erit,
 sic, nisi vitaris quidquid renovabit amorem,
 flamma redardescet, quae modo nulla fuit.
- 735 Argolides cuperent fugisse Capherea puppes
 teque, senex luctus ignibus ulte tuos;
 praeterita cautus Niseide navita gaudet:
 tu loca, quae nimium grata fuere, cave.
 Haec tibi sint Syrtes, haec Acroceraunia vita;
- 740 hic vomit epotas dira Charybdis aquas.
 Sunt quae non possunt aliquo cogente iuberi,
 saepe tamen casu facta levare solent.
 Perdat opes Phaedra, parces, Neptune, nepoti,
 nec faciet pavidos taurus avitus equos.
- 745 Cnosida fecisses inopem, sapienter amasset:
 divitiis alitur luxuriosus amor.
 Cur nemo est, Hecalen, nulla est, quae ceperit Iron?
 Nempe quod alter egens, altera pauper erat.
 Non habet unde suum paupertas pascat amorem;
- 750 non tamen hoc tanti est, pauper ut esse velis.
 At tanti tibi sit non indulgere theatris,
 dum bene de vacuo pectore cedat amor.
 Enervant animos citharae lotosque lyraeque
 et vox et numeris bracchia mota suis.

Spesso anche i luoghi nuocciono; fuggi i luoghi che sanno della vostra unione: essi hanno in sé motivo di dolore. «È stata qui, qui giacque, in quel talamo abbiamo dormito; qui mi donò il piacere in una notte di passione». Tali ricordi risvegliano l'amore e, rinnovata, la ferita si riapre: ai malati nuoce una cosa da nulla. Come la cenere, appena spenta, si ravviva se la sfiora con lo zolfo e, dal fuoco debolissimo, nasce una grande vampa, così, se tu non eviti tutto ciò che può ridestare l'amore, riarderà la fiamma che or ora si era spenta. Le navi greche avrebbero voluto evitare il capo Cafereo e te, vecchio Nauplio che grazie al fuoco vendicasti il tuo lutto; il marinaio accorto è contento quando ha oltrepassato Scilla: tu, dai luoghi che ti furono troppo cari, tieniti lontano. Siano essi per te le Sirti, essi gli Acrocerauni da evitare, è lì che Cariddi tremenda vomita l'acqua che ha bevuto.

Ci sono rimedi che non si possono imporre con un atto di costrizione, e tuttavia spesso, praticati per caso, sono d'aiuto. Poniamo che Fedra perda le ricchezze: tu, Nettuno, risparmiarai il nipote, e il toro dell'avo divino non spaventerà i cavalli. Se la donna di Cnosso fosse stata povera, avrebbe amato con saggezza: sono le ricchezze che alimentano passioni sfrenate. Perché nessuno sedusse Ecale, nessuna donna volle Iro? Appunto perché questi era un pezzente, l'altra povera. La povertà non ha di che nutrire l'amore; tuttavia, questo non è motivo tanto importante, che tu voglia essere povero.

Invece, è importante che tu non ceda al richiamo dei teatri, finché l'amore non abbandoni del tutto il tuo cuore, liberandolo. Cetre, flauti, lire illanguidiscono lo spirito, come i canti e i movimenti ritmici delle braccia. Continuamente lì, nella finzione, dan-

- 755 Illic adsidue ficti saltantur amantes;
 quod caveas actor, qua iuvat arte, docet.
 Eloquar invitus: teneros ne tange poetas;
 summoveo dotes ipsius ipse meas.
 Callimachum fugito, non est inimicus amori;
 760 et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces.
 Me certe Sappho meliorem fecit amicae,
 nec rigidos mores Teia Musa dedit.
 Carmina quis potuit tuto legisse Tibulli
 vel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?
 765 Quis poterit lecto durus discedere Gallo?
 Et mea nescioquid carmina tale sonant.
 Quod nisi dux operis vatem frustratur Apollo,
 aemulus est nostri maxima causa mali.
 At tu rivalem noli tibi fingere quemquam
 770 inque suo solam crede iacere toro.
 Acrius Hermionen ideo dilexit Orestes,
 esse quod alterius coeperat illa viri.
 Quid, Menelae, doles? Ibas sine coniuge Creten
 et poteras nupta lentus abesse tua.
 775 Ut Paris hanc rapuit, nunc demum uxore carere
 non potes: alterius crevit amore tuus.
 Hoc et in abducta Briseide flebat Achilles,
 illam Plisthenio gaudia ferre viro.
 Nec frustra flebat, mihi credite: fecit Atrides,
 780 quod si non faceret, turpiter esset iners.
 Certe ego fecissem, nec sum sapientior illo:
 invidiae fructus maximus ille fuit.
 Nam sibi quod numquam tactam Briseida iurat
 per sceptrum, sceptrum non putat esse deos.
 785 Di faciant, possis dominae transire relictæ

zani amanti; ciò che tu fuggi, l'attore, con l'arte con cui diverte, te lo insegna.

A malincuore lo dirò: non toccare i poeti d'amore; io stesso metto al bando il mio talento. Fuggi Callimaco, non è certo nemico dell'amore, e con Callimaco, anche tu, poeta di Cos, sei un pericolo. Certo, Saffo mi rese migliore nei confronti dell'amica, e il poeta di Teo non mi insegnò una condotta severa. Chi poté mai leggere senza pericolo i carmi di Tibullo, o i tuoi, poeta che ne hai fatto oggetto Cinzia sola? Chi potrà mai staccarsi, con risolutezza, dall'amore, dopo aver letto Gallo? Anche i miei carmi hanno, si può dire, simili accenti.

Se Apollo, guida del mio lavoro, non inganna me suo vate, il rivale è la causa prima del nostro tormento. Ma tu non crearti un rivale col pensiero, convinciti che lei giaccia sola nel suo letto. Oreste amò Ermione di una passione più crudele, perché essa aveva preso a darsi a un altro. Di che ti lagni, Menelao? Andavi a Creta senza la tua sposa, e potevi startene lontano in tutta calma. Non appena Paride l'ha rapita, ecco che non puoi fare a meno di lei: il tuo amore è cresciuto grazie all'amore dell'altro. Per questo anche Achille piangeva, quando gli fu portata via Briseide: perché essa avrebbe donato i suoi favori al discendente di Plistene. E non piangeva invano, credetemi: l'Atride fece quanto doveva, per non passare da inetto. Certo io l'avrei fatto, e non sono più saggio di lui: questo fu il grandissimo guadagno di un'azione che lo rese impopolare. Se poi più tardi giura sul suo scettro di non aver mai toccato Briseide, è segno che non considera il suo scettro come un dio.

Facciano sì gli dèi che tu possa oltrepassare la casa

limina, proposito sufficientque pedes.
 Et poteris, modo velle tene; nunc fortiter ire,
 nunc opus est celeri subdere calcar equo.
 Illo Lotophagos, illo Sirenas in antro
 790 esse puta; remis adice vela tuis.
 Hunc quoque, quo quondam nimium rivale dolebas,
 vellem desineres hostis habere loco.
 At certe, quamvis odio remanente, saluta;
 oscula cum poteris iam dare, sanus eris.
 795 Ecce, cibos etiam, medicinae fungar ut omni
 munere, quos fugias quosque sequare, dabo.
 Daunius, an Libycis bulbus tibi missus ab oris,
 an veniat Megaris, noxius omnis erit;
 nec minus erucas aptum vitare salaces
 800 et quicquid Veneri corpora nostra parat.
 Utilius sumas acuentis lumina rutas,
 et quidquid Veneri corpora nostra negat.
 Quid tibi praecipiam de Bacchi munere, quaeris?
 Spe brevius monitis expedire meis.
 805 Vina parant animum Veneri, nisi plurima sumas
 ut stupeant multo corda sepulta mero.
 Nutritur vento, vento restinguitur ignis;
 lenis alit flammas, grandior aura necat.
 Aut nulla ebrietas, aut tanta sit, ut tibi curas
 810 eripiat: si qua est inter utrumque, nocet.

 Hoc opus exegi: fessae date certa carinae;
 contigimus portus, quo mihi cursus erat.
 Postmodo reddetis sacro pia vota poetae,
 carmine sanati femina virque meo.

della donna che hai lasciato, e che i piedi non tradiscano il proposito. E lo potrai, solo che tu persista nel volere; ora è tempo di avanzare con coraggio, e di spronare il celere cavallo. Immagina che sia l'antro dei Lotofagi, o delle Sirene: all'opera dei remi aggiungi anche le vele. Anche quest'uomo, che un tempo troppo soffrivi di avere per rivale, vorrei non lo considerassi più un nemico. Benché sussista l'antipatia, almeno salutalo; quando poi potrai baciario, sarai guarito.

Ecco, per assolvere ogni compito della medicina, ora ti parlerò anche dei cibi, quelli da evitare e quelli da scegliere. La cipolla, che venga dalla Daunia, o arrivi dalle coste della Libia, o da Megara, sarà dannosa in ogni caso. E non è meno opportuno evitare la rucola stimolante e tutto ciò che predispone il nostro corpo a Venere. Meglio far uso di erba ruta, che acuisce la vista, e di tutto quanto allontana il nostro corpo da Venere. Mi chiedi che cosa ti consigli quanto al dono di Bacco? Ti esaudirò coi miei insegnamenti più brevemente di quanto tu non spera. Il vino dispone lo spirito all'amore, a meno che tu non ecceda, e i sensi intorpidiscano, per il molto vino. Il fuoco si nutre di vento, il vento lo spegne; una brezza leggera alimenta le fiamme, se troppo impetuosa le spegne. Quindi, bando all'ebbrezza, oppure essa sia tale da toglierti ogni pensiero: qualsiasi via di mezzo è pericolosa.

Ho portato a termine questo lavoro: offrite ghirlande alla mia barca stanca; abbiamo toccato il porto, a cui dirigevo la rotta. Più tardi renderete grazie devoti al poeta sacro, donna e uomo guariti dalla mia poesia.

COMMENTO

L'esposizione della materia dei *Remedia* è affidata a un piano preciso, retoricamente curato. Per chiarezza, ci si limita qui ad indicare la suddivisione più generale entro un proemio (vv. 1-78), una *tractatio*, vale a dire l'esposizione dell'argomento vero e proprio che abbraccia la maggior parte del testo (vv. 79-810) e comprende l'*excursus* in difesa dell'*Ars* (vv. 361-96), e un epilogo (vv. 811-4).

1-78 *Proemio*: è un proemio bipartito. Analogamente a quanto aveva fatto negli *Amores* (1, 1), anche nei *Remedia* Ovidio introduce una sorta di prefazione al testo, costruita in forma di dialogo tra sé e Cupido (vv. 1-40); a questa fa seguire il vero e proprio proemio didascalico, contenente quindi l'indicazione del destinatario accanto all'enunciazione del progetto (vv. 41-74), e concluso dall'invocazione alla divinità (vv. 75-8).

1-40 L'analogia con la situazione introduttiva degli *Amores*, sulla quale questa è consapevolmente modellata, sta nel rapporto privilegiato tra il poeta e Cupido (la partecipazione divina alla creazione poetica è motivo di antica tradizione letteraria, rivisitato dai poeti latini attraverso la lezione di Callimaco). Tale rapporto determinava negli *Amores* la scelta del genere, poiché il poeta, pronto a cantare guerre in metro eroico, veniva forzato da uno stratagemma del dio ad adottare metro e temi dell'elegia; nei *Remedia*, è spia importante per comprendere l'intento dell'opera che, nello schema didascalico scelto già per l'*Ars*, si propone di operare sull'orizzonte elegiaco, soggetto alla tutela di Cupido. Lungi dal costituire una frattura con il resto del poemetto (Henderson), questo dialogo diventa dunque momento essenziale alla sua comprensione. Lo schema retorico che Ovidio sceglie per il proprio discorso sembra quello della suasoria, esercitazione declamatoria scolastica diffusa in età imperia-

le, e che le fonti ci indicano come favorita dal poeta: si trattava di un'orazione, in genere rivolta a un personaggio famoso della storia o del mito che stava per prendere una decisione importante, per persuaderlo in una direzione piuttosto che in un'altra. Apparteneva al genere oratorio detto deliberativo e constava di tre momenti: *conciliare* (guadagnarsi la fiducia del pubblico), *permovere* (far leva sui sentimenti), *docere* (dare insegnamenti). L'adozione di questo schema permette al poeta di non discostarsi dai moduli stilistici propri della funzione didascalica: uso di imperativi, nessi argomentativi, *exempla* tratti dal mito e dall'esperienza (elementi propri del *docere*).

1-2 *Titulus* indica propriamente la targhetta di pelle che, attaccata all'esterno del rotolo, ne recava l'intestazione: in epoca post-augustea assume correntemente il senso moderno di «titolo». *Nomen* è il nome contenuto nel titolo stesso, cioè quello di *Amore*, con gioco arguto tra nome comune e nome proprio. Per la reazione del dio, cfr. Virgilio, *Aeneis* 6, 86 s. (parole di Sibilla a Enea) *bella, horrida bella! ... cerno* («vedo guerre, orrende guerre»).

3-12 Apostrofe alla divinità (*Cupido*) e imperativo costituiscono già un tratto distintivo dello stile della preghiera, che caratterizzerà soprattutto i vv. 29 ss. Il poeta introduce qui una sorta di autopresentazione, volta a rassicurare il dio della propria immutata fedeltà (il momento del *conciliare*, nella *suasoria*). Questa si risolve nell'affermazione di una continuità di vita, tutta spesa al servizio di Amore (v. 7 *ego semper amavi*) e della sua milizia: la metafora militare *signa ferre* del v. 4 (applicata all'ambito amoroso come in *Amores* 2, 12, 14), rimanda infatti alla tematica della *militia amoris*, l'equivalenza istituita tra i comportamenti dell'amante e quelli del soldato, che costituiva un fondamento dell'etica elegiaca (cfr. la celebre *Amores* 1, 9, che ne è il manifesto e, tra la vasta bibliografia, A. Spies 1930). Pieno ambito elegiaco, dunque, come garantisce il tradursi della continuità di vita in una continuità di produzione poetica (v. 12). Anche il contrasto col modello di Diomede (vv. 5 s.), empio feritore di Afrodite secondo il noto episodio di *Ilias* 5, 330 ss., ed eroe guerriero per eccellenza, si iscrive nell'intenzione di enucleare l'alterità radicale amore/guerra, propugnata dall'elegia.

13-22 Il *permovere* della *suasoria* è affidato all'effetto patetico del suicidio per amore, esemplato nelle due forme più classiche dell'impiccagione (cfr. l'esempio di Fillide, ai vv. 601 ss.) e della morte per spada. Sono così introdotti indirettamente, ai vv. 13-6, i destinatari dei *Remedia*, direttamente apostrofati, invece, al v. 41: si tratta dei *decepti iuvenes*, i giovani incautamente caduti nella rete di un amore infelice. La iunctura *indigna puella* (v. 15) individua poi la situazione-tipo dell'elegia latina, già presente nel modello di Gallo, archetipo del genere (cfr. Virgilio, *Eclogae* 10, 10 ... *indigno ... Gallus amore peribat*: «Gallo si struggeva per un

amore ingrato»). Al programma di risanamento da queste sofferenze, e al suo carattere dichiaratamente medico, allude l'espressione *artis ops* (v. 16), quasi tecnica, così come il solo *ops*, per indicare l'aiuto della scienza medica (cfr. Properzio 2, 1, 64; Ovidio, *Fasti* 6, 760).

23-30 L'alterità amore/guerra è racchiusa nel contrasto tra la raffigurazione di Cupido e quella di Marte, le divinità preposte alle due sfere. L'uno è detto *puer*, secondo la tradizione consolidatasi in età ellenistica e poi ampiamente diffusa, soprattutto attraverso l'arte figurativa (cfr. *Fortwängler, Eros in der Poesie und Kunst der hellenischen und römischen Periode*, in Roscher 1. (1884, pp. 1365 ss.): in quanto *puer*, gli si addicono *molli* regna (cfr. *Ars* 1, 10) e il *lusus* (vv. 23-4 *ludere ... lude*), espressioni scelte consapevolmente per la loro pertinenza al lessico elegiaco (*mollis* è aggettivo caro agli elegiaci, mentre *lusus* è termine tecnico già nel linguaggio catulliano e poi in quello elegiaco per alludere alla sfera dell'amore). Marte è individuato come patigno (*vitricus*) di Cupido, in omaggio alla tradizione che voleva il dio amante di Venere, madre a sua volta di Cupido (tradizione che i Romani modellavano su *Odyssea* 8, 266-366). Ma la qualifica di guerriero sterminatore (*multa caede cruentus*) segna la distanza incolmabile che lo separa dal mondo di Amore/Cupido, recuperando tratti che Virgilio assegnava a Diomede (*Aeneis* 1, 471).

25-6 Il distico, di non immediata intellegibilità, ha tormentato e tormenta ancora i filologi: la via dell'espunzione, inaugurata dal Bentley, ha trovato seguito presso la maggior parte degli editori moderni, tra cui Kenney; mentre numerose sono state le proposte per sanare un testo che, così com'è tramandato, appare corrotto. L'ultima in ordine cronologico è quella di G. Rosati, in *rmc* 113, 1985, pp. 412 ss., che emenda l'oscuro *nudis* del v. 25 in *crudis*, epiteto pertinente alle armi e in contestazione semantica con *sanguine* al v. 26 e col coradiale *cruentus* del v. 28. La proposta, che ha il merito di risolvere le difficoltà di quelle precedenti, non elimina del tutto il sospetto di un'interpolazione, in un contesto argomentativo affidato ai due distici 23-4 e 27-8, perfettamente solidali tra loro.

31-6 I consigli del poeta a Cupido introducono il motivo del *panklausthron*, situazione topica dell'amante elegiaco, chiuso fuori dalla porta dell'amata (tra i numerosissimi esempi, in poesia greca e romana, cfr. Teocrito 3; Properzio 1, 16; Tibullo 1, 2). I distici 31 s. e 35 s. ne raccolgono i motivi fondamentali: le risse ingaggiate con la porta, le corone di fiori depositate sulla soglia (cfr. Properzio 1, 16, 5-7), la serenata, le lacrime (v. 36 *flebile*: cfr. Tibullo 2, 4, 22), le blandizie alternate agli insulti all'indirizzo dell'uscio, istituzionalmente *rigidus* per l'*exclusus amator*. Il distico centrale, 33 s., recupera invece la situazione dell'amante accolto, a dispetto della sospettosità del *vir* (marito o amante ufficiale: generalmente l'uomo che provvedeva al mantenimento della

donna). L'inganno fatto al *vir* e la conseguente realizzazione di un amore furtivo (v. 33 *furtim*) rientrano ugualmente nella topica elegiaca, ma a Roma già Catullo aveva cantato le gioie degli amori clandestini (cfr. 7, 8).

37-8 La torcia è simbolo ambivalente: attributo di Cupido nelle arti figurative e in letteratura (cfr. Furtwängler, cit., *ibid.*), forse derivato da Imene, dio delle nozze (le fiaccole erano presenti nei cortei nuziali), è anche simbolo di morte, perché veniva impiegata nei riti funebri. L'opposizione tra i due tipi di torcia è comune in letteratura (cfr. Properzio 4, 11, 46; Ovidio, *Heroides* 21, 172).

39-40 L'assenso di Cupido è già implicito nel *movit ... alas* del v. 39; il movimento è infatti, sin dallo Zeus omerico che scuoteva il capo (cfr. *Ilias* 1, 524-8), segno per eccellenza di consenso da parte della divinità. *Aureus* è epiteto corrispondente al *chryseë* che Omero attribuiva ad Afrodite, e che Virgilio riprendeva nella iunctura *aurea Venus* (*Aeneis* 10, 16), seguito poi da Ovidio (p. es. *Heroides* 16, 35): nel caso di Cupido, è funzionale alla rappresentazione dei capelli ornati d'oro, che troviamo in letteratura greca (Anacreonte, Euripide). All'arte figurativa invece, e precisamente a pitture pompeiane, si richiama il nesso *gemmatae alae* del v. 39; ai multicolori non sono infatti altrove attestate per il dio dell'amore; l'immagine, che Ovidio ricalcherà in *Metamorphoses*, 1, 723 per le penne del pavone, ha un precedente in *Amores* 1, 2, 41 s.: *tu pinnas gemma, gemma variante capillos/ibis in auratis aureus ipse rotis* («andrà - scil. Cupido -, le ali e i capelli screziati di gemme, sul carro d'oro, d'oro anche tu»).

41-78 La struttura didascalica dei *Remedia* rende ragione di questo «secondo» proemio e delle sue caratteristiche. Appartengono infatti alla topica dell'esordio didascalico: l'indicazione del destinatario (v. 41 e vv. 49-52), l'esortazione alla lettura e all'apprendimento, che è il fine della poesia (v. 43; per questi tratti, cfr. i primi due versi del primo libro dell'*Ars* e dei *Medicamina*); la presentazione dell'autore (vv. 71 s.), l'indicazione dell'utilità della poesia (v. 53), l'invocazione della divinità (vv. 75-8). Il poeta presenta la materia del poemetto come scienza medica, in omaggio all'antica e diffusa tradizione che considerava l'amore una malattia (cfr. sopra, p. 59); la funzione di terapeuta è quindi rivendicata dal poeta in base alla propria competenza in materia d'amore, come mostrano i vv. 43-8: è, dunque, subito strettamente legata alla funzione didascalica che egli aveva già esercitato nell'*Ars*, e a questa rimane subordinata. Dopo il proemio infatti, in cui varie spie testuali ne indicano la presenza (oltre ai citati vv. 41-52, cfr. v. 69 *damnosus ... curas*; v. 76 *medicae ... repertor opis*; v. 77 *medenti*), la funzione medica trova spazio solo all'inizio e alla fine della *tractatio*, o si riaffaccia al più in qualche espressione isolata. L'invocazione ad Apollo (vv. 75-8), dio del canto e della medicina, s'inscrive nella tradizione dello stretto rapporto tra poeta

e divinità (o tra poeta e Muse), che fa del poeta un *vates* e accresce l'autorevolezza della poesia. Un ritorno alla tradizione rispetto all'*Ars*, dove il poeta proclamava la propria esperienza come unica ispiratrice del canto (1, 25 ss.).

41-4 Con il primo distico, è introdotto un tema favorito dalla didascalica ovidiana, quello dell'inganno, strumento che l'amante ideale, secondo l'*Ars*, è invitato a padroneggiare. Il senso di *decipio*, ancora vicino a quello del semplice *cipio*, frequente in contesti amorosi (cfr. Virgilio, *Eclologiae* 2, 69 a *Corydon*, *Corydon, quae te dementia cepit?*: «ah, Coridone, Coridone, che follia ti ha mai preso?»), è ripreso ed esplicitato nel senso preciso di inganno dal *sifellus* successivo (cfr. *Ars* 1, 645 *fallite fallentes*: «ingannate loro che vi ingannano»; 3, 484 *est vobis vestros fallere cura viros*: «è vostra cura ingannare gli uomini vostri»). Nel distico 43-44 fa la prima comparsa il verbo *sanare* (cfr. vv. 113; 527 e spesso), nucleo dell'operazione dei *Remedia*, e ponte verso immagini e lessico afferenti al mondo della medicina: *sanus* e *insanus* (o *male sanus* et sim.) erano però entrati da tempo in poesia ad indicare rispettivamente la persona libera e quella affetta dal «mal d'amore», e in questo senso erano diffusi anche in letteratura filosofica.

45-8 Tratto distintivo della funzione didascalica è l'uso di *exempla* desunti dal mondo dell'esperienza sensibile (la natura) e dal mondo del mito, per sostenere la validità dei singoli precetti. L'esempio mitico dei vv. 47-8 (che riprende e spiega il v. 44) riguarda l'eroe Telefo, figlio di Ercole, ferito da Achille durante la guerra di Troia e destinato da un oracolo ad essere guarito dalla stessa lancia che gli aveva procurato la ferita (*Pelias* è detta l'asta, v. 48, perché ricavata dal legno di un frassino del monte *Pelion*, in Tessaglia: è epiteto omerico). Il mito ebbe grande fortuna nell'antichità, soprattutto in tragedia greca e romana.

49-52 Ovidio vuole prevenire l'obiezione che i *Remedia* siano concepiti solo per un pubblico maschile (oltre che qui, le donne sono appellate direttamente solo ai vv. 607 s. e 813 s., sempre in unione con gli uomini e di sfuggita). Il v. 50, che introduce una metafora militare allusiva alla guerra tra i sessi non perfettamente coerente con il tono pacifista del discorso proemiale a Cupido, vale a riconfermare l'unità ideale del progetto didascalico ovidiano, richiamando direttamente i vv. 1-2 del terzo libro dell'*Ars*.

53-68 Una galleria di *exempla* mitici famosi (secondo il gusto catalogico di derivazione alessandrina) illustra l'intento da cui muovono i *Remedia*. Le storie cui si allude, tutte celebri, sono accomunate dall'effetto distruttivo prodotto in ciascuna di esse da una passione eccessiva: dall'indebito sovrapporsi della sfera dell'amore a quella della morte, secondo quanto il poeta rimproverava a Cupido (cfr. vv. 3-12 e 23-30).

Significativa la scelta di due espressioni di pertinenza elegiaca: *saeuae flammae* (v. 53), che utilizza la metafora diffusa «passione amorosa = incendio» in unione con un aggettivo, *saeuus*, traslato al linguaggio erotico già da Ennio, e *servum ... pectus* (v. 54), che allude alla topica del *servitium amoris*. Il catalogo non è l'unico dei *Remedia* (cfr. vv. 453-60), e ha modelli nell'*Ars* (cfr. soprattutto i vv. 3, 33-40, ove l'esito tragico degli amori di Medea, Fillide e Didone serviva a mostrare invece l'incapacità delle eroine di amare con arte).

55-6 Sul personaggio di Fillide, cfr. i vv. 591-608 e nota.

57-8 Per l'esempio di Didone, che ispira anche la settima delle *Heroides*, sono utilizzate alcune espressioni tratte dalla narrazione virgiliana: *summa vidisset ab arce* (cfr. *Aeneis* 4, 409-11); *Dardanius rates* (cfr. *ibid.* 658); *vento vela dare* (cfr. *ibid.* 546). L'atto di contemplare la riva del mare rientra nella più generale topica dell'amante abbandonato, da Arianna in poi (cfr. H. Hross, *Die Klagen der verlassenen Heroïden in der lateinischen Dichtung*, diss. München 1958).

59-60 Tanto nota è la vicenda di Medea in letteratura (sin dall'omonimo dramma euripideo), che il poeta può evitare di nominare esplicitamente l'eroina. Per il v. 60, cfr. *Amores* 2, 14, 32.

61-2 Tereo, re di Tracia, sedusse Filomela, sorella della propria moglie Procne, quindi la imprigionò, strappandole la lingua perché non parlasse. Del mito tratta diffusamente lo stesso Ovidio in *Metamorphoses* 6, 412-674 (Procne, per vendetta, uccideva poi l'unico figlio Iti, imbandendone le carni allo sposo ignaro; al crimine seguiva la trasformazione dei tre personaggi in uccelli: Tereo in upupa, Procne e Filomela rispettivamente in usignolo e rondine, o viceversa, cioè con frequente scambio di ruoli). *Ars mea* come più volte nei *Remedia*: (o *nostra*, cfr. vv. 135; 233; 512 ecc.), è l'insegnamento, la dottrina contenuta nell'opera stessa. Altrove, *ars* in unione con i possessivi *mea* o *nostra* indica espressamente l'*Ars amatoria*.

63-6 L'imperativo che introduce i nuovi esempi è uno dei connotatori dello stile didascalico, ed è frequente nei *Remedia*. Gli esempi di Pasifae e Fedra, madre e figlia per la tradizione, torneranno ai vv. 743-6, con diverso valore, ed erano già stati associati nella serie di immoderati amori femminili di *Ars* 1, 283-340. La storia di Pasifae, sposa del re Minosse, si consuma attorno alla illecita passione per un toro, al quale essa riesce a congiungersi, all'interno di una macchina dalle forme di vacca, ideata da Dedalo: dall'unione nascerà il Minotauro. Assente in Omero, il mito è rintracciabile in un frammento di Euripide (*Cretes* 471 s. Nauck) e conobbe grande favore nella letteratura latina (Virgilio, Propertio ecc.), cui dovette arrivare dagli alessandrini. L'amore di Fedra, sposa di Teseo,

per il figliastro Ippolito (oggetto, com'è noto, delle due versioni dell'*Ippolito* euripideo e destinato a immensa fortuna letteraria nei secoli) occupa pure la quarta delle *Heroides* e i vv. 15, 492-546 delle *Metamorphoses* di Ovidio.

67-8 L'ultima vicenda qui ricordata è quella di Scilla, presente anche nella citata sezione di *Ars* 1, 283 ss. Figlia di Niso, re di Megara, Peroina, per amore di Minosse, strappò dal capo del padre dormiente il capello (o la ciocca) di porpora a cui era legata la sorte della città, assediata, appunto, da Minosse. Alla presa della città, seguivano, a seconda delle fonti, la morte di Niso o la trasformazione dei due personaggi in uccelli (o in uccello marino e pesce). Una trattazione diffusa è in *Metamorphoses* 8, 1-151.

69-74 I due distici 69-70 e 71-2 con la loro struttura parallela sottolineano la funzione docente del poeta, presentata come indispensabile. Il rilievo conferito a tale funzione attraverso le anafore posposte *me duce* (vv. 69 s.) e *Naso legendus* (vv. 71 s.) riassume e completa una serie di indizi, tutti allusivi all'intento didascalico (cfr. v. 41 *praecepta*; 43 *discite*; 55 *me... magistro*). La metafora della navigazione per indicare il fine e il compito della poesia didascalica fa qui la prima comparsa e tornerà varie volte nel poemetto (cfr. vv. 577; 812 ecc.). Insieme a quella del carro, è metafora-tipo del sistema didascalico («a progress-image», secondo Kenney 1958, pp. 201 ss.). All'ambito giuridico appartengono invece le espressioni *publicus assertor* (v. 73) e *vindicta* (v. 74), entrambe afferenti al cerimoniale della *manumissio vindicta*, la più antica forma di liberazione degli schiavi. Durante questa cerimonia, un cittadino in veste di *adsertor in libertatem* («patrocinatore per la libertà»), alla presenza di un magistrato *cum imperio* e del *dominus*, toccava con una bacchetta (*vindicta*, *festuca* o *virgula*) lo schiavo e ne proclamava la liberazione. Il procedimento è più volte menzionato in poesia (Orazio, Ovidio stesso).

75-8 Conclude il proemio didascalico una preghiera ad Apollo, che troverà precisa corrispondenza nell'epilogo (vv. 811-4). In ossequio alla tradizione delle invocazioni agli dei o alle Muse, essa è strutturata secondo la formularità del linguaggio sacrale, di cui presenta vari tratti stilizzati: anafora del pronome personale e degli aggettivi possessivi (*te ... tua; tu ... tuae*); uso del «tu», forme verbali quali *precor* e *adstis*. La stilizzazione dei tratti conferisce solennità al tono di questi versi: il che, secondo alcuni critici (Geisler), serve ad accentuare lo iato con la scherzosità della materia dei *Remedia*, producendo come risultato una parodia nei confronti della didascalica «seria».

79-810 *Tractatio*. All'interno della *tractatio*, chiusa a propria volta tra un'introduzione (vv. 79-134) e una conclusione (vv. 795-810), il criterio ordinatore della precettistica è genericamente cronologico: si possono

infatti individuare due fasi terapeutiche distinte, una relativa ai soccorsi da prestare nella fase acuta del male, l'altra dedicata alla prevenzione delle ricadute. L'introduzione tratta invece del tempo opportuno all'intervento medico, mentre la conclusione elenca alcune regole alimentari da osservare. In generale, il trapasso da un precetto al successivo è attuato evitando brusche fratture (se si eccettua forse l'*excursus* sulla condanna delle arti magiche, vv. 249-90): anche l'ampia parentesi centrale in cui il poeta difende la propria *Musa proterva* (vv. 361-96) non separa due diversi precetti, ma è inserita tra l'annuncio e la trattazione di uno stesso. La cura della fluidità del discorso è anzi tale, da offuscare spesso la percezione dello schema, dando l'impressione che la precettistica si sviluppi «per accumulo».

79-134 Due sono le fasi in cui tradizionalmente si aggrediscono le malattie dell'animo: quando iniziano a manifestarsi, o quando il loro culmine è passato. Lucrezio si occupava soltanto della terapia per la fase iniziale, mentre Crisippo (secondo Cicerone) suggeriva di attendere fino alla seconda (*Tusculanae disputationes* 4, 63), e con lui la più tarda letteratura consolatoria (Seneca). Ovidio le tratta entrambe, conformemente ai testi medici, per accentuare la patina di scientificità del proprio trattato. Le due sezioni in cui è divisa la materia hanno una diversa organizzazione espressiva, poiché la prima (vv. 79-106) è articolata in una serie di imperativi rivolti al destinatario, mentre la seconda (vv. 107-34) è svolta per buona parte in prima persona, nella forma di un programma terapeutico. La funzione didascalica è comunque alla base dell'organizzazione concettuale di entrambe, e spiega la presenza di *exempla* tratti dall'esperienza diretta (vv. 101-2), dal mondo della natura (vv. 85-8; 97-8; 121-2; 131-2), dal mito (vv. 99-100; 111-4), come pure il frequente ricorso all'enunciato sentenzioso-proverbiale (vv. 83; 96; 93; 131).

78-84 Il concetto sotteso al precetto iniziale, che il male aumenti nel tempo, è proverbiale, e variamente diffuso in letteratura greca e latina (cfr. A. Otto, s.v. *principium* 1), anche in riferimento all'amore. Difficile, dunque, pensare a modelli in senso stretto per questo passo, ma esistono precedenti letterari sicuramente presenti ad Ovidio: Lucrezio 4, 1068 ss.; Catullo 76, 13 e soprattutto Properzio 3, 21, 3 s. *crescit enim assidue spectando cura puellae: / ipse alimenta sibi maxima praebeat Amor* («Cresce l'affanno d'amore per la donna in chi la guarda sempre: Amore da solo si procura il più dell'alimento»). Coerentemente al contenuto della *suasoria* iniziale a Cupido, il bersaglio dei *Remedia* appare dunque l'etica elegiaca, nella sua concezione di amori lunghi e generatori di sofferenza. Cfr. anche *Ars* 2, 339.

85-8 L'esempio dell'albero che cresce è già in *Ars* 2, 342, dove è inserito nello stesso sviluppo concettuale di questo passo (per i rapporti tra *Ars* e *Remedia*, cfr. sopra, pp. 63 s.). Non doveva comunque essere

nuovo alla poesia greca (cfr. la tarda testimonianza di Aristeneto 1, 6, BG, p. 138). Al v. 88, nonostante la lezione *acta* possa contare su una più autorevole tradizione manoscritta, credo con Kenney che si debba preferire la variante *aucta*, più appropriata ad esprimere l'idea di estensione in larghezza, cioè ramificazione, dell'albero che offre ombra ai passanti. *Acta*, viceversa, esprime piuttosto lo slancio verso l'alto (cfr. Virgilio, *Georgica* 2, 363 s.), forse non necessariamente in connessione con l'uso tecnico di *ago* per indicare la crescita delle radici (cfr. Varrone, *Res rusticae* 1, 35, 1; e *Remedia* 106), come vogliono alcuni filologi.

89-90 L'immagine del giogo, metafora propria dell'unione coniugale (cfr. Catullo 68, 118), è frequente nella topica del *servitium amoris* (cfr. ad esempio Tibullo 1, 2, 89 s.), e vale dunque a connotare immediatamente lo spazio elegiaco. Modello diretto appare Properzio 2, 5, 14 *dum licet, iniusto subtrahere colla iugo* («finché è possibile, sottrai il collo al giogo ingiusto»), verso che probabilmente influisce sull'intera sezione, a partire dal *dum licet* del v. 79. *Laedere* è verbo tecnico per le ferite d'amore (cfr. *Remedia* 293; 608).

91-6 L'enunciato proverbiale d'apertura richiama anche qui il modello properziano: *atque utinam non tam sero mihi nota fuisset / condicio! cineri nunc medicina datur* («se volessero gli dèi che questa condizione non mi fosse diventata nota tanto in ritardo! ormai si dà la medicina ad un morto», 2, 14, 15 s.). La sentenziosità caratterizza comunque l'intero giro di versi, soprattutto grazie al v. 94 che insiste sulla necessità di un intervento tempestivo (cfr. Lucrezio 4, 1146-8); il v. 94 è anzi rovesciamento polemico di una massima popolare che troviamo testimoniata, p. es., in Tibullo 2, 6, 19 s. *sed credula vitam / spes fovet et fore cras semper ait melius* («ma la credula speranza riscalda la vita e sostiene sempre che il domani sarà migliore») e in Petronio 45, 2 *quod hodie non est, cras erit; sic vita truditur* («ciò che non va oggi, andrà domani: così si trascina la vita»), nonché negli stessi *Remedia*, poco oltre, al v. 104. Il senso complessivo conduce a intendere le parole del v. 96 come riferite alla consuetudine degli amanti che, ingannando se stessi (*verba dant*), fanno ogni volta del giorno successivo (*proxima quaeque dies*) quello più adatto per troncare una relazione pur dolorosa, rimandando continuamente il problema (*morando*): cfr. v. 104.

97-102 I tre distici contengono ciascuno uno dei tre diversi tipi di *exempla* propri della tecnica didascalica: quello tratto dal mondo della natura (vv. 97 s., per cui cfr. l'analogo in *Ars* 2, 343 s., contesto già citato sopra); quello dal mito (vv. 99 s.); quello dall'esperienza personale del maestro (vv. 101 s.), introdotto dalla formula *vidi ego*, frequente in poesia didascalica. All'amore impossibile di Mirra per il padre Cinyra, re di Cipro, con metamorfosi finale della fanciulla nella pianta omonima, Ovidio dedicherà i vv. 10, 298-502 delle *Metamorfosi*. Il mito, traman-

datoci da varie fonti, conobbe grande fortuna nella poesia d'amore latina, a partire dal perduto poemetto *Smyrna* di Elvio Cinna (cfr. Catullo 95; Properzio 3, 19, 15 s.; Ovidio, *Ars* 1, 285-8 ecc.). L'*exemplum* tratto dall'esperienza riconduce il discorso all'ambito medico.

103-6 Il distico 105-6 rimanda con le sue scelte lessicali all'amore tragico per eccellenza della letteratura latina, quello della Didone virgiliana (cfr. *Aeneis* 4, 66 s. *est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus*: «trattanto il fuoco la divora fin nelle tenere midolla e nascosta palpita nel petto la ferita»). Il modello interagisce però nel nuovo contesto con gli elementi della polemica tradizionale contro gli eccessi della passione amorosa (*Veneris fructum* al v. 103 è iunctura lucreziana, impiegata nel già citato passo del *De rerum natura*: 4, 1073), e il suo valore esemplare è quindi diretto proprio contro il tipo di passione che Didone rappresenta.

107-10 Si apre qui la seconda sezione relativa al tempo in cui si deve aggredire il male, ed è quella più direttamente legata all'elegia, poiché tratta di amori inveterati. Significativo il v. 108, dove la «cattura» del cuore da parte dell'amore, metafora ampiamente diffusa in poesia e interna alla topica del *servitium amoris* (Properzio 3, 19, 4; Ovidio, *Amores* 1, 2, 30 ecc.), è fusa con l'immagine altrettanto frequente in poesia erotica greca e latina dell'amore insediato nel cuore (Properzio 2, 12, 13-8).

111-4 Filottete, l'eroe figlio di Peante, fu morso da un serpente alla partenza dei Greci per Troia e, considerato *pharmakós* per la ferita infetta, fu inviato in esilio nell'isola di Lemno (Omero, *Ilias* 2, 718-25). Guarito da Macaone dopo dieci anni, portò con le proprie armi ereditate da Eracle l'aiuto decisivo alla guerra. Al mito, diffuso in letteratura ed entrato nel bagaglio delle scuole di retorica, aveva alluso anche Properzio (2, 1, 59), in una serie di esempi scelti a confermare l'assunto che solo l'amore è male incurabile.

115-30 Questa sezione deve il nucleo del proprio contenuto alla letteratura consolatoria, che predicava l'opportunità di intervenire sul dolore una volta che questo avesse oltrepassato naturalmente la fase acuta (cfr. Seneca, *Consolatio ad Helviam matrem* 1, 2 e *passim*): alla base, è dunque l'insegnamento di Crisippo già ricordato sopra. La passione amorosa è indicata con immagini usuali: con la metafora dell'incendio e poi come *furor* (cioè *mania*), termine che recupera una tradizione antica (cfr., fra i Latini, Lucrezio 4, 1069). Non manca la consueta sentenziosità dell'enunciato didascalico, al v. 120 (ripresa di un celebre luogo oraziano, *Satirae* 1, 9, 56), né il ricorso all'*exemplum* tratto dall'osservazione della natura, ai vv. 121 s., anch'esso immagine proverbiale (cfr. *Ars* 2, 181 s. e vedi Otto, s. v. *flumen*). L'affinità con la letteratura consolatoria trova conferma anche nello sfumare della figura del «medico» in quella del

consigliere, o medico spirituale (cfr. le espressioni *verba monentis*, v. 124 e *veris vocibus aptus*, v. 126), e nella scelta dell'esempio conclusivo, che riassume la situazione-tipo delle *consolationes* (vv. 127 ss.: cfr. Seneca, *Consolatio ad Marciam* 4, 1).

131-4 Al v. 131, una nuova massima – che è principio fondamentale dei trattati di medicina (cfr. Celso 2 *praefatio* 2) – riassume il senso di tutta la sezione introduttiva dedicata al *kairós* (cfr. *Ars* 1, 357 *medici quoque tempora servant*: «anche i medici fanno attenzione ai tempi»). Sull'efficacia terapeutica del vino gli antichi si erano spesso interrogati, esprimendo pareri discordi: Celso, di poco posteriore ad Ovidio, ne riconosceva le virtù curative, sia pure limitando i casi di impiego. Motivo consolatorio e lessico medico si associano infine nel distico 133-4 (cfr. *Amores* 3, 4, 11 e Seneca, *Cons. ad Helviam* 1, 2). *Adgredior* è tecnicismo medico come al v. 125.

135-50 Nel primo avvertimento di carattere generale (*prima* al v. 136 ci conferma che solo qui ha inizio la *tractatio* vera e propria), Ovidio riprende uno dei temi favoriti dalle dispute moraleggianti della filosofia popolare: quello che l'ozio fa nascere l'amore (cfr. la celebre definizione teofrastea dell'amore come «affezione dell'anima in ozio», e quella di Diogene il Cinico, che ne fa una «occupazione degli uomini privi di occupazione»). Il motivo, diventato presto topico anche in letteratura latina, era stato fatto proprio dalla commedia, che ne intuiva la capacità di presa sul pubblico abituato a considerare l'*otium* un disvalore, e dalla satira, che ne traeva motivo di polemica (cfr. Orazio, *Satirae* 2, 3, 14 s.). Di qui, l'esortazione alla vita attiva, come rimedio generale che era stato già di Crisippo (cfr. Cicerone, *Tusc. Disp.* 4, 74). Ovidio colpisce così ancora una volta l'etica elegiaca che, nella polemica contro i valori tradizionali della cultura romana, aveva invece esaltato l'*otium* facendo contemporaneamente dell'amore il centro dell'esistenza stessa (valga come esempio programmatico *Amores* 1, 15, che contiene l'orgogliosa affermazione di un ideale di vita opposto ai *negotia* civili).

135-40 Il primo distico si segnala per due formule di uso frequente nel linguaggio didascalico: *ergo ubi* (cfr. *Ars* 1, 565; *Remedia* 399 ecc.) e l'esortazione espressa mediante *fac* seguito da congiuntivo (frequentissima nei *Remedia*). L'analogia delle iuncturae nostrae medicabilis arti (v. 135) e tractabilis arte (v. 123) ha originato oscillazione nella tradizione manoscritta e interventi filologici, volti ad armonizzare i due contesti, che non credo necessari (tra l'altro, il dat. *arti* al v. 135 è in una qualche misura favorito dalla presenza di *visus*). Il riconoscimento dell'ozio come causa prima dell'innamoramento è fissato dalla triplice anafora di *baec*, modellata su un passo classico di condanna dolente dell'ozio: Catullo 51, 13 ss. *otium, Catulle, tibi molestum est: / otio exsultas nimiumque gestis: / otium et reges prius et beatas perdidit urbes* («l'ozio, Catullo, ti è dannoso: per

L'ozio smanii e non conosci freni: L'ozio ha già un tempo perduto re e città felici»). Il risultato della sconfitta dell'ozio è infine racchiuso nell'immagine di una sconfitta di Cupido, le cui armi tradizionali vengono annientate, secondo un'immagine già nota alla poesia (cfr. Tibullo 2, 6, 15 s.; *Amores* 3, 9, 7 s.).

141-2 Sappiamo da Plinio, *Naturalis Historia* 12, 8, che secondo gli antichi innaffiare gli alberi di platano col vino ne facilitava la crescita (cfr. anche Marziale 9, 61, 16): ciò rappresentava un lusso per così dire «doppio», essendo il platano pianta esclusivamente ornamentale.

143-50 *Cedit amor rebus* (v. 144) rientra forse, come il v. 148, in quelle *amatoriae sententiae* che Seneca il Vecchio riconosceva peculiari ad Ovidio (*Controversiae* 3, 7, 2). La sentenziosità è ora impiegata per alludere con intento polemico ad un celebre verso virgiliano: *Eclogae* 10, 69 *omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori* («Amore vince tutto: anche noi cediamo ad Amore»), che forse era stato già di Gallo; il v. 144 riassume così la differenza tra l'atteggiamento ovidiano e quello dei poeti d'amore, nella capacità tutta nuova di governare la passione amorosa. Gli aspetti ripercorsi dell'*otium* (vv. 145-7) erano motivi propri della critica dei costumi, che associava spesso nel biasimo vino e gioco (cfr. Cicerone, *Philippicae* 3, 35; 13, 24; Ovidio, *Ex Ponto* 1, 5, 45 s.; il solo gioco anche in Giovenale 11, 176 s.). Il quadro di pericolosa *débauche* si rivela come raffigurazione di un mondo contiguo a quello elegiaco, proprio nella scelta dei termini *desidia* e *vacua mens*, che ne individuano i tratti: il primo, essendo interno ad una costellazione di non-valori che l'elegia aveva orgogliosamente rivendicato al proprio orizzonte (cfr. *inertia*, *ignavia*, *mollities* ecc.); il secondo, indicando lo stato spirituale dell'amante, preda della passione (cfr. *Amores* 1, 1, 26 *uror et in vacuo pectore regnat Amor*). *Odii agentes* (v. 149) è rovesciamento di un altro verso ovidiano: *Ars* 2, 229 *Amor odit inertes*, sentenza programmatica dell'*ethos* della *nullitas amoris*.

151-68 La pratica di attività forensi e militari costituiva da sempre nel mondo romano il simbolo della fedeltà civica al *mos maiorum*. La frequentazione dei *fora* era stata raccomandata da Ovidio anche nell'*Ars* (1, 79 ss.), ma con intento affatto diverso, cioè come frequentazione di luoghi propizi all'incontro di donne. In tal modo, il poeta incrinava l'assoluta estraneità tra mondo legale e mondo dell'amore teorizzata dall'elegia, scoprendo il primo in qualche modo permeabile ai dispiegarsi delle avventure galanti. Qui, l'esortazione all'impiego forense recupera invece i toni della polemica tradizionale, secondo una costante dei *Remedia* (cfr. Plauto, *Trinummus* 650 ss. «di grazia, fatti coraggio e scaccia dal cuore l'accidia: offri la tua opera agli amici in tribunale, anziché nel letto alla tua amica, come usi fare»). L'invito all'esercizio delle armi (vv. 153 ss.), che prosegue la tematica metaforica della guerra ad Amore (cfr. vv. 50; 358; 423 s. ecc.), si estende oltre il primo distico grazie all'esem-

pio della spedizione contro i Parti, motivo classico della propaganda augustea, qui prezioso per la datazione del poema (cfr. sopra, p. 58 s.). La conclusione, anch'essa interna alla tematica della guerra contro Amore, richiama il costume romano di appendere nel vestibolo della casa i trofei e le spoglie riportati nella vittoria.

169-210 Il consiglio di dedicarsi alla campagna si risolve in una vera e propria digressione: essa ricorda il topos delle lodi della vita campestre, assai diffuso tra gli augustei in quanto funzionale all'ideologia che esaltava la *rusticitas* della Roma dei padri. La campagna si offriva inoltre come ambiente «naturale» per accogliere la proiezione di quell'esigenza di pace così diffusa (dopo i conflitti civili), e su cui il principe aveva potuto fondare il favore accordato al suo governo. In poesia, il motivo si era diffuso anche come costruzione utopica di uno spazio idillico da contrapporre a quello urbano, sentito troppo convulso: gli elegiaci, primo fra tutti Tibullo, avevano fatto della campagna il luogo ideale per trascorrere una vita totalmente dedita al *servitium amoris* (cfr. 1, 1), o anche quello in cui la *puella* potesse essere al sicuro dagli allettamenti cittadini (cfr. Propertio 2, 19, 1 ss.). Ma la tradizione conosceva pure un'ideologia della campagna diametralmente opposta a questa, cioè come rifugio dalle pene d'amore, ed è a questa che Ovidio si richiama. In particolare, si è visto nell'*Epodo* 2 di Orazio il modello di questa sezione dei *Remedia*, per evidenti affinità di motivi e soprattutto per la struttura a catalogo comune ai due passi: affermazione che resta probabilmente vera, pur con la doverosa considerazione che simili descrizioni della vita campestre erano un topos non solo della poesia, ma anche delle scuole di retorica, e che ciò che accomuna più di tutto i due passi sembra essere il loro accumulare quasi tutti gli elementi propri del topos.

175-86 *Aspice*, come *aspicis* (v. 235), entra volentieri nel linguaggio didascalico, al pari di altre espressioni che sollecitano il destinatario a un contatto diretto con la realtà, ed hanno dunque funzione parenetica (cfr. Kenney 1958, p. 203). Ma i tratti più caratteristici di questi versi (insistenza degli imperativi, uso di *ecce*, che punta sulla funzione rappresentativa, mimetica della realtà, la designazione locale *parte ... alia*, che prevede un punto di riferimento preciso per l'osservazione) rimandano tutti alla retorica dell'*ékpbrasis* di luogo, e conferiscono carattere digressivo a questa sezione. Lo sviluppo autonomo della descrizione terminerà solo al v. 193, con la ricomparsa del destinatario della precettistica (*ipse*). Nel garbato idillio agreste confluiscono elementi propri delle descrizioni dell'età dell'oro, quali la straordinaria abbondanza dei frutti e di latte delle greggi, accanto ad elementi della topica del *locus amoenus*, quali la presenza del ruscello, associata al mormorio dell'acqua. Singole immagini mostrano poi corrispondenze con la poesia bucolica virgiliana e dell'*Appendix*: per esempio, quella del pastore (*Culex* 99 s.; Virgilio, *Eclogae* 10, 51). La *syrix* o zampogna, la cui invenzione era fatta risalire a Pan, si

componeva di cinque o sette canne a lunghezza decrescente: era detta anche *fistula*.

185 La lezione *compositos* offerta da tutti i codici più autorevoli è variamente spiegata, ma mai in modo convincente. Il Lenz, che la stampa, pensa all'accezione di «*densos, undique involventes, undique coortos*» (densi, avvolgenti da tutte le parti, sprigionatisi da tutte le parti), senza peraltro fornire adeguate attestazioni di questo impiego di *compono*. Henderson pensa all'uso di *compositus* in testi medici (*composita medicamenta*) ed interpreta la iunctura *compositi funi* come l'espressione della mistura di sostanze che venivano bruciate a questo scopo. Sarebbe più opportuno pensare al significato di «prodotti artificialmente, preparati» (cfr. ThLL III, 2119, 62 ss.); ma dal v. 175 al v. 188 prevale l'aspetto contemplativo-descrittivo, sull'esortazione all'attività. Quanto a *suppositos* dei codici più recenti, *lectio facilior* rispetto a *compositos*, se pure non perfettamente in accordo con la tecnica di allontanamento delle api spiegata da Columella (9, 15, 5), secondo la quale il fumo veniva indirizzato verso la parte posteriore dell'arnia appositamente aperta, può spiegarsi con una lieve diversità nella tecnica, o con una deroga da parte di Ovidio all'esattezza della descrizione. La iunctura è sostenuta dal parallelo di *suppositus ignis* e altre affini (cfr. Propertio 2, 13, 31; Ovidio, *Metamorphoses* 2, 810 ecc.).

187-96 Una brevissima *ékphrasis* temporale, che illustra i pregi di ogni stagione, prepara l'attenzione alla regolarità del ritmo dei tempi agresti. Si torna a parlare dell'uomo, quasi dimenticato nell'idillio dei versi 175-86: e con l'uomo compare la dimensione cronologica, che ne scandisce il lavoro. Lontana ogni speculazione filosofica sull'origine del lavoro e sulla sua giustificazione (quali quelle che avevano sviluppato Lucrezio 5, 195 ss. e Virgilio, *Georgica* 1, 118-59), Ovidio pare conoscere soltanto gli aspetti positivi della cura dei campi, e a questi indirizzare i discepoli, facendo comunque attenzione a proporre loro solo le attività più leggere, di giardinaggio. Una descrizione dettagliata della pigiatura (operazione più volte rammentata dagli elegiaci) è in Catone, *De agricultura* 25; Columella 12, 19, 3; 12, 26-8; Virgilio, *Georgica* 2, 7 ss.; della falciatura in Columella 2, 18; Varrone, *Res rusticae* 1, 49. Quanto al giardinaggio, sappiamo che era motivo amato dalla poesia alessandrina, e non sconosciuto anche alla realtà della vita quotidiana in Roma ai tempi di Ovidio (cfr. *Ex Ponto* 1, 8, 45 s.). Sugli innesti cfr. Virgilio, *Georgica* 2, 32 ss.; 73 ss.; Columella 10, 39 ecc.

199-210 L'alterità tra le attività della caccia e quelle d'amore è topos antichissimo, fissato nel mito dalla contrapposizione delle due divinità protettrici, Diana e Venere, e riflesso in letteratura dal personaggio di Ippolito dell'omonima tragedia euripidea. Ma la tragedia aveva pure consentito l'originarsi di un filone elegiaco che prevedeva la parziale

sovrapposizione dei due mondi: sul modello di Fedra, che nel suo celebre monologo (vv. 208 ss.) si immagina nei boschi, in fondo per condire il mondo di Ippolito, gli elegiaci avevano elaborato una forma di *servitium amoris* in cui rientrava il seguire l'amata (o l'amato) nella fuga verso i campi, e nel praticare la caccia, lo spazio di Diana (cfr. Propertio 1, 1, 9 ss.; 2, 19, 17 ss.; Tibullo 4, 3, 11 ss.; *Heroides* 4, 37 ss.). È a questo filone che il poeta ora si contrappone implicitamente, recuperando alla caccia la sostanziale inconciliabilità con la sfera di Venere, e in ciò ritentando un *remedium* che Virgilio aveva offerto a Gallo, modello per eccellenza di amore infelice (*Eclogae* 10, 55-61). Sulla struttura «a catalogo» con cui vengono introdotti vari tipi di caccia influiscono probabilmente anche modelli ove è assente ogni rapporto con l'amore (p. es. Virgilio, *Georgica* 3, 409 ss.), ma particolarmente i citati Orazio, *Epodi* 2 (vv. 29-36) e Propertio 2, 19 (vv. 17-26).

201-4 Il primo distico allude probabilmente a due diverse tecniche di caccia col cane (e non a due momenti della stessa), come suggerisce la simmetria di struttura col distico seguente, in cui l'anafora di *aut* (corrispondente a quella di *nunc*) distingue due usi. Se questo è vero, il v. 201, che si differenzia dal successivo per l'assenza delle reti, andrà riferito con buona verosimiglianza all'odierna caccia di riporto, in cui al cane spetta di avvistare la preda, di catturarla e quindi portarla al cacciatore. Questa forma di caccia era conosciuta anche agli antichi, che si servivano del *vertragus* o *canis Gallicus*, animale noto per la vista acutissima (cfr. Orth, *Jagd*, II 9, 558 ss.; J. Aymard, *Essais sur les chasses romaines*, Paris 1951): proprio l'impiego di esso ha fatto dubitare che il verso in questione si riferisca a tale tipo di caccia, per la presenza dell'aggettivo *sagax* che, com'è noto, qualifica l'acutezza del fiuto. Difficoltà che io credo apparente, quando si assegni a *sagax* il valore esornativo, che mi sembra legittimo in riferimento a qualsiasi (o quasi) razza di cani. La vera differenza tra i versi 201 e 202 sta piuttosto nella presenza delle reti nel secondo, che fa pensare a un terreno montuoso e boscoso, in opposizione al terreno pianeggiante, dove per il cane è agile l'inseguimento. *Formido* (v. 203) è termine tecnico: indica una corda tesa tra gli alberi, che recava appese piume o nastri colorati, con la funzione di atterrire gli animali, costringendoli a correre verso le reti appostate (cfr. Virgilio, *Georgica* 3, 372). Essa era particolarmente utile nel caso della caccia al cervo, animale noto per la pavidità anche nella tradizione letteraria più antica (Omero). Il v. 204 (= *Heroides* 4, 172) allude alla tecnica dell'*aprum excipere*, per cui il cacciatore attendeva la carica del cinghiale con lo spiedo nella destra, e sfrottava quindi lo slancio stesso dell'animale per infliggergli il colpo fatale (cfr. *Halieutica* 60 s.).

207-10 Uccellazione e pesca si trovano accostate già in Platone, *Leges* 823d-824a, in opposizione alla caccia di animali di grossa taglia, opposizione su cui si insiste anche qui (*lenius studium; praemia parva; parvis*

cibis). La congettura del Bentley *sub parvis* al v. 210, in luogo del trácito *supremis*, è sostenuta dal confronto inoppugnabile con *Metamorphoses* 8, 855 e *Fasti* 6, 240, che lascia intendere il valore quasi stereotipato dell'aggettivo in simili contesti (oltre ad entrare in sistema, come si è visto, con la generale sottolineatura della piccolezza). *Linon* indicava propriamente in greco una rete da pesca: estesosi anche alle reti da uccellazione, è impiegato comunemente in questo senso in lingua latina; il *calamus* (o *harundo*, o *viscata virga*) era un'asta con la punta cosparsa di materiale resinoso, anch'essa utilizzata nella cattura degli uccelli.

211-22 Per il tema dell'autoinganno, cardine della terapia dei *Re. media*, cfr. sopra, p. 62 s. Esso trova un punto di convergenza significativo con la retorica delle *consolationes*, in cui la cura dei mali che affliggono lo spirito era affidata al *logos* (*ratio*), e quindi alle arti della parola. Anche la guarigione dall'amore, e la conseguente possibilità di ricavarne materia di insegnamento (*dediscit amare* = vv. 297; 503), sta nel ricorso a una terapia sostanzialmente psicagogica.

213-48 Il motivo del viaggio come momento di distacco tra gli amanti, espediente già raccomandato da Crisippo, è anch'esso tradizionale. Nella letteratura latina, compare in commedia (p. es. Plauto, *Mercator* 643-60) e quindi in elegia (p. es. Propertio 1, 1, 29-38), dove però è spesso accompagnato dalla consapevolezza amara dell'amante infelice che si tratta di rimedio scarsamente efficace sul mal d'amore: l'amore, infatti, segue l'innamorato dappertutto (Propertio 2, 30, 1-2). Viceversa, gli elegiaci paventavano che l'allontanamento prodotto dal viaggio potesse rivelarsi decisivo sulla sempre incostante fedeltà della *puella*: di qui, l'esistenza di un filone di componimenti in cui il poeta ama ricordare, accanto alle proprie paure, i pretesti adottati per evitare viaggi e separazioni, quali cattivi auspici, maltempo, lunghezza del cammino, giorni infausti: gli stessi presenti qui ai vv. 217-20 (cfr. Propertio 1, 8; Tibullo 1, 3, 15 ss. ecc.). Gli stessi elementi erano altresì utilizzati in elegia con segno rovesciato: come testimonianza, cioè, delle fatiche e dei disagi cui l'innamorato era capace di sottomettersi per raggiungere l'amata, in osservanza alla dura *militia amoris*. Si veda, tra gli altri confronti possibili, *Ars* 2, 229-38, modello che questo passo utilizza con il consueto principio di rovesciamento. L'esortazione insistita a un impegno costante, comune ai due passi, (che nei *Remedia* rende ragione anche dell'inserzione dei vv. 225-36 sulla durezza della precettistica) induce a vedere nei versi in questione quasi l'atto di fondazione di una nuova *militia*, opposta a quella *amoris*, ma di uguale impegno. Vari, in questa sezione, i tratti della forma didascalica: l'*exemplum* preso dall'esperienza del «maestro» (227); la forma retorica dell'*interrogatio* (231); la prevenzione di una possibile obiezione (*anteoccupatio*, v. 225).

219-20 La familiarità con gli usi degli Ebrei, iniziata già in epoca

repubblicana, ma divenuta più sensibile durante l'impero, aveva diffuso tra i Romani una superstizione legata al giorno del sabato, considerato da alcuni alla stregua di *dies nefastus*: la prima testimonianza letteraria di ciò in Orazio, *Satirae* 1, 9, 68 ss. Ufficialmente *dies ater* era invece il 18 luglio, anniversario della disfatta romana ad opera dei Galli presso l'Allia, affluente del Tevere, nel 390 a.C.

224 Sui Parti cfr. v. 155: erano noti per la tecnica di fuga, durante la quale si voltavano d'improvviso a scagliare una freccia, spesso fatale al nemico, perché impreveduta.

227-32 Un'argomentazione legata a immagini della medicina in senso stretto è introdotta dal ricorso all'esperienza del maestro (*saepe*, come *saepe ego*, è formula ricorrente nei trattati didascalici, per ricordare la ripetitività fruttuosa di una pratica). Il confronto con le malattie che colpiscono il corpo vale a rassicurare sulla medicabilità dell'amore (contro la concezione elegiaca): *ferrum et ignes* (cfr. Propertio 1, 1, 27 in analogo contesto) è espressione che indica la chirurgia; l'astensione dal bere era una pratica raccomandata, in caso di malattia (Plinio, *Naturalis Historia* 28, 53).

249-90 *Contro la magia*. La scelta del tema, in questa nuova pausa nell'andamento argomentativo generale, è doppiamente motivata: da un lato infatti, il ricorso alla magia costituiva al tempo di Ovidio un *remedium amoris* fra i più comuni; dall'altro, era un costume poetico diffuso cantare di magia e lamentarsi contro l'inefficacia dei filtri sul male d'amore (cfr. Teocrito 11, 1-3; Tibullo 1, 8, 23 s. ecc.). Ovidio stesso aveva già espresso la propria condanna delle arti magiche, inefficaci a procurare l'amore, in *Ars* 2, 99-106, e la ripete in *Medicamina faciei* 35-42, due passi legati alla sezione dei *Remedia* da affinità di struttura e da evidenti, consapevoli richiami lessicali. La bipartizione del passo è mediata dall'apparente simmetria fra elenco di pratiche magiche (tutti *adynata* ben noti alla tradizione letteraria greco-latina) ed elenco di maghe celebri: in realtà, la seconda sezione perde subito il carattere di catalogo – ricorrente nei *Remedia* – per concedere ampio spazio al monologo di Circe. L'accostamento di Medea e Circe era anch'esso consolidato in letteratura: novità ovidiana sembra il ricorso alla magia da parte delle due eroine per liberarsi dalla loro passione (la Medea di Apollonio Rodio, infatti, ricorre per due volte ai propri filtri, ma per togliersi la vita; quanto al personaggio di Circe, dovremo forse pensare a un ampliamento del mito omerico in età ellenistica, per individuare l'origine del motivo di eroina abbandonata). I due miti vengono pienamente funzionalizzati al disegno dei *Remedia*, particolarmente il secondo che inserisce Circe nella tipologia della eroina abbandonata, assimilandone il monologo a quelli delle *Heroides*. Il nuovo personaggio della maga così costituito mutua tratti della Didone di Virgilio e di quella di Ovidio, *Heroi-*

des 7, oltre che di altre eroine della tradizione letteraria (cfr. il modello archetipo di Arianna, in Catullo 64, 132-42).

249 *Haemonia terra* è la Tessaglia, così detta in letteratura ellenistica e in poesia latina (e comunque già una volta in Pindaro) dal nome di una sua regione. La tradizione la considera concordemente terra di maghi; celebri erano pure le sue erbe magiche, dagli effetti velenosi (cfr. Orazio, *Carmine* 1, 7, 21 s.; Tibullo 2, 4, 56; Lucano 6, 438-42 ecc.).

251-2 *Veneficium* è termine tecnico del lessico giuridico, e indica vari reati, primo fra tutti l'uso del veleni, ugualmente puniti dalla legge (cfr. Quintiliano 7, 3, 7 ecc.).

253-60 Ripetizioni, anafora, analogie nello schema metrico più che altrove insistite conferiscono al passo la coloritura monotona, tipica dei carmi incantatori. Il trasferimento delle messi da un campo all'altro era reato contemplato dalla legge delle XII Tavole; effetto di incantesimo erano pure considerati gli oscuramenti improvvisi del disco del sole (256), sia che fossero dovuti all'addensarsi di nubi, sia ad eclissi, queste ultime spesso celebrate in letteratura come il «trascinar giù» la luna dal cielo (258). Il distico di chiusura accomuna due pratiche spesso impiegate a scopo terapeutico dai Greci e dai Romani, di pertinenza della religione ufficiale oltre che della magia (l'impiego di zolfo puro già in Omero, *Odyseea* 22, 481 s.).

261-4 *Phasiaca terra* è la Colchide (da cui il patronimico *Colchis* di Medea al v. 262), così indicata dal fiume Fasi che la attraversa. Le erbe di Circe sono invece dette *Perseides* dal nome di Perse, per la tradizione sposa di *Helios* e madre della maga (cfr. *Odyseea* 10, 135 s.). *Neritius* è aggettivo che Ovidio per primo applica ad Ulisse (cfr. *Fasti* 4, 69), e deriva forse dal nome di *Neriton*, che Omero ricorda come montagna di Itaca (*Ilias* 2, 632 ecc.); ma i poeti latini, a partire da Virgilio, attribuiscono questo nome ad un'isola vicina ad Itaca.

268 Il verso è variazione di 108 (cfr. nota), arricchito della iunctura *longus amor*, che richiama immediatamente Catullo 76, 13 *difficile est longum subito deponere amorem* («è difficile abbandonare d'un tratto un lungo amore»); ma l'aggettivo *longus* è anche quello che nel lessico medico indica le malattie croniche (cfr. Celso 1 *prooemium* 55, ove sono opposte a quelle acute). Proprio la presenza di questo aggettivo rende difficile pensare a una personificazione di amore come dio: per questo preferisco, rispetto a Kenney, *amor* in luogo di *Amor*. Ugualmente, penso sia opportuno legare il verso all'episodio di Circe, pur se versi come questo tendono ad assumere valore gnomico. Vi sono buoni motivi anche per sostenere *in*, in luogo di *et*: l'esistenza di una iunctura ben attestata come *sedere in pectore* (nell'uso ovidiano), e anche la possibi-

lità di una caduta per aplografia (*in in-vito*), successivamente colmata da *et*. Ma lo stesso Ovidio conosce un uso di *sedere* costruito con l'abl. semplice (p. es. *Metamorphoses* 1, 117), quando non si voglia invece considerare *invito pectore* come abl. assoluto (Geisler): *et*, sostenuto dalla migliore tradizione manoscritta, perfeziona il senso del verso (= *etiam*).

272 *Dulichius* è un altro epiteto raro, saltuariamente impiegato dagli augustei (cfr. Virgilio, *Eclgae* 6, 76; qui, v. 699). Deriva dal nome omerico di un'isola vicina ad Itaca, di collocazione controversa: essa fu identificata da Ellanico ed altri geografi, probabilmente a torto, con l'isola di Cefallenia, parte del regno di Odisseo, e questa doveva essere la versione nota anche a Ovidio.

273-84 Il monologo di Circe ha carattere decisamente retorico, svolto com'è nei termini di una *suasoria*, e improntato sia al *conciliare* (vv. 273-8, dove si insiste sull'esiguità del beneficio richiesto), sia al *docere* (vv. 279-83, dove sono illustrati i pericoli della decisione paventata). È curato un adattamento del personaggio di Ulisse al nuovo contesto, poiché il motivo addotto per convincerlo a restare (che rimanda alla celebre profezia di Virgilio, *Aeneis* 1, 206 *fas regna resurgere Troiae*: «è destino risorga il regno di Troia») fa leva unicamente sul fatto che l'eroe è stanco di guerre: le parole di Circe sono dunque coerenti con quell'alterità irriducibile tra amore e guerra, che abbiamo riconosciuto caratteristica dei *Remedia* (e sappiamo essere dell'elegia). Al v. 282, Kenney e Geisler mostrano con buoni argomenti che è da preferire *rursus* alla variante *Rhesus*, stampata dagli editori più antichi e, tra i moderni, da Lenz e Bornecque. Mi pare decisiva la considerazione per cui risulterebbe improbabile una menzione del personaggio epico di Reso (cfr. *Ars* 2, 133 ss.), senza che contemporaneamente si ricordasse il tratto suo più caratteristico: quello di essere stato ucciso durante il sonno (nella vicenda dell'*Iliade* – 10, 434-579 e sempre altrove nella tradizione).

291-356 I vv. 291-7 costituiscono una premessa alla rimanente parte della *tractatio*, tutta rivolta a quanti non possono attenersi alla norma generale di allontanarsi dalla città, e troncata così il legame infelice. Il consiglio di osservare attentamente i difetti del carattere e del fisico dell'amata era già nelle «fonti» teoriche di Ovidio (cfr. Cicerone, *Tusculanae disputationes* 4, 74 e soprattutto Lucrezio 4, 1150-52). Ovidio, come di consueto, accanto allo spunto filosofico elabora nella nuova organizzazione concettuale tratti recuperati dall'esperienza elegiaca. Ciò vale soprattutto per i vv. 301-6, breve tirata di carattere diatribico, che racchiude lamentele sul comportamento dell'amata, tradizionali in elegia: la mancanza di fedeltà, la fallacia dei giuramenti (p. es. *Amores* 3, 3), l'avidità (p. es. *Properzio* 3, 13, 1 s.). Anche qui, la protesta vana degli elegiaci, sempre sopraffatta dalla forza dell'amore (cfr. *Amores* 3, 11, con la conclusione del v. 44 *me miserum, vitiis plus valet illa suis*: «me infelice, essa

conta più dei suoi difetti»), viene nei *Remedia* funzionalizzata al programma di risanamento radicale. La parte dedicata all'osservazione delle imperfezioni fisiche dell'amata è importante per la terapia generale dell'autinganno (cfr. sopra, p. 62): dopo il consueto *exemplum* didascalico tratto dall'esperienza del maestro (311-22), che si risolve nell'elencazione di una serie di difetti *immaginari*, segue il suggerimento di volgere in male anche le doti (325-30), il che permette al poeta il rovesciamento di *Ars* 2, 641-62; il consiglio di far esercitare alla donna l'arte in cui meno è versata (331-40) si può invece ricondurre ad *Ars* 3, 263-328, e l'esortazione finale a sorprenderla il mattino presto, spoglia di ornamenti e intenta al trucco (341-56) ribalta l'esortazione alla cautela nel mostrarsi in tale frangente, rivolta alle donne in *Ars* 3, 209 ss. Mentre nella prima sezione del precetto Lucrezio forniva solo il suggerimento iniziale a riconoscere le colpe morali della donna (4, 1151 *animi vitia*) e lo spunto per la lamentela sull'avidità (4, 1121-4), è presente in misura determinante, pur se attraverso il filtro dell'*Ars*, come modello sulla sezione che riguarda lo smascheramento dei difetti fisici (cfr. 4, 1160-70). Occasionali affinità di motivi con Orazio, *Satirae* 1, 3, 38-66 (sull'amicizia), saranno da ricondurre al luogo comune della retorica *mala sunt vicina bonis* (*Remedia* 323).

291-8 Trattati didascalici sono la formulazione del precetto attraverso l'imperativo *accipe*, frequente anche in Lucrezio, e la nuova delimitazione del destinatario. *Vindex* e *vincula* (vv. 293-4) rimandano al motivo della schiavitù da cui occorre liberarsi, già ai vv. 74 e 90, filo conduttore del progetto didascalico. *Sui* (v. 293) è congettura di Heinsius per *sui* dei codici (stampato dal Lenz, che in apparato commenta favorevolmente la congettura): appare necessario completamento di *vindex* (cfr. v. 74).

320 Con *titulus* si intende la tavoletta appesa fuori della casa, con cui si informavano i passanti che essa era in vendita. Cfr., proprio in riferimento all'avidità della donna, Tibullo 2, 4, 53 s. *quin etiam sedes iubeat si vendere avitas, / ite sub imperium sub titulumque Lares* («se ordinasse di vendere anche la casa di famiglia, andatevene pure, o Lari, sotto altrui dominio, andate in vendita!»).

360 Il venditore ambulante godeva nell'antichità di scarsissima reputazione: cfr. Orazio, *Carmina* 3, 6, 29 ss.; *Epodi* 17, 20. In diverso contesto, la figura è anche in *Ars* 1, 421 s.

311-6 L'esempio tratto dall'esperienza del poeta riconduce all'ambito medico: il fondamento della medicina dei *Remedia* è qui esplicitato come terapia di autoconvincimento, diversa da quella tradizionale che si vale di erbe, poiché quella è inefficace sull'amore (cfr. *Heroides* 5, 149 *Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis*: «me infelice, perché l'amore non è curabile con le erbe»). Podalirio, figlio di Asclepio, aveva preso parte col fratello Macaone alla spedizione contro Troia, proprio

per fornire assistenza medica (*Ilias* 2, 732). Ovidio si era paragonato al personaggio in *Ars* 2, 735 ss., per vantare la propria competenza in fatto di dottrina erotica. Oltre all'esempio, rientrano nei tratti distintivi della forma didascalica l'impiego di *prosum* (quasi tecnico) e l'attenzione alla ripetitività fruttuosa, sottolineata da avverbi come *adsidue* e *saepe*.

317-30 I difetti rilevati da Ovidio fanno capo in generale a canoni di bellezza femminile comuni nell'antichità (cfr. K. Jax, *Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung*, Innsbruck 1933; id., *Der Frauenypus der römischen Dichtung*, Innsbruck 1938): sono gli stessi difetti che egli aveva insegnato alle donne a nascondere e agli uomini a minimizzare nell'*Ars*. La bellezza delle braccia, spesso associata al candore, è tratto frequentemente apprezzato in elegia (p. es. Properzio 2, 22, 5 s.; *Ars* 3, 307-10), accanto a quello tradizionale della bellezza delle gambe. Quello della donna alta era ideale già omerico (*Odyssea* 18, 248 s.) e comune in elegia (Properzio 2, 2, 5 s. ecc.): Ovidio consigliava agli uomini di guardare la piccolezza della loro donna come agilità (*Ars* 2, 661; ma cfr. Lucrezio 4, 1162) e alle donne di occultare il difetto, stando sedute, o sdraiate con i piedi coperti (*Ars* 3, 263-6). Il colore dell'incarnato rispondeva all'ideale antico solo se candido (già Teocrito 10, 26-8; Properzio 3, 24, 7 s.): di qui *Ars* 2, 657 s. e il consiglio alle donne di *Ars* 3, 270. Da ultimo, l'oscillazione tra i due tipi opposti di una modestia affine a rozzezza e di un'ostentazione di raffinatezza urbana, che si traduce in petulanza, era già in *Amores* 2, 4, 11-3, dove il poeta si riconosceva soggetto al fascino di entrambi.

331-40 Il canto, la danza e la conversazione spedita erano arti necessarie per muoversi con disinvoltura nella società raffinata della Roma augustea. Saperle praticare costituiva una carta vincente secondo il codice galante che il poeta Ovidio aveva elaborato nell'*Ars* (dove sono presenti tutti questi motivi). Erano altresì apprezzati un bel portamento (*Ars* 3, 298-306, ma già Catullo 42, 7 ss., per esempio) e un seno che non fosse esuberante (cfr. Lucrezio 4, 1168). La *fascia pectoralis* veniva applicata dalle matrone direttamente sulla pelle e sotto il seno, per sostenerlo (distingendosi così dal *cingulum*, che si portava invece sopra la veste): poteva servire anche per comprimere un seno troppo prospero (cfr. Terenzio, *Eunuchus* 314).

341-56 Contrapponendosi all'esaltazione della raffinatezza nel vivere e nella cura del corpo (il *cultus*), e alla giustificazione del lusso che aveva racchiuso nell'*Ars* (soprattutto nel terzo libro; si vedano anche i *Medicamina faciei*), Ovidio recupera qui al progetto dei *Remedia* i toni della polemica contro tali valori, assai diffusa nell'antichità (*gemmis auroque teguntur omnia*), intrecciandoli col monito a cercare la vera natura dell'essere amato, spoglia di ornamenti: riflesso, questo, di note dispute filosofiche. La visita inaspettata di mattina, per sorprendere l'amata appena

sveglia era topos elegiaco (Tibullo 1, 3, 89-94; Propertio 1, 3 ecc.); serviva a sottolineare la bellezza di lei, tanto più sorprendente in quanto priva di trucco. Qui, viceversa, è raccomandata come espediente atto a fugare l'amore, come in Lucrezio 4, 1175-89 e negli avvertimenti alle donne di *Ars* 3, 209 ss. L'insistenza di verbi ed espressioni che indicano inganno e disinganno (*sinxerit; auferimur; decipit; deprendes; fallit*) è significativa, poiché si lega ad uno dei motivi fondanti della didascalica erotica ovidiana (cfr. nota ai vv. 41-4). I vv. 351 ss. e i vv. *Ars* 3, 209 ss. mostrano stretta parentela, strutturale e lessicale: in entrambi i passi, l'esipo (*oisypus* o *oisype*) è scelto a caratterizzare il disgusto suscitato dalla vista delle pratiche cosmetiche: si trattava infatti di un estratto grasso ricavato dal vello delle pecore (o capre) non ancora lavato, corrispondente a quanto oggi, attraverso raffinazione, origina la lanolina. Era impiegato, oltre che nella cosmesi (cfr. Plinio, *Naturalis Historia* 30, 28 ecc.), in medicina (cfr. Erodoto 4, 187 ecc.). Fieno, augure di Apollo, per punizione di delitti o colpe, diverse secondo le diverse fonti, venne accettato, e condannato a una fame insaziabile, poiché perseguitato dalle Arpie che ne devastavano la mensa; di qui l'allusione ovidiana (cfr. Virgilio, *Aeneis* 3, 212-3; Ovidio, *Fasti* 6, 131 ss. ecc.). Un problema testuale al v. 351 divide gli editori moderni tra *sua cum linet* (Némethy; Bornecque); *cum conlinet* (p. e. Ehwald); *sua cum linet* (Lenz; Kenney). L'incertezza è legata, oltre che all'oscillazione tra presente e futuro, alla mancanza di un *hemiepes* (il terzo) in alcuni testimoni (tra cui gli ottimi RY). Il problema è di difficile soluzione, in entrambi i suoi aspetti: se infatti è ardua una scelta tra i tempi verbali (l'uso di Ovidio nei *carmina amatoria* mostra una prevalenza del futuro, in simili strutture sintattiche, ma il presente, pur possibile e attestato, gode del sostegno di codici come R), lo è forse ancora di più quella tra il possessivo o il prefisso verbale, con cui colmare la lacuna (è infatti più semplice spiegare la caduta di un *col* dopo *cum*, per aplografia, piuttosto che quella di *sua*: ciò non toglie che *sua* migliori il senso del testo). Si può forse osservare che *cum collinet* crea una figura di parola che sembra aggiungere enfasi ironica al quadro della donna che si truoca.

357-60 Un'introduzione solenne, appartenente alla formularietà della didascalica, *nunc tibi ... eloquar* (cfr. Virgilio, *Georgica* 2, 226; Ovidio, *Ars* 1, 265 s.; *Remedia* 683 s.; 757) prepara il nuovo precetto. Il v. 358, che si iscrive nella topica della «guerra» contro Amore del poema (cfr. nota ai vv. 151-68), riprende celebri parole properziane, correggendone, come di consueto, la conseguenza: 3, 21, 5 s. *omnia sunt temptata mihi, quicumque fugari / posset: at ex omni me premit ipse deus* («ho tentato ogni mezzo, per metterlo – scil. Amore – in fuga: ma il dio mi incalza da ogni parte»). La formula che indica ritegno dei vv. 359-60 è comune in simili contesti, e il poeta ne fa uso anche in *Ars* 3, 769 s., con divertente e imprevedibile variazione del motivo: *ulteriora pudet docuisse, sed alma Dione / "praecipue nostrum est, quod pudet, inquit, opus"* («il pudore mi trattie-

ne dal continuare insegnamenti di questo tipo, ma l'alma Venere mi disse "è nostro compito proprio quanto è oggetto di vergogna!")»).

361-96 Utilizzando lo spazio privilegiato dalla tradizione letteraria per l'enunciazione programmatica, la sezione centrale dell'opera, Ovidio introduce a questo punto un'apologia dell'*Ars*, che gli permette di affrontare con determinazione la parte più licenziosa della pretestistica del *Remedia*. La difesa della poesia, lungi dall'essere concepita come ritrattazione, si risolve in una riaffermazione convinta del proprio operato, condotta nei termini tradizionali della risposta polemica alle accuse infondante di avversari di identità non precisata (*quidam*, v. 361; *quicumque es*, v. 371). L'argomento decisivo dell'apologia è racchiuso entro una cornice che sviluppa il motivo, anch'esso tradizionale in simili contesti, dell'accusa rivolta all'invidia dei detrattori (vv. 365-70; 389 s.), smascherata dal successo del poeta, passato e futuro (vv. 363 s.; 391-6): motivo consolidatosi nella tradizione latina, sulla scorta del modello callimacheo (cfr. W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960, pp. 216 ss.; E. Milobenski, *Der Neid in der griechischen Philosophie*, Klassische-Philologische Studien 29, Wiesbaden 1964, pp. 125 ss.). Sembra di poter individuare una differenza di destinatario nel *tu*, *quicumque es* (v. 371), a cui la parte centrale è dedicata, rispetto al più vago *quidam* (v. 361) che caratterizza il gruppo di quanti hanno attaccato la poesia dell'*Ars* per invidia: ad essi, infatti, spettano solo indifferenza e promessa di ulteriori successi come risposta; mentre chi si è sentito «offeso» dalla licenziosità del poeta (*laedit*, v. 371 è verbo «tecnico» dell'autodifesa che il poeta condurrà durante l'esilio: cfr. *Tristia* 1, 5, 84; 2, 123 ecc.), sarà dedicatario di una risposta meditata e puntuale (vv. 371-88). Anche questa riprende un motivo tradizionale: l'autonomia della letteratura da qualsiasi parametro di valutazione «esterno» alle sue leggi, il suo essere soggetta unicamente alla norma del *prepon* (decoro), della coerenza tra genere letterario (identificato nel suo metro) e argomento; questo era, com'è noto, principio di poetica già formulato da Orazio (*Ars poetica* 86). Ancora una volta, il poeta ribadisce l'estraneità delle matrone alla tematica dell'*Ars* (vv. 385 s.; cfr. *Ars* 1, 31-34 e più volte a maggior ragione nei carmi dell'esilio).

365-70 Proverbiale è il concetto che l'invidia colpisce obiettivi alti (cfr. Otto, p. 176 s.v. *invidia*): a ciò risponde la scelta come esempi di Omero e Virgilio. Zoilo di Anfipoli, filosofo cinico e retore del IV sec. a.C., era noto per i suoi attacchi a Isocrate, Platone e soprattutto Omero: ciò gli era valso l'appellativo di *Homeromastix* («fustigatore di Omero»). Sulla scorta di questo soprannome, il più noto dei «detrattori di Virgilio» (su cui ci informa soprattutto la biografia virgiliana di Donato), Carvilio Pittore, aveva scritto una *Aeneidomastix*: la densa perifrasi del v. 368 serve da antonomasia per il nome proprio di Virgilio, e riassume il significato dell'*Enecide* con una formulazione che richiama da vicino celebri versi del poema (cfr. *Aeneis* 1, 5 s.; 1, 68). Agli esempi letterari,

seguono esempi tratti dal mondo della natura, tradizionali e diffusi già presso i Greci (cfr. Otto, p. 148 s.v. *fulmen*; p. 176 s.v. *invidia*).

371-88 L'argomentazione difensiva si sviluppa in due punti: ogni argomento richiede un metro (cioè un genere) suo proprio, vv. 373-80; è inammissibile ogni confusione introdotta in questa norma, vv. 381-86. I singoli motivi trovano coincidenze significative con la poetica oraziana (cfr. soprattutto i vv. *Ars poetica* 73 s. per l'epica; 79 per il giambico; 89-92 per tragedia e commedia, con la condanna di ogni confusione tra la materia e il genere); ma tali teorizzazioni erano ormai ampiamente diffuse. La migliore prova che *Ars* e *Remedia* sono concepiti dall'autore come opere pertinenti al genere elegiaco si ha proprio in questi versi: la scelta del metro, il distico, si chiarisce come una scelta di genere, e la funzione didascalica rimane dunque limitata a un gesto che condiziona la forma dell'espressione. *Maenius* (v. 373) riferito ad Omero (già in *Ars* 2, 4 e altrove in letteratura latina), da *Maionia*, antico nome della Lidia, patria del poeta secondo il ramo della tradizione che lo voleva originario di Smirne. Coturno e socco (vv. 375 s.), le calzature tipiche, rispettivamente, degli attori di tragedia e di quelli di commedia, erano diventati ormai opposizione metonimica per i due generi: il v. 376, dalla tradizione piuttosto controversa e di non immediata intelligibilità, ha causato più di una perplessità nei filologi: il testo qui proposto, e stampato tra gli altri dal Kenney, si vale di un impiego di *e*, *ex* nel senso di «conformemente» (per cui cfr. Kühner-Stegmann 1, 505) e di un'accezione di *habere* equivalente a *gerere* (per cui cfr. già Nevio, *Tragoediae* 54 R²). Sussiste, tuttavia, un margine di dubbio. La storia di Cidippe, che Aconzio lega per sempre a sé, obbligandola in un giuramento d'amore inciso da lui su una mela e che la fanciulla inavvertitamente legge, era stata cantata proprio da Callimaco, e nel metro di Callimaco (il distico) è cantata pure nella ventunesima delle *Heroides*. Taide, nome di un'etera famosa amata da Alessandro Magno, è antonomastico per la categoria di donne delle quali è popolato il mondo dell'*Ars* (e per le quali questa si dichiara concepita); la figura di Andromaca, virtuosa sposa di Ettore, riassume invece la categoria delle matrone, le uniche a far uso della *vitta* (una fascia) per cingere i capelli. Sulla liceità della *lascivia* nel genere leggero si era espresso anche Orazio (*Ars poetica* 105-7): *lascivus* è aggettivo frequentissimo per connotare la poesia di argomento amoroso (cfr. Propertio 2, 34, 87 *lascivi* ... *Catulli*; Marziale 8, 73, 5 *lascive Propertii*).

389-96 La iunctura fortunata *livor edax*, con la quale il poeta allude al celebre inizio di una propria elegia rivolta all'invidia (*Amores* 1, 15; cfr. Seneca, *Phaedra* 492 s.; Marziale 11, 33, 3 ecc.), introduce la parte finale dell'apologia, quella che minaccia i detrattori con il fantasma di altri, più importanti successi di cui il futuro del poeta sarà generoso. Che Ovidio si proponga impegni poetici diversi dall'elegia (e che quindi, nel *carmina mulia* del v. 392, vada ravvisato l'annuncio delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*)

lo mostra il distico conclusivo dell'autodifesa, quello che registra nel paragone con Virgilio il punto estremo raggiunto ormai dall'esperienza elegiaca: anche la coscienza del proprio valore era affermazione topica in poesia (cfr., per tutti gli esempi, Orazio, *Carmina* 3, 30). *Epos* è congettura del Muretus, seguita dai più, per *opus* dei codici, difficilmente sostenibile.

397-8 Molti dei manoscritti più recenti e alcune edizioni più antiche (a partire da quella dello Heinsius) fanno cominciare con questo distico un secondo libro. All'origine di tale errore è la presenza in alcuni testimoni delle diciture *INCIPIT LIBER PRIMUS*, *EXPLICIT LIBER PRIMUS* che segnavano di norma inizio e fine di libro, ma che alcuni studiosi interpretano, probabilmente a ragione, come il residuo di una suddivisione del testo, dovuta alla sua diffusione nelle scuole in epoca tarda: del resto, non sussiste alcuna ragione interna per pensare a una bipartizione originaria, né abbiamo notizia (ove si voglia pensare a una diversa suddivisione della materia) di un secondo libro dei *Remedia*, oltre a questo, andato perduto, e di cui peraltro non si riesce ad individuare il possibile contenuto. Probabilmente, sarà parso un indizio di cesura anche l'avverbio *hactenus* in posizione iniziale, che assolve la funzione di cerniera tra la fine di una sezione e l'inizio di quella successiva, ed è comune in poesia didascalica (cfr. l'attacco del secondo libro delle *Georgiche*: *hactenus arvorum cultus et sidera caeli*: «fin qui si è trattato della coltivazione dei campi e delle stelle del cielo», riassuntivo del contenuto del libro precedente). La ripresa della precettistica è annunciata da un'autoesortazione di Ovidio a tornare entro i limiti dell'opera, che impiega la metafora didascalica del carro (cfr. nota ai vv. 69-74). La qualifica *poeta* riferita a sé, in apostrofe come anche in enunciati alla terza persona singolare, è stilema ovidiano delle opere dell'esilio (naturale, dato il taglio autobiografico dei componimenti); altrove, si ritrova in elegie proemiali degli *Amores* (2, 1, 10; 3, 1, 16) e in quella di commiato (3, 15, 13), e in conclusione dei *Remedia*: luoghi tutti ove è evidente la sottolineatura enfatica della funzione creativa.

399-406 Introdotto dalla formula pesantemente argomentativa *ergo ubi* (cfr. v. 135, dove identico nesso apriva la *tractatio* vera e propria), il precetto serve di premessa alla parte più «delicata» dell'insegnamento, cui Ovidio arriva dunque per gradi. Analogo suggerimento è già in Lucrezio 4, 1065 ss. I tre esempi scelti dal mondo della natura valgono a confermare l'assunto che la soddisfazione di un desiderio a lungo vagheggiato è più che mai fonte di piacere: non c'è, dunque, contraddizione tra il distico finale e il resto del precetto come vogliono alcuni filologi (forse Bornecque, che espunge il distico senza spiegazioni, e Henderson, i cui argomenti non convincono); piuttosto, Ovidio intende mostrare le conseguenze derivanti dal non seguire il suo consiglio.

407-40 La dichiarazione del *pudor narrandi*, sostitutiva della preteri-

zione, e quasi formulare in Ovidio (cfr. *Metamorphoses* 14, 279; *Tristia* 5, 7, 57), collega direttamente il nuovo consiglio ai vv. 357-60: lo stesso espediente introduce la sezione dell'*Ars* di cui questi versi rappresentano il rovesciamento, 3, 771 ss., vale a dire la serie di accorgimenti che devono sfruttare le donne per affrontare gli amplessi in quella posizione che più valorizzi le loro caratteristiche fisiche (*nota sibi sit quaeque; modis a corpore certos/sumite; non omnes una figura decet*: «ciascuna conosca bene se stessa; assumete atteggiamenti sicuri in base alle caratteristiche del vostro corpo; non a tutte si addice la stessa posizione»). Il topos didascalico della facilità dei precetti si fonda sull'assunto di *Ars* 1, 613 s. *nec credi labor est: sibi quaeque videtur amanda; / pessima sit, nulli non una forma placet* («non è difficile essere creduti: ciascuna si ritiene degna di amore; quand'anche bruttissima, non c'è nessuna che non si piaccia»). La funzione didascalica è comunque assai insistita in questa sezione (cfr. i vv. 411 *etiam iubeo*; 419 s. con esplicito riferimento ai consigli del maestro e alla loro utilità: *prosumt ... iuvant*; 423 *tu tantum* più imperativo; 426 *iudicis ... meis*; 439 s.). L'esposizione del precetto, vv. 411-8, si struttura secondo l'attenzione al tempo opportuno, che è propria della didascalica e della medicina in generale (cfr. vv. 131-4 e nota); i due *tunc* dei vv. 411 e 417 marciano infatti la contrapposizione temporale tra il momento precedente e quello successivo all'amplesso, il cui compimento è indicato da una metafora tratta dal linguaggio delle corse dei carri, e perciò nel gusto del poemetto (*ad metas venire*, v. 413: cfr. *Ars* 2, 727). Il suggerimento di cercare la luce piena è fornito in coerente opposizione alla cultura antica, che generalmente lodava la penombra come propizia agli incontri amorosi (cfr. Euripide, frg. 524 Nauck; Ovidio, *Ars* 3, 807 s.); della sazietà che segue il piacere Ovidio aveva già parlato, per le donne, in *Ars* 2, 692.

415 *Ut* è congettura dello Heinsius, quasi concordemente accettata, per *et* della tradizione manoscritta, che renderebbe grammaticalmente difficile il *videare* del v. successivo. *Malles* alterna con *malis*, dei codici più autorevoli, ma resta da preferire, per la presenza di *tegitis*, che ha pieno valore di anteriorità, come dimostra il contrasto cercato dal pentametro seguente (cfr. Camps, in CR 4 (68), 1954, p. 204).

441-88 Il nuovo consiglio, quello di coltivare più di un amore, è suddiviso in due sezioni: la prima, vv. 441-50, contiene l'esposizione del principio nella forma generale; la seconda (anche in questo caso, quasi un corollario della precedente) attraverso una serie di *exempla* mitologici propone il rimedio antico di scacciare il vecchio amore con uno nuovo. Più di ogni altro, dunque, questo precetto si contrappone all'etica elegiaca, tradizionalmente fondata sull'unicità dell'amore: e il senso complessivo è chiaro. L'organizzazione concettuale della prima sezione, tuttavia, non immediatamente perspicua, ha suscitato qualche difficoltà: alcuni editori, tra cui Kenney, stampano tra parentesi il v. 442, allusivo all'opportunità di dedicarsi a più amori, avvertendolo estraneo al movimento

centrale del discorso, che ruota invece attorno al numero di due (v. 441 *binas*; 443 *bipertito*). In realtà, come mostra il procedere del ragionamento, amore «duplice» e amore «multiplo» appaiono trattati insieme, il secondo essendo soltanto un ampliamento del primo: l'importante è abbattere la fedeltà ad un'unica passione, che è causa di sofferenza (al distico iniziale segue infatti un distico esplicativo sui pregi di un amore suddiviso tra due oggetti; subito dopo, viene però un distico di esempi tratti dalla natura che riguardano l'amore multiplo – vv. 445 s. All'uno ed all'altro caso si attagliano invece i due esempi conclusivi, v. 447 s.). La conclusione, che prepara il passaggio alla seconda sezione, culmina nell'approvazione verso chi ha saputo adottare questa tecnica dall'inizio, e ricorre all'espressione metaforica, fortemente impressiva e perciò funzionale al gesto didascalico, per indicare il trionfo sull'amore (vv. 449 s.: *victor in Arce*, già in *Ars* 2, 540, rimanda al cerimoniale del trionfo, che consisteva in una processione terminante al tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio: come la *gnome* del v. 462, riprende la tematica consueta della guerra contro Amore). I vv. 451-88 iniziano con lo schema già sfruttato del catalogo di *exempla* tratti dal mito (cfr. i vv. 55-68 e, in forma minimale, i vv. 261 ss.), per terminare nella vicenda di Agamennone, che assume le dimensioni di una digressione, e permette al poeta di cimentarsi argutamente col modello omerico.

441-50 L'idea di coltivare due o più amori contemporaneamente ha una tradizione antica in poesia: frequente nell'elegia greca (cfr. *Anthologia Palatina* 12, 89; Meleagro, *ibid.* 12, 94; 95 ecc.), fa la sua comparsa anche in quella latina, e spesso come oggetto di discussione etica, sulla liceità di un tale comportamento. È il caso di Propertio 2, 22a, 36-42, modello attivo sul contesto dei *Remedia* (lo mostrano gli esempi della nave, vv. 447 s. ~ Propertio v. 41, e della madre, vv. 463 s. ~ Propertio v. 42), come già su quello di *Amores* 2, 10. Come di consueto tuttavia, ciò che in Propertio non si discostava dalle possibilità codificate dall'esperienza elegiaca, viene nei *Remedia* funzionalizzato al programma di risanamento globale. Gli esempi dei vv. 445 s. saranno ripresi da Quintiliano 5, 13, 13 a sostegno dell'opportunità di controbattere una per una le tesi dell'avversario, per indebolirne la linea: *at si singula quaeque dissolveris, iam illa flamma, quae magna congerie convaluerat, diductis quibus aiebatur, concidet, ut, si vel maxima flumina in rivis diducantur qualibet transitum praebent* («ma se riuscirai a smontare i singoli argomenti, quella fiamma, che doveva il suo vigore a una grande catasta di legna, smembrato il materiale di cui si alimentava, si spegnerà, come qualora si dividano anche i fiumi più grandi, essi offriranno da qualche parte un guado»). In assenza di soluzioni più soddisfacenti, mi risolvo a stampare il testo adottato da Kenney al v. 446, dove la tradizione è quanto mai controversa. In luogo di *laesaque*, per cui i manoscritti presentano numerose varianti quali un'incomprensibile *baesaque*, sarebbe forse da preferirsi, sulla scorta del confronto con Quintiliano e per analogia con l'esempio dei fiumi, un agget-

tivo che mettesse in rilievo l'ampiezza e il vigore della fiamma: ma il *magnaue* offerto da un testimone di prima importanza come E sembra piuttosto da intendersi come intervento antico, e non giustificerebbe il passaggio a *laesa* o *haesa* degli altri codici più autorevoli. *Diducto*, a sua volta, che può contare sul parallelo quintiliano, concorre con *deducto* e *seducto* della tradizione migliore, e lascia dunque un margine di dubbio.

451 s. Il *remedium* era già suggerito dalle fonti ovidiane: Lucrezio 4, 1070 ss. e Crisippo (in Cicerone, *Tusculanae disputationes* 4, 75), ma per il suo carattere di tratto di saggezza popolare era assai diffuso in letteratura, filosofica e non.

453-60 Il nuovo catalogo di *exempla* mitici è redatto all'insegna del preziosismo, sia nella scelta dei miti – alcuni dei quali poco diffusi – sia nelle soluzioni lessicali, che celano dietro perifrasi di gusto alessandrino la citazione dei miti più conosciuti. La vicenda di Procri e Minosse rappresenta un ramo minore della tradizione raccolta attorno alla figura della sposa di Cefalo (cfr. le narrazioni di Ovidio, *Art* 3, 686-746; *Metamorphoses* 7, 672-865, entrambe incentrate sull'inganno fonico per cui Procri, spiando il marito e sentendolo invocare l'*aura*, si crede tradita; la reazione inconsulta di lei provocherà il finale tragico della vicenda). La versione qui alludono a *Remedia*, sconosciuta alla letteratura latina anteriore ad Ovidio, parla di una relazione tra Procri e Minosse, grazie alla quale il re sarebbe stato liberato da una terribile maledizione sessuale legata al suo rapporto con Pasifae. Al v. 454, nonostante ragioni di parallelismo coi distici successivi invitino a cercare il proseguimento di quanto detto al v. 453, pare necessario pensare a un altro mito: *Idaea coniuge*, infatti, potrebbe forse riferirsi a Pasifae, ma in tal caso non potremmo certo pensare a Procri come *coniunx prior*; per questo motivo si suole considerare la citazione allusiva a una parte della vicenda di Fineo (cfr. v. 355 e nota), che, dopo Cleopatra, aveva sposato in seconde nozze Idea (sul mito e i suoi sviluppi, cfr. Apollodoro 3, 15, 3); il nome di questa, tuttavia, è attestato solo in letteratura scolastica. Il fratello di Anfioche è Almeone, che in prime nozze si era unito ad Arsinoe, figlia del re arcade Fegeo; la seconda moglie, Calliroe, figlia del fiume Acheloo, costrinse i figliuoli alla morte (cfr. Apollodoro 3, 7, 5); prima di Ovidio, solo Accio aveva trattato il mito in letteratura latina, se si esclude l'accenno di Propertio 1, 15, 15 (ove Arsinoe è indicata col nome di Alfesibea). Per la storia di Paride e della ninfa Enone sua compagna, ripudiata per Elena, cfr. Ovidio, *Heroides* 5 (oltre naturalmente ad Apollodoro 3, 12, 6): la perifrasi *Oebalia paelex* nasce dal nome di Eballo di Sparta, nonno di Elena (cfr. Ovidio, *Heroides* 16, 128 *Oebalia nympha*). Gli Odrisi infine, fortissima tribù tracia della regione dell'Ebro, forniscono l'indicazione geografica per la perifrasi che allude a Tereo: sull'amore colpevole di questi per la cognata Filomela, cfr. v. 61 e nota.

465-88 Il modello letterario di questa sezione è – com'è noto – l'episodio che funge da elemento motore dell'intreccio iliadico, motivando l'ira di Achille (*Ilias* 1, 173 ss.): la pretesa di Agamennone di ottenere Briseide, schiava di Achille, in cambio di Criseide, che egli ha dovuto restituire al padre, sacerdote di Apollo, per placare l'ira del dio. La frase *successore novo vincitur omnis amor* è un consapevole rimando al celebre verso di Virgilio, *Ecoegae* 10, 69, e forse non è assente una lieve parodia del motivo, caro alla cultura greca, del *protos euretēs*. Ma il tutto si risolve in un'arguta interpretazione «attualizzante» del mito, che applica all'intreccio della tradizione una lettura conforme al nuovo codice galante fissato da Ovidio (la possibilità di intersezioni tra due sfere tradizionalmente antitetiche, quella del codice epico-guerresco e quella dell'amore elegiaco era stata riconosciuta da Ovidio già nell'*Ars*). L'operazione conserva intatto il decoro (*prepon*) del personaggio di Agamennone: lo statuto di re-guerriero fissato nell'*Iliade* è divenuto tradizionale (evidente soprattutto nel suo discorso, vv. 477-82, da confrontare con Omero, *Ilias* 1, 118 s. e 182-7). A questo aggiunge anzi un tratto estraneo al mondo dei valori omerici, e pertinente piuttosto al concetto di sovranità orientale: la vista che arriva a comprendere tutto, come quella del sole (nell'*Iliade* stessa, è proprio Agamennone che riferisce tale capacità al sole: 3, 277; e il tratto è poi assai diffuso in letteratura: ad esempio Eschilo, *Prometheus* 91; per la letteratura latina, cfr. l'ampia raccolta di passi nel commento del Bömer a Ovidio, *Metamorphoses* 1, 769, pp. 230 s.). La dignità di cui gode l'eroe serve comunque, nel nuovo contesto, a dotare di autorità il discorso del vv. 475-82, il cui distico iniziale mostra però tutta la distanza dal modello omerico. In conformità al nuovo contesto, vengono quindi svalutate le ragioni del vecchio Crise, sentite ormai estranee all'etica galante: la dignità sacrale della sua protesta (*Ilias* 1, 12 ss.) viene abbassata a livello di stolto piagnucolare (di chi non comprende l'utile della figlia, vv. 471 s.). Il motivo stesso della vecchiaia, che nell'*Iliade* fungeva da incremento della dignità del personaggio, viene ripreso con enfasi, ma caricato della coloritura negativa per chi è sentito in ritardo con le ragioni della nuova società (v. 470 *senior stulte sbebat*; v. 471 *odiose senex*): l'alterità rispetto ai valori dei «vecchi» è tratto della commedia, della poesia neoterica e infine dell'elegia (cfr. Catullo 5, 2 s.; Propertio 2, 30, 13).

475-6 Il gioco di parole del pentametro è, naturalmente, tra *Briseis* e *Chryseis*, e il senso complessivo del distico è chiaro. Non altrettanto chiara la sintassi, soprattutto per l'impossibilità di distinguere, con criteri metrici, se *forma* sia nominativo o ablativo. È forse utile partire da una certezza; *illius* non può che indicare Criseide, ormai lontana (*illa*, v. 474, indica ancora lei, mentre Briseide, mai nominata, è indicata con *banc* al v. 477). L'ipotesi del nominativo, la più immediata per ragioni di parallelismo con la costruzione del pentametro, non può dunque che sottintendere un gesto dettato verso Briseide, come si diceva mai finora nomi-

nata; inoltre, ad evitare la durezza di *proxima* costruito con il genitivo, si dovrebbe intendere *illius = formae illius*, vale a dire «la bellezza - forma sogg. - (di questa) è molto vicina alla bellezza di quella». Il tutto, cioè, con passaggi faticosi. Sarebbe suggestivo pensare pure a un significato di *forma* metonimico per l'oggetto stesso della bellezza, analogo all'italiano «bellezza» nel senso di «donna bella»: Briseide, così, verrebbe ad essere il soggetto celato in *forma*, *est* guadagnerebbe il valore verbale di «c'è», che la posizione iniziale sembra suggerire, eliminando una durezza sintattica: ma quest'uso, pure attestato in latino (soprattutto in commedia), sembra poco appropriato alla dignità di Agamennone. La soluzione di considerare *forma* come ablativo è a tutta prima allettante, perché permette il giusto riconoscimento nelle parole di Agamennone di una struttura epica codificata, quella della descrizione di luogo (*topothesia*, cfr. nota ai vv. 549-78) caratterizzata dalla formula *est locus*, seguita da nesso relativo (qui *hanc*), in questo caso traslata a descrizione di persona: «c'è una che...». L'ablativo, di limitazione, sarebbe allora il necessario completamento del generico *proxima*. Il limite di questa ipotesi sta nella necessità di dover sottintendere un pronome indefinito, e il problema sembra così dover rimanere aperto.

481-2 Una riconferma del *prepon* di re, capo di altri re, è contenuta nell'esempio per assurdo con cui Agamennone chiude il suo discorso (cfr. Omero, *Ilias* 1, 118, dove il personaggio afferma che *non conviene* che proprio lui rimanga privo del suo dono): Tersite è infatti, come è noto, il prototipo del personaggio odioso, dai tratti paradigmaticamente opposti a quelli della *kalokagathia* propria degli eroi omerici, e come tale scacciato dal consorzio umano (cfr. *Ilias* 2, 216 ss.). Per la particolare ripugnanza fisica, era addirittura entrato in proverbio (cfr. pg 1, 149).

485-6 Il distico di commento, che riassume la morale dell'*exemplum*, torna a riferirsi all'utilità di coltivare due amori insieme: con ciò riprende logicamente il nucleo della sezione 441-50, mentre la vicenda di Agamennone sviluppava piuttosto lo spunto del v. 462, cioè la capacità di ogni nuovo amore di scacciare quello precedente. Non credo si tratti di difetto di struttura argomentativa, mi sembra piuttosto che in questo modo l'esempio venga inserito all'interno del movimento generale, che mira a dimostrare come un amore, suddiviso in un modo qualsiasi (fra due o più oggetti; subito all'inizio, o anche in tempi diversi), è meno forte, quindi più facile a vincerli. In tale prospettiva, mi sembra che la lezione *distineatur* al v. 486, del manoscritto dello Scaligero, sia da preferirsi a *detineatur* della più parte dei testimoni (è *difficilior* e più vicina a *destineatur* dell'ottimo R), proprio se si riconosce al verbo il significato tecnico, frequentissimo negli storici e in particolare in Cesare, di «tenere divise le forze nemiche», per evitare un assalto massiccio: cioè se si riconduce il pensiero al tema generale della guerra contro Amore.

489-522 Il motivo dell'autoinganno, già apparso occasionalmente nel poema, viene qui sviluppato compiutamente. L'accenno iniziale ad Apollo, dio della medicina, serve a dotare di spessore il precetto, che elabora uno dei fondamenti della terapia dei *Remedia*. Dopo la presentazione del consiglio, corredata dai consueti esempi (vv. 489-504), si apre una sezione che punta alla dissimulazione dei sentimenti per ottenere l'inganno completo dell'amata, ed è costruita, come *exemplum fictum*, sulla situazione elegiaca che genera il *paraklausithyron*: in realtà, tuttavia, il consiglio di ostentare durezza in questa situazione era teorizzato già in elegia, e aveva per effetto, se rispettato, proprio la resa totale della *puella*, divenuta improvvisamente docile. Ovidio ne è consapevole, ed è costretto quindi a presentare questo effetto come secondario, al v. 512. La conclusione (vv. 517-22) mostra il risultato della *simulatio* e del *se fallere*: reso più forte dal nuovo atteggiamento, l'amante può passare oltre la porta, ora aperta, della *puella*, rovesciando così la propria condizione di servitù.

491-4 L'immagine dell'Etna, come metafora per l'ardore della passione amorosa, era quasi proverbiale (cfr. Catullo 68, 53; altro in Otto, cit., p. 7 s., s.v. *Aetna* 2). Al v. 492 alcuni codici recensori presentano la lezione *glacie* in luogo di *dominae* della tradizione più autorevole. Tale lezione, stampata tra gli altri da Bornecque e Henderson, pur creando la durezza di un *tuac* privo del proprio sostantivo, ha il vantaggio di togliere a *frigidior* il valore di comparativo assoluto, qui in effetti un po' debole: si sarà probabilmente introdotta nella tradizione per questo motivo, sulla scorta di passi come *Heroides* 1, 22 e 10, 32. Nei vv. 493-4, che hanno a modello Properzio 2, 17, 22 *aut si quid doluit forte, dolere nega* («o se per caso qualcosa ti ha addolorato, nega il tuo dolore»), è da rilevare l'uso dell'aggettivo *sanus*, che recupera il significato proprio, di tecnicismo medico, accanto a quello figurato, impostosi in elegia (cfr. sopra, p. 60).

496 La dichiarazione appartiene alla topica didascalica, come mostra il precedente di *Ars* 2, 196 *artis erunt cautae mollia iussa meae* («saranno dolci le prescrizioni della mia arte accorta»), a sua volta modellata sulle celebri parole di Virgilio, *Georgica* 3, 41 *tua, Maecenas, baud mollia iussa* («i tuoi comandi non teneri, Mecenate»); cfr. anche *Remedia* 225 s.; 523 s.

499-502 Il primo dei due esempi, introdotto dalla nota formula *saepe ego* (cfr. v. 227 e nota), rimanda a una consuetudine dei convivi, soprattutto greci, una specie di gioco tra convitati la cui regola fondamentale era *aut bibat aut abeat* (Cicerone, *Tusculanae disputationes* 5, 118): per chi si rifiutava di bere il numero di bicchieri fissato dal conduttore del gioco erano previste sanzioni. Nel secondo esempio, ove è presente la metafora della caccia agli uccelli, comune (come quella della caccia in generale) nella letteratura erotica, è degno di attenzione l'impiego del verbo *simulo*, che rivela l'analogia di questo verso con *Ars* 1, 615 *saepe tamen vere coe-*

pito simulator amare («spesso tuttavia chi simulava prese ad amare veramente»). Tutto il contesto, anzi, che raccomanda la tattica della simulazione per conquistare i favori della fanciulla, è sicuramente modello di questo.

503 L'idea dell'amore come frutto di abitudine, topica anche questa della letteratura antica (cfr. Terenzio, *Andria* 560 s.; Lucrezio 4, 1280-87), era già alla base di parte delle teorizzazioni dell'*Ars* (cfr. i vv. 2, 345-8). Al fondo, è il pensiero più generale che l'abitudine diventa una seconda natura (cfr. Cicerone, *De finibus* 5, 25, 74 e altro in Otto, pp. 90 s., s.v. *consuetudo*).

502-22 Per la situazione del *paraklausthyron*, cfr. vv. 35 s. e nota. Anche i vv. 509 s. rimandano al già citato Properzio 2, 17, 19-22. L'effetto ottenuto dall'ostentazione di indifferenza da parte dell'uomo è quello che la donna ceda, secondo una norma diffusa in letteratura erotica latina e greca, e quindi suggerita come espediente in elegia (cfr. Properzio 2, 14, 19 s.; Ovidio, *Amores* 2, 9, 9): il poeta si libera della difficoltà ammettendo il risultato, ma avendo cura di presentarlo come effetto secondario (*etiam*, v. 512). Il motivo viene quindi funzionalizzato al disegno dei *Remedia*, offrendo lo spazio di una scappatoia all'eccessiva durezza dei precetti: una volta che la donna si sarà intenerita, anche ammesso di non aver forza sufficiente per ottenere la piena guarigione dalla passione, sarà almeno più semplice godersi l'amore. È questo il senso del distico 521-2, il cui testo, restituito all'integrità da un intervento del Madvig sull'ametrico *ubi sapientia desit* del codice più autorevole (mancante cioè di una sillaba nel secondo emistichio del pentametro), ci è ora testimoniato in questa forma anche da un manoscritto sconosciuto fino alla metà degli anni '60 (lo *Hamiltonensis*), ed è così concordemente stampato dagli editori.

523-8 I primi due distici portano in primo piano la funzione didascalica: lo schema retorico per cui il maestro nega la durezza dei precetti (cfr. v. 496) e insieme si proclama incline alla mediazione, utile ad ottenere la fiducia del discente, si ritrova anche in letteratura consolatoria (cfr. Seneca, *Consolatio ad Marciam* 4, 1); mentre i vv. 525-6 esprimono l'altrettanto consueta intenzione del poeta didascalico di presentare il proprio lavoro come esaustivo, come comprensivo delle varie situazioni da affrontare (cfr. *Ars* 1, 755 s. *finiturus eram: sed sunt diversa puellis / pectora; mille animos excipe mille modis*: «ero sul punto di finire; ma gli animi delle donne sono tra loro diversi: mille animi li devi catturare in mille modi»). Con il pentametro di carattere sentenzioso, Ovidio torna a presentarsi come medico (come ai vv. 41-4; 225-32; 313-6; nell'epilogo, e ad inizio e fine della *tractatio*), e dalla medicina trae gli esempi che sostengono l'assunto. *Malum* è metafora consueta per l'amore anche in ambito elegiaco, così come *salus* indica la guarigione dall'amore già in Catullo; il ferro che risana è, naturalmente, il bisturi del chirurgo (cfr. v.

229), e l'accostamento della chirurgia all'erboristeria, qui e ai vv. 227-9, è usuale (cfr. *Heroides* 20, 185 s.).

529-42 Nata dal contrasto con la precedente, la nuova norma è ora rivolta a chi, lungi dall'affrancarsi, è ancora completamente dedito al *servitium amoris*: lo mostrano sia il tecnico *vincius*, sia l'immagine di Amore trionfante al v. 530, nel gesto tipico del vincitore epico (trasferita ad Amore, l'immagine circolava già in poesia alessandrina, e ne abbiamo testimonianze nell'*Anthologia Palatina*; tra i precedenti latini, cfr. Properzio 1, 1, 4). La terapia proposta muove dalla convinzione già espressa al v. 119 *dum furor in gestu est, currenti cede furori*, che è pensiero comune, e la sviluppa portandola all'eccesso. L'idea di eccesso, che deve generare noia, è espressa attraverso la metafora della sete, topica per indicare il desiderio (cfr. Cicerone, *Tusculanae disputationes* 5, 16; Properzio 4, 9, 62; *Remedia* 247).

537 Nella tradizione più autorevole, il verso manca della sillaba iniziale, che lezioni di altri manoscritti tentano di ripristinare in vario modo, per via congetturale. *I*, rafforzativo di *fruere*, congetturato dallo Heinsius e presente in E, è stampato dalla gran parte degli editori. Può contare sul sostegno dell'*usus* del poeta, che ricorre volentieri a questa formula, soprattutto in posizione iniziale (anche se nei *carmina amatoria* unicamente in unione con *nunc* o *procul*).

543-8 Il motivo della gelosia, indicata nel secondo libro dell'*Ars* come pericoloso segno di inciviltà da parte dell'amante (vv. 535 ss., con l'«amar» conclusione del poeta, anch'egli schiavo di questa colpa, *barbaria noster abundat amor*, v. 552), è presente anche nel libro dedicato alle donne, ma come espediente da sfruttare per tenere vivo l'amore del compagno (3, 591 ss.). Di qui il consiglio passa nei *Remedia* come avvertimento agli uomini a «stare in guardia»: il sospetto genera un attaccamento morboso (nel consiglio precedente si ricordava invece che la troppa disponibilità genera nausea). Macaone, da cui *Machaonia ope* (v. 546), era figlio di Asclepio come Podalirio (cfr. v. 313), e insieme a questi partecipò alla spedizione contro Troia, secondo il racconto illadico, in qualità di medico.

549-78 L'esposizione del nuovo precetto è affidata al dio Amore, secondo un procedimento già sperimentato da Ovidio (cfr. la scena di Apollo in *Ars* 2, 493-510), e che riprende il modello letterario consolidato della teofania ai poeti. La sezione acquista autonomia di digressione, come mostra anche l'introduzione solenne, nella forma retorica di una descrizione locale (*topothesia*) caratterizzata dal modulo *est ... templum* (per il generico *locus*). La situazione topica dell'apparizione divina (inaugurata dal proemio della *Teogonia* di Esiodo, e attraverso la lezione callimachea assorbita dai Romani) è recuperata con gesto ironico,

come mostra la parentesi dei vv. 555 s. Il tempio descritto è dedicato al culto di *Venus Erycina*, che i Romani appresero dopo la conquista di Erice durante la prima guerra punica: quello presso Porta Collina (a N.E. di Roma, nei pressi del Quirinale), fondato nel 184 a.C. e dedicato tre anni dopo, era il secondo in onore di questa divinità, dopo quello sul Campidoglio (217-215 a.C.). Non si hanno, invece, attestazioni di un culto di *Amor Lethaeus*, né in connessione con Venere Erycina, né in assoluto (in fondo, anche il culto del dio dell'amore in Roma era privo di riconoscimenti ufficiali, quali templi, altari ecc., a differenza di quanto avveniva in Grecia). L'attributo *Lethaeus*, collegato al mitico fiume infernale Lete, le cui acque recavano oblio, viene saldato al dio Amore per invenzione ovidiana: l'effetto è quasi ossimorico, essendo l'amore costituzionalmente e quindi letterariamente legato al ricordo. La connessione tra il Lete e il sonno, il dubbio ironico dei vv. 555 s., e l'assimilazione finale del dio a Palinuro, l'infelice nocchiero di Enea, annegato perché vittima di un inganno del dio Sonno, fanno prendere in considerazione l'ipotesi di chi vede uno slittamento dei tratti del dio Amore in quelli del Sonno (Henderson).

557-74 Introdotto solennemente, il precetto consigliato da Amore/Cupido non si allontana, in realtà, dall'ambito del senso comune (il concetto dell'universalità delle sventure ha sapore proverbiale, analogo a formulazioni del tipo *malum nullum est sine aliquo bono*, Plinio, *Naturalis Historia* 27, 9), ed è sviluppato in tono diatribico. L'apostrofe iniziale al poeta riflette la polarità tradizionalmente connessa all'amore nell'alternanza dell'operato di chi ne amministra le sorti (cfr. Properzio 3, 17, 5 *per te iunguntur, per te solvuntur amantes*: «grazie a te – scil. Bacco – si uniscono, grazie a te si separano gli amanti»; Ovidio, *Amores* 2, 9, 50 *gaudique ambigua dasque negasque fide* «e con ambigua costanza dai e neghi il piacere» – è il poeta che parla ad Amore). L'accumulo di *exempla* che segue si avvicina alla retorica delle *consolationes* (l'affinità nasce dal gesto diatribico, che riconduce la sorte individuale entro l'universale umano): serve così a inquadrare l'esperienza amorosa nel complesso della vita umana, col rendere equivalenti le sofferenze d'amore a infortuni registrati in ambiti diversi. Anche in questo caso, Ovidio mira a liberare l'esperienza elegiaca dall'isolamento che la distingue.

561-2 *Puteal* indica propriamente il parapetto di un pozzo, per la precisione a base circolare, e quindi la recinzione di pietra, di forma analoga, che veniva costruita attorno a luoghi che si consideravano segnati da un qualche prodigio divino, come la caduta di un fulmine. Tale era pure il *Puteal Libonianum* o *Scribonianum* nel Foro Romano (di cui abbiamo testimonianza su monete del 60 a.C.), detto *Puteal* per antonomasia. Nelle immediate vicinanze si svolgevano i traffici degli usurai (*faeneratores*). *Ianus* o *Ianus medius* era invece un arco posto sul lato Nord del Foro Romano nei pressi della *Basilica Aemilia*, luogo

prescelto dai banchieri per la loro attività. Le Calende erano i giorni deputati al saldo dei conti e alla riscossione degli interessi (cfr. Orazio, *Satirae* 1, 3, 85 ss.; *tristes ... Kalendas*).

565-6 Dopo l'accenno al *durus pater*, figura della commedia, viene un distico di esegesi problematica, che più volte ha fatto dubitare della propria autenticità. Il primo problema sollevato è di ordinare logico: un uomo che vive male con la propria moglie dovrebbe trovare – si dice – nel pensare a lei un ulteriore motivo di attaccamento all'amore dell'amica, che qui è proprio il bersaglio da combattere. Chi espunge il distico per questa ragione (Henderson; Gould) non tiene nel dovuto conto la completa separazione esistente, nell'ideologia elegiaca, tra il mondo dell'amore per la *puella* e quello della vita coniugale, tale cioè da non ammettere nemmeno confronti di questo tipo (inoltre, Ovidio elenca qui una serie di sventure per lo più di carattere economico, per cui la moglie è motivo di sofferenza, in quanto legata alla condizione di miseria). Un secondo problema, più grave, è legato alla posizione logica di *male* al v. 565: da intendersi riferito a *dotata* o a *viviti*? Con qualche perplessità, Kenney opta per la seconda soluzione, in considerazione dei frequenti attacchi della letteratura latina alla tirannia esercitata dalle mogli ricche (sul motivo, tipico in commedia, cfr. E. Schumann, *Der Typ der «uxor dotata» in den Komödien des Plautus*, in Ph. 121, 1977, pp. 45 ss.); egli confessa pure, però, qualche difficoltà nell'interpretazione del pentametro. Il problema è destinato a restare aperto. Io credo che la vicinanza immediata di *male* al participio *dotata* abbia qualche rilevanza, soprattutto in considerazione della consuetudine ovidiana nell'*ordo verborum* dei pentametri, e preferisco leggere i due termini come un unico nesso, con una maggiore sottolineatura dell'aspetto economico della situazione. Ma, ripeto, è solo una proposta.

567-70 Il timore della calura eccessiva, in grado di guastare l'uva sul nascere, evidentemente diffuso tra gli agricoltori (cfr. Virgilio, *Georgica* 2, 373 ss.), aveva condotto all'elaborazione di tecniche di protezione, quali la *pukeratio* (cfr. Columella 12, 1). Quanto ai pericoli insiti nella navigazione, nucleo dei vv. 569 s., essi formavano il contorno classico della figura del mercante che la letteratura ci ha consegnato (si pensi ai ritratti paradigmatici del Boccaccio): egli è sempre timoroso del mare, poiché da esso dipendono strettamente le sorti del suo guadagno (cfr. Orazio, *Carmina* 1, 1, 159; 3, 29, 57 ss.).

575-8 La conclusione improvvisa del discorso di Amore Leteo è un altro degli espedienti cari alla tecnica poetica ovidiana (cfr. sopra, v. 285), retoricamente affine alla figura della *reticentia* o *aposiopesis* dei trattati. L'assimilazione del dio a Palinuro, è suggerita dalla contiguità di situazione tra i due episodi, entrambi connessi all'immagine del sonno (cfr. Virgilio, *Aeneis* 5, 833-71, ove è narrata la morte del nocchiero ad opera,

appunto, del dio): ma è favorita dal fatto che il dio sta ora assolvendo la funzione del docente che, come si è visto, è spesso assimilata nella poesia didascalica a quella del timoniere (cfr. vv. 69 s. e nota). Il v. 578 riecheggia il topos del poeta che intraprende strade non battute da altri, topos inaugurato da Callinaco (*Aetia* 25 Pf.) e assai fortunato tra i poeti di Roma (cfr. Lucrezio 1, 926; Virgilio, *Georgica* 3, 291; Properzio 3, 1, 18 ecc.). Sembra di poter escludere che di qui prenda il via una sezione del poemetto contenutisticamente più «nuova» rispetto al resto: è vero però che il precetto successivo (vv. 579-608) preparerà il passaggio alla parte che insegna ad evitare le ricadute.

579-608 La solitudine come rifugio ideale degli amanti infelici è una situazione di solida tradizione letteraria: fa da sfondo a numerosi monologhi dei drammi euripidei (cfr. *Medea* 56 ss.), ed è ampiamente diffusa nella commedia e nella letteratura elegiaca latina (p. es. Virgilio, *Eclogae* 10, 9 ss.; Properzio 1, 18 ecc.). Il consiglio di evitare la solitudine si fonda su due argomenti empirici, ma elevati a dignità letteraria da una tradizione consolidata, in gran parte elegiaca: la solitudine concilia il ricordo dell'amata, che la tensione emotiva materializza (cfr. Lucrezio 4, 1061 s.; Properzio 4, 7, 3; e qui, v. 215, ove però è solo il nome dell'amata a tornare in forma ossessiva), secondo un motivo già presente all'epigrammatica greca. Accanto all'indicazione topografica, quella cronologica (v. 585 s.): la notte rappresenta lo spazio temporale in cui la lontananza della persona amata si fa più acuta (cfr. Tibullo 2, 4, 11; Properzio 3, 17, 11 ecc.), tant'è vero che il travaglio notturno è spesso seguito, nei grandi modelli letterari, dalla risoluzione del suicidio (così è anche per la Didone virgiliana). Il mito di Fillide appartiene a quei miti d'amore patetici di gusto alessandrino, particolarmente appropriati al contesto dei *Remedia*. Figlia, secondo la tradizione, di un re tracio, l'eroina si era legata in amore al figlio di Teseo Demofonte (Acamante, secondo le fonti greche anteriori a Callimaco), dopo averlo accolto e ospitato di ritorno dalla guerra di Troia. Al momento di partire per la propria patria, l'eroe le avrebbe promesso un ritorno, ma il giorno fissato, si narra che Fillide corresse invano ripetutamente alla riva del mare, sino ad Anifoli (alla foce dello Strimone, in Tracia), sul cui sito sorgeva anticamente la città detta *Ennea odoi* (di qui, il dettaglio delle nove volte in cui Fillide corse al mare, che interpreta eziologicamente il toponimo antico). Credendosi tradita, poiché Demofonte non tornava, Fillide si tolse la vita impiccandosi ai rami di un albero, e al suo nome è connessa in vario modo l'etimologia di *fula* (gr. «foglia»). Non omerica né tragica, la storia era stata però trattata da Callimaco negli *Aetia*, e di qui doveva essere diventata familiare ai Romani. Ovidio stesso la rammenta più volte (*Amores* 2, 18, 22; *Ars* 3, 37 s.; 459 s.) e ne fa oggetto di una delle *Heroides*, la seconda.

589-90 Pilade - è noto - collaborò con l'amico Oreste a vendicar-

ne il padre Agamennone con l'uccisione dei suoi assassini, la moglie Clitennestra e il suo amante Egisto: i due giovani entrarono presto in proverbio come esempio di amicizia fraterna. *Usus amicitiae* è iunctura già ciceroniana (cfr. *Laelius* 88).

593 ss. Il comportamento dell'eroina, modellato secondo la tipologia della fanciulla abbandonata (cfr. nota ai vv. 57-8), presenta vistose analogie con quello di Arianna (il modello-archetipo di tale tipologia) nella decima delle *Heroides*, soprattutto ai vv. 47 ss. Come Arianna, Fillide vaga per la spiaggia in solitudine; come Arianna, è paragonata ad una Baccante (gli *Edoni*, v. 593, erano una popolazione tracia abitante sulla riva destra dello Strimone, nota in letteratura per il culto orgiastico di Bacco); come Arianna, guarda al mare con disperazione. A queste isotopie situazionali, si aggiunge il vocativo *perfide* del verso 597 (cfr. *Heroides* 10, 58), che già da solo varrebbe a individuare il paradigma proprio del personaggio: impiegato dall'Arianna catulliana (64, 132), è topico nelle lamentele delle eroine abbandonate (p. es. Virgilio, *Aeneis* 4, 305, nelle parole di Didone, che condivide, tra l'altro, con Fillide anche l'assimilazione ad una menade: *Aeneis* 4, 300 ss.). *Trietericus* è aggettivo inaugurato da Virgilio (*Aeneis* 4, 302, proprio nel contesto in cui il comportamento di Didone è paragonato a quello di una baccante): significa letteralmente «ogni terzo anno», il che, secondo il computo degli antichi, indica una frequenza pari a quella che noi diciamo biennale.

597 L'archetipo della iunctura *perfide Demophoon* è probabilmente Callimaco, *Aetia* 556 Pf. *nymphie Demophoon, adike xene* («perfido Demofonte, ospite traditore»). Si ritrova in *Culex* 133. Le parole del v. 597 rimandano ancora ad un'Arianna letteraria, quella di cui Ovidio stesso dice in *Ars* 1, 531 *Thesea crudelem surdas clamabat ad undas*.

599-4 Dopo una brevissima *ékpbrasis* di luogo introdotta da *limes erat* (sul tipo di *ékpbrasis* introdotta dallo schema *est locus...*, cfr. nota ai vv. 549-78), il travaglio interiore che conduce Fillide al suicidio viene riassunto dall'esclamazione «*videris*», che l'eroina rivolge a Demofonte, e da un moltiplicarsi di verbi al presente, accostati per polisindeto: procedimento, questo, favorito dal poeta per verbalizzare il meccanismo psicologico del tormento (cfr. *Metamorphoses* 9, 521 ss.: l'esempio di Biblide; 10, 371 ss.: quello di Mirra, personaggi che come Fillide scelgono il suicidio).

605-6 L'apostrofe empatica del poeta-maestro utilizza il patronimico *Sibonis* che indica l'origine tracia di Fillide: discendente, cioè, di Sitone, mitico re della Tracia. Al gesto del poeta, risponde il compianto tradizionale della natura (cfr. Virgilio, *Eclogae* 10, 13 ss. *illum etiam lauri, etiam flevit myricae*: «lui - scil. Gallo - anche i lauri piansero, anche le tamerici»; Ovidio stesso, *Metamorphoses* 11, 44 ss., di Orfeo): qui rappre-

sentato dagli alberi che si spogliano delle loro fronde, a ricordare il costume umano di tagliarsi i capelli in segno di lutto (cfr. *Ars* 3, 38 *depositis silvas Phyllida flesse comis*: «le selve piansero l'illide spogliandosi del loro fogliame»; *Metamorphoses* 11, 46 s.).

608 Con il v. 608 si chiude la prima sezione della *tractatio*, quella dedicata alla terapia del male dagli inizi alla fase acuta, quindi allo stadio cronico; non a caso, quindi, il poeta torna ad appellarsi anche al destinatario femminile, accanto a quello maschile, come non aveva più fatto dall'esordio (cfr. v. 49 ss.). Al di fuori di questo, tuttavia, non esiste altro segnale retorico che marchi fine o inizio di sezione: persino il nuovo nucleo concettuale, che organizza la nuova serie di precetti, è esplicitato solo al v. 613: «evita il contagio». Il rilievo di funzione introduttiva è affidato piuttosto, con operazione sottile, al livello extratestuale del distico 609-10 che, nella forma consueta dell'*exemplum* tratto dall'esperienza del poeta, crea la situazione fittizia del discepolo che ha già fruito della parte precedente di testo, indicandola quindi come conclusa.

609-42 L'immagine del porto per l'approdo alla sicurezza, proverbiale già in letteratura greca, è assai diffusa anche in letteratura latina, a partire almeno dalla commedia (cfr. Terenzio, *Andria* 480): qui viene risemantizzata e resa pertinente al contesto didascalico, in quanto inserita in una costellazione di metafore collegate alla navigazione (sull'immagine in generale, cfr. nota ai vv. 69-74). Nella prima sezione, quella dedicata al contagio vero e proprio, l'esempio tratto dalla natura (v. 614) può contare sui precedenti letterari di Lucrezio 6, 1235 ss. e Virgilio, *Georgica* 3, 468 ss. Che il contagio si potesse trasmettere attraverso la vista (vv. 615-6), come attraverso gli altri sensi, è convinzione epicurea (cfr. Lucrezio 6, 777 ss.), ma diffusa anche al di fuori di tale dottrina (cfr. Seneca, *De Clementia* 2, 6, 4). Anche la seconda sezione del precetto (vv. 621-34), che è come un corollario della precedente, fa precedere l'esempio del discepolo già prossimo alla completa guarigione all'enunciazione del consiglio. Anche in questo caso, il nucleo argomentativo non si discosta dalla sapienza popolare che informa gran parte del contenuto dei *Remedia*: infatti, il consiglio di tenersi lontano dall'amata da cui ci si vuole staccare si trova anche in Seneca, *Epistulae ad Lucilium* 69, 3. Ma il vero referente dei *Remedia* è ancora una volta il piano letterario istituito dall'*Ars*, ovvero la teorizzazione che impone la frequentazione dei possibili luoghi d'incontro, come sussidio indispensabile al corteggiamento (cfr. 1, 67 ss.; 491 ss.; e qui, v. 621 *vicinia*; v. 627 *quae ferre solet spatiantem porticus illam*). L'ultima parte (vv. 635-42), in una vera e propria *climax*, porta ad escludere progressivamente ogni sorta di contatto, anche indiretto, con l'amata. Vengono qui riassunte per allusione alcune situazioni della topica amorosa, che vedono protagoniste le figure subalterne dell'*entourage* della fanciulla: eredità lasciata all'elegia latina dalla commedia (così è soprattutto per le funzioni della *conscia nutrix*, spesso coincidenti

con quelle della *lena*; per quelle del *servus* e dell'*ancillula*, latori di messaggi o ugualmente dispensatori di utili consigli, come in *Amores* 1, 8, 87 s.; cfr. anche *Amores* 1, 11 e 12. Tra le parole logicamente escluse dal lessico alto, *ancillula* è invece frequente in commedia).

623-6 L'immagine comune in poesia erotica della ferita d'amore (cfr. v. 44; 101 ecc.) è funzionalizzata nei *Remedia* alla finzione del trattato medico. La terminologia attinente alla sfera della medicina torna ad affiorare ora, significativamente in uno dei «nodi» della *tractatio* (inizia la terapia della convalescenza). Nell'esempio successivo dell'incendio, è forse ancora il mondo della medicina con l'idea della prescrizione a suggerire l'impiego di *abstinere*, raro con determinazioni locali (cfr. Ovidio, *Metamorphoses* 10, 532; Livio 35, 39, 6) e raro, in assoluto, in poesia.

627-30 L'interdizione dai luoghi che frequenta la *puella* viene estesa a tutto lo scenario urbano della vita galante che Ovidio aveva ritratto negli *Amores* e soprattutto nell'*Ars*: il portico, luogo d'incontri per eccellenza (cfr. *Ars* 1, 67 ss. e Hollis 1977, *ad loc.*, per la descrizione dei diversi portici che ornavano la Roma d'Augusto), è scelto a simboleggiare la pluralità degli spazi esterni; con la locuzione *officium colere* invece (*officium* è termine-chiave del lessico della vita sociale, come testimonia la sua frequenza d'impiego in Cicerone) si allude a tutta quella parte di vita di relazioni che si svolge all'interno delle case. La validità onnicomprensiva del divieto è affidata al gesto iperbolico finale del v. 630, ove nella iunctura *alter orbis* andrà senz'altro individuata la parte di mondo «altra» da quella conosciuta e abitata (in opposizione, cioè, a ciò che i Romani definivano *noster orbis*: cfr. Ovidio, *Metamorphoses* 10, 305; naturalmente la funzione di alterità era variabile poiché dipendeva dai confini, variabili, del *noster orbis*, e poteva essere assolta dalla Britannia, dagli *antipodes* o da altre regioni del mondo). Tentare, come si è fatto, altre interpretazioni del tipo «un'altra cerchia di amicizie» significa non comprendere il movimento a *climax* dell'intera sezione 609-42, e spegnere la *pointe* finale.

631-4 Nei due distici conclusivi del precetto, viene reso esplicito il motivo della pericolosità insita nella vicinanza: ciò che nuoce è la vista dell'essere amato (v. 633 *visa*; 634 *visae*). Per questa ragione, come al v. 631 è la vista della tavola imbandita a tormentare una fame già esistente, al v. 632 sarà la vista dell'acqua che zampilla ad eccitare la sete, da immaginarsi, anch'essa, già accesa (cosa che suggerisce, del resto, la sovrapposizione metaforica dell'immagine alla sfera amorosa, piuttosto comune: cfr. v. 533); e sembra che tale senso sia meglio veicolato dalla lezione *multum* dei codici più autorevoli, al v. 632, di contro a *multam* della tradizione recenziore, che il Kenney stampa (l'uso di *multum* avverbale in unione con verbi è ben attestato anche in poesia augustea: cfr. ad esempio Virgilio, *Aeneis* 3, 348).

635-42 Il distacco da tutto il mondo della *puella* richiede un impegno preciso: il *perfer* del v. 642 rimanda a Catullo 8, 11 *perfer, obdura* (iunctura che Ovidio riprende altrove per intero); l'intero giro di versi consiglia un addio generalizzato (*valeant*) a tutto il corteggio di persone che alla fanciulla fanno capo (ampliamento e perfezionamento, forse, dell'addio che invano Catullo rivolgeva all'amata: 8, 12 *vale puella*).

643-48 Tacere è presentato come un guadagno, laddove l'amore tradizionalmente si nutre di parole. Così Catullo 55, 18 ss. *Si linguam clauso tenes in ore, / fructus prociens amoris omnes: / verbosa gaudet Venus loquella* («Se tieni a freno la lingua chiudendo la bocca, getterai tutti i frutti d'amore: Venere ama le molte parole»). Ciò vale anche se le parole sono d'ingiuria (cfr. ancora Catullo 83; 92; Properzio 3, 8, 11 s.).

649-54 La metafora del fuoco che si estingue lentamente era già stata impiegata al v. 244. Dall'introduzione della *traciatio* in poi (cfr. soprattutto i vv. 115-20; 495), è chiaro che la terapia per un male ormai inveterato, il *longus amor*, agisce solo sui tempi lunghi. Probabilmente ha ragione chi vede in questa sezione un'introduzione non del tutto appropriata al contesto (Geisler), dal momento che il nucleo concettuale è una ripresa di argomenti già sviluppati, e viene frapposto a due sezioni contenutisticamente assai affini (vv. 643-48; niente lamentele contro l'amata; vv. 655-72: niente manifestazioni di odio contro l'amata); inoltre, se già il *sed* di 649 non è del tutto in armonia con quanto precede, maggiore difficoltà mi pare generi il *sed* di 655, che introduce considerazioni sull'inadeguatezza di un brusco cambiamento di atteggiamento nei confronti della *puella*. I versi immediatamente precedenti insistono infatti ugualmente sull'opportunità di un distacco graduale; ulteriori perplessità genera la vicinanza dei due *sed*, privi di un vero valore avversativo. Tutto dunque fa pensare a un'aggiunta successiva.

655-72 Sostenitore del valore della *comitas*, una delle qualità fondanti il codice galante della sua didascalica, mutuata dal sistema di valori caratterizzanti il *vir bonus* ciceroniano (cfr. M. Labate 1984, pp. 139 ss.), Ovidio non può che osteggiare comportamenti rudi, in aperto contrasto con la mitezza e il decoro. Così è soprattutto nei rapporti tra amanti, anche quando si tratta di decretarne la fine. Il motivo viene però pienamente funzionalizzato alla didascalica dei *Remedia*: a ciascuno dei due distici che sottolineano l'inaccettabilità di un comportamento che sostituisce repentinamente l'odio all'amore (vv. 655 ss.; 659 s.), fa dunque seguito un distico che mostra quanto ciò si riveli dannoso nell'ottica del poemetto, riprendendo l'antico luogo comune, diffuso anche in letteratura, che i confini tra odio e amore sono molto sottili (cfr. il celeberrimo Catullo 85 *odi et amo*; Ovidio stesso, *Amores* 3, 11, 33 s. e spesso altrove).

656 Per la ripugnanza di Ovidio verso comportamenti apertamente ostili tra amanti, cfr. *Ars* 3, 501 s.

660 *Appias* e il plurale *Appiades* sono testimoniati in tutto tre volte da Ovidio e una da Plinio il Vecchio. Il nome indica la statua posta al centro di una fontana (forse una ninfa acquatica), situata dinanzi al tempio di *Venus Genitrix* presso il *Forum Iulium*; è dunque impiegato per metonimia a ricordare il luogo dove si amministrava la giustizia. Le ipotesi sull'etimologia escludono ormai quasi concordemente ogni rapporto con l'*Aqua Appia*, l'acquedotto fatto costruire dal censore Appio Claudio Cieco, comunque lontano dal foro di Cesare. Nell'*Ars*, l'immagine della fontana con l'Appiade fungeva da indicazione topografica, designando uno dei luoghi che favoriscono gli incontri galanti (vv. 1, 81 ss.); la stessa metonimia caratterizza invece, come qui, il teatro di contese legali in *Ars* 3, 451 s.

663-70 Tramite l'elemento deleterio della vista della persona amata (*visu coniuge*), l'esempio salda questa sezione al movimento iniziato al v. 609: l'elemento visivo, cioè, si rivela strutturante di gran parte della precettistica relativa alla convalescenza (nuoce vedere altri amanti: vv. 611 s.; vedere la persona amata, vv. 621 s.; vedere la *familia* di lei, vv. 637 ss.; vederla quando si crede di odiarla, vv. 663 ss. ecc.). La contesa legale tra gli amanti, preannunciata nei versi precedenti (v. 660 *illas ... lites*; 661 *reas faciunt*), è ora in atto: *vadari* indica propriamente obbligare l'accusato a garantire la propria presenza in tribunale nel giorno e all'ora fissati (qui ci si riferisce evidentemente a una seconda udienza); le *tabellae*, v. 667, sono nominate come strumento sul quale l'accusante scrive la formulazione dell'accusa, o il *vadimonium* (garanzia) strappato all'accusato. *Aderam* al v. 663 riveste dunque il significato tecnico-giuridico che gli è proprio di «assistere qualcuno in tribunale», in qualità di teste o difensore, e non, come qualche interprete pensa per la presenza dell'avverbio *forte*, quello generico di vicinanza fisica. Non mi sembra decisivo nessuno dei motivi addotti da alcuni filologi a sostegno dell'espunzione del distico 669 s. (primo Heinsius, seguito da Gould e Henderson): linguisticamente, la difficoltà della iunctura *tutius est apumque magis* sembra superabile già con confronti interni all'*usus* ovidiano (*Ars* 3, 761 *aptius est decaatque magis*); e la rarità di bisillabi terminanti in *a* breve in fine di pentametro sembra insufficiente a giustificare un'espunzione. Contenutisticamente, il distico riassume, come nella tecnica ovidiana, il senso da trarre dall'esempio, e funge da raccordo con i due versi successivi, allusivi alla formula legale del divorzio: *tuas res tibi habeto*, che il marito rivolgeva alla moglie.

673-82 Per la situazione più pericolosa in convalescenza, quella di un incontro con l'amata, Ovidio consiglia sia le pratiche da seguire (vv. 667 s.) sia quelle da evitare (vv. 679-82). Le prime corrispondono a quel-

le elencate per esteso ai vv. 299-308; le altre consistono nella cura dell'aspetto, rappresentata nei due elementi fondamentali dei capelli e della toga, come in Tibullo 1, 6, 39 s. *tum procul abstis, quisquis colit arte capillos / et fluit effuso cui toga laxa sinu* («state lontani, quanti curate i capelli con arte, e a cui la toga scende in pieghe ricche»). Toghe di tessuto troppo abbondante non rispondevano all'ideale augusteo: il principe stesso le portava *neque restrictae neque fusae* («né troppo strette né ampie», in Svetonio, *Augustus* 73); erano invece prerogativa dei giovani azzimati, così come una pettinatura troppo accurata. Da ciò Ovidio metteva in guardia le donne (*Ars* 3, 433 ss.), e ammoniva gli uomini a tenersi lontani (*ibid.* 1, 505 ss.).

683-98. Piacere a se stessi (la *philautia*) espone gli uomini a subire il fascino delle arti della seduzione. Ovidio, che su questa convinzione ha fondato gran parte della propria didascalica galante (cfr. *Ars* 1, 611 ss.; 3, 673 ss.), può dunque ora mettere in guardia il suo pubblico maschile da quella tecnica che egli stesso consiglia alle donne in *Ars* 3, 673-80; di qui infatti proviene il motivo delle lacrime finte oltre alla constatazione della debolezza dell'uomo che piace a se stesso. Al v. 683, la scelta tra la lezione *obstat* dei codici più autorevoli e *obstet* offerto da un testimone secondario è subordinata alla lettura dell'intero distico. Chi legge *obstat*, adotterà preferibilmente la punteggiatura proposta da Ehwald (e seguita da Lenz e Mozley), che separa con un punto interrogativo esametro e pentametro, facendo del primo un'interrogativa diretta, cui segue la risposta iniziante con *eloquar*. *Obstet*, sia pure debolmente attestato, ha il vantaggio di offrire una struttura favorita dalla poesia didascalica in genere e ovidiana in particolare, consistente nell'interrogativa indiretta con verbo reggente posposto (cfr. *Remedia* 357 s. *nunc tibi, quae ... praestemus... / eloquar*; altro in Kenney 1958, p. 204). La similitudine che conclude il movimento relativo ai pericoli della seduzione, quella consueta del sasso sbattuto dai flutti (cfr. Omero, *Ilias* 15, 618 ss.; Virgilio, *Aeneis* 10, 693 ss.), è anch'essa rifunzionalizzata al nuovo contesto: vale infatti a sottolineare l'estrema debolezza di spirito dell'amante, soggetto alle pressioni più diverse, anziché, come nell'uso, a mettere in rilievo per contrasto la capacità di resistenza ad oltranza. Dal v. 693 ha inizio una piccola sezione che ammonisce a «non scoprire la guardia»; l'enunciato di questa tecnica eminentemente difensiva è caratterizzato da tecnicismi giuridici, quali *causas aperire* v. 693; *divortia* v. 693; *peccata ... diluat* v. 693; *melior causa* v. 696. Per il v. 694, cfr. v. 493 s.

699-706. Il breve *excursus* con nuova dichiarazione di fedeltà al dio Amore e nuova invocazione ad Apollo è sembrato a molti inappropriato al contesto. Il Prinz, in particolare, forte del fatto che esso non prelude a un precetto o a una sezione particolarmente importante, tale cioè da richiedere un'introduzione solenne, pensa che questi versi fossero originariamente destinati al proemio e siano poi stati sistemati qui in un se-

condo tempo. È difficile negare che essi giungano un po' inaspettati, nella linea argomentativa: Geisler ipotizza che essi valgano a suddividere in due sottosezioni la parte della *tractatio* relativa alla convalescenza, e lo facciano proprio quando il nucleo di essa è stato affrontato (cfr. v. 674). La restante parte riguarda, in effetti, se si eccettuano i vv. 707-14, l'evitare i ricordi dell'amata. I primi due distici, che contengono l'assicurazione da parte del poeta che egli non vuole danneggiare le armi di Amore, ricordano il desiderio inverso espresso da Tibullo: 2, 6, 15 s. *acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas, / si licet, extinctas adspiciantque faces* («Amore aspro, potessi io vedere le tue armi, le tue frecce spezzate – se posso dirlo! – e le tue torce spente»; ma il desiderio era già in Meleagro, *Anthologia Palatina* 5, 179, 1 s.). L'epiteto di Ulisse *Dulichius*, per cui cfr. v. 272 e nota, serve ora al poeta per alludere probabilmente a un episodio della saga di Filottete, nel quale Odisseo cercava di sottrarre all'eroe le armi che erano state di Eracle. La tradizione manoscritta, oltre ad oscillazioni sulla desinenza di *Dulichio*, presenta un arduo *furiali* in luogo del *furari* qui stampato: questo è congettura dello Housman (e altri) quasi concordemente accettata. L'invocazione ad Apollo si conclude poi nell'epifania del dio: lo stilema ovidiano della ripetizione dell'inizio di esametro alla fine del pentametro seguente (cfr. vv. 385 s.) serve qui a chiudere gli elementi fondamentali di tale evento: il suono, l'interpretazione del segno (cfr. Virgilio, *Aeneis* 9, 659 s.). *Nosco*, come *agnosco*, è tecnico per il riconoscimento di dèi o di prodigi, così come *ades* è invocazione tipica delle preghiere e degli inni.

707-14. Anche per questa breve sezione, si pensa a un'inserzione secondaria, non del tutto appropriata al contesto, poiché estranea al nucleo concettuale di questa parte della *tractatio*, dedicata alla convalescenza, e incentrata sul pericolo dei ricordi (secondo alcuni, la sezione sarebbe in contrasto con la condizione stessa che rende possibile la convalescenza, cioè il distacco dall'amata, presupposto a partire dal v. 609). Contenutisticamente, è innegabile che questi versi mostrino maggiori affinità con il movimento di 311 ss., ove si raccomanda di osservare attentamente o di inventare addirittura i difetti dell'amata. Il precetto riprende con arguzia il luogo comune dell'amante che antepone l'amata a qualsiasi bellezza, anche divina (cfr. Propertio 1, 4; Petronio 138, 6) e come di consueto lo rovescia di segno. Amide, villaggio nei pressi di Sparta, dominio di Menelao secondo il mito (Omero, *Ilias* 2, 584) e Tiro in Fenicia erano i due centri principali dell'industria della porpora nell'antichità (cfr. Plinio, *Naturalis Historia* 9, 127; 35, 45 ecc.): il primato di quella di Tiro era comunque indiscusso (cfr. Pausania 3, 21, 6).

715-40. Il distico introduttivo contiene uno di quegli interventi del poeta-maestro, atti a riscuotere la fiducia del discente (cfr. 311 ss., per l'accento all'esperienza personale). L'invito a bruciare le lettere è sostenuto dall'esempio di Altea, figlia di Testio e madre di Meleagro: sapen-

do per profezia che la vita del figlio era legata alla durata di un tizzone che si trovava sul focolare al momento della nascita, la donna conservò con cura il tizzone, finché il figlio non le uccise il fratello per una contesa sorta dopo la caccia al cinghiale calidonio: allora la donna gettò il tizzone nel fuoco ponendo fine deliberatamente alla vita del figlio. Alla vicenda, celebre in letteratura, Ovidio torna più volte (cfr. *Heroides* 9, 156; *Fasti* 5, 305; *Metamorphoses* 8, 515 ss.). Il mito tragico di Laodamia e Protesilao, l'eroe che il giorno stesso delle nozze partì per la spedizione contro Troia e fu il primo a cadere, per mano di Ettore, conosceva un ampliamento, da cui l'allusione ovidiana al v. 724: dopo la morte del marito, l'eroina avrebbe riversato il proprio amore su un'immagine di lui, che il padre avrebbe fatto gettare nel fuoco; a questa seconda perdita, Laodamia avrebbe scelto la strada del suicidio. Con *cera o imago* si indicava una tavola di cera, in uso per lo più per le maschere funebri che venivano poi conservate nell'atrium delle case, e sulla quale venivano incisi i tratti del volto o dell'intera figura della persona. Quanto ai luoghi, il tormento legato alla vista di essi è topico degli amanti infelici: cfr., a proposito di Didone, Virgilio, *Aeneis* 4, 648 ss.; Ovidio, *Heroides* 10, 51 ss., e l'accendersi del furore di Orlando, alla vista dei luoghi testimoni dell'amore di Angelica e Medoro (cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso* xxiii, 100 ss.). Sulla pericolosità dei luoghi, in altro contesto, cfr. *Remedia* 579. *Multa* per *saepe* al v. 725, presente in alcune edizioni più antiche, è nato da un errore dello Heinsius, che inavvertitamente trasportò la variante *multa* del Regio per *multa* del v. 723 al v. 725. Al v. 727, l'oscillazione dei manoscritti tra *dormimus in illo* e *dormivimus illo* va risolta probabilmente in favore della seconda lezione, in quanto pare innegabile che il tempo verbale richiesto sia un perfetto (nonostante l'opinione del Lenz che sostiene la possibilità di un presente con valore di passato): la forma sincopata del perfetto alla prima persona plurale è però molto rara. Viceversa, paralleli anche ovidiani sostengono la costruzione di *dormio* con ablativo semplice (*Amores* 2, 10, 17).

735-40 La parte dedicata agli *exempla* tratti dal mito inizia con un'allusione al ritorno sventurato di parte dei Greci (*Argolides*) che avevano combattuto a Troia: il re Nauplio, padre dell'eroe Palamede, che era stato ucciso dai Greci, si vendicò salendo a fare false segnalazioni alla flotta in arrivo sul promontorio Cafereo, sulla costa meridionale dell'isola di Eubea: le navi greche finirono in gran parte distrutte tra gli scogli. Il mito di Palamede fu molto celebrato in letteratura greca e romana (i tre grandi tragici greci ne trassero materia per le loro opere, e ugualmente il mito entrò in tragedia romana). Niseide è propriamente Scilla, la figlia del re Niso (cfr. v. 68 e nota): qui, l'omonimia porta a uno scambio tra l'eroe e il personaggio mostruoso, noto dall'Odissea (12, 73 ss.), in cui veniva personificato il pericolo dell'attraversamento dello stretto di Messina (accanto alla prospiciente Cariddi): la confusione, forse deliberata, era comune in letteratura (cfr. Virgilio, *Eclgae* 6, 74 ss.; Ovidio, *Amores*

3, 12, 21 s.). I due golfi delle Sirti (Maggiore e Minore) sulla costa settentrionale dell'Africa, e gli Acrocerauni, gruppo montuoso dell'Epìro, che doveva il suo nome alla frequenza delle bufere che ne colpivano la cima, erano altri due luoghi tradizionalmente pericolosi per i naviganti.

741-50 Il motivo tradizionale in letteratura dell'amore che predilige ricchezza e prosperità (cfr. Euripide, *Danae* fig. 4 s. N.; Callimaco, *Epigrammata* 46, 5 s. Pf.) apre una nuova parentesi in questa sezione dedicata alla terapia della convalescenza. Non propriamente pertinente al tema generale, l'avvertimento è comunque strutturato in modo da integrarsi agevolmente ai versi seguenti. È questo un caso, dunque, in cui Ovidio riprende motivi propri della critica moralistica del lusso (di cui un riflesso vistoso anche nella *Phaedra* di Seneca, soprattutto ai vv. 240 ss.), perché funzionali al tema dei *Remedia*, discostandosi così dal suo atteggiamento tradizionale nelle opere erotiche di giustificazione del lusso e della raffinatezza. Nella piccola galleria di *exempla* mitici, a quello di Fedra ne segue uno reso problematico, tra l'altro, dall'abitudine ovidiana (alessandrina) di alludere a saghe famose con epiteti rari o generici (cfr. vv. 453 ss.). Alcuni editori, anzi, per la difficoltà di dare un senso accettabile all'epiteto *Cnosus* del v. 745 in questo contesto, e per presunte perplessità linguistico-grammaticali, espungono senz'altro il distico 745-6: Müller per primo, spiegando *Cnosus* come Fedra, espungeva i due versi considerandoli inutile ripetizione del distico precedente (e sulla sua scorta muovono Riese, Elwald, Bornecque e naturalmente Henderson). Non credo occorra dilungarsi sulla pretesa difficoltà presentata dai due piuccheperfecti («inelegant» per Goold), costruzione in realtà ampiamente sfruttata da Ovidio stesso; così come sull'uso del *tu* generico al v. 745, per cui basterebbe il solo confronto con *Remedia* 63 ss. L'unico motivo di dubbio legato all'interpretazione di *Cnosus* può essere agevolmente superato, considerando che anche Pasifae, la madre di Fedra (a lei già associata nella sequenza vv. 63-4) può essere indicata con questo epiteto, tanto più che nel narrare il mito di lei in *Ars* 1, 289-326, Ovidio impiegava analoga designazione per le sue «rivali»: *Cnosioades ... iuvencae*, v. 293. Anche la conclusione gnomica, che già sola mostra piena corrispondenza con il gusto per il dettato sentenzioso proprio dei *Remedia*, renderebbe improbabile la non autenticità del distico. Ai due esempi di donne ricche, perdute da amori impossibili, seguono quelli di due personaggi emblematici per la loro povertà: Ecale, la vecchia che diede ospitalità nella propria capanna a Teseo, prima che questi dovesse affrontare il toro di Maratona, deve la sua fortuna letteraria all'omonimo poemetto callimacheo: di qui, il mito esercitò vasta influenza in letteratura latina (l'episodio di Filemone e Bauci nelle *Metamorfosi* di Ovidio; il *Moretum* pseudo-virgiliano; l'episodio di Enotea nel *Satyricon*). Iro è il nome del mendicante di Itaca, che viene battuto da Odisseo, al ritorno nella sua isola (*Odyssey* 18, 1 ss.).

751-56 Il monito a tenersi lontani dai teatri è costruito su motivi diversi da quelli per cui il poeta invitava invece a frequentarli in *Ars* 1, 89 ss.: là valevano come luoghi d'incontro, qui sono sconsigliati come fonte di contagio, per gli spettacoli che vi vengono rappresentati. Anche la considerazione negativa del mondo dello spettacolo, con le sue facili seduzioni visive, era motivo della critica moralistica (cfr. soprattutto Seneca, con i suoi ripetuti attacchi nei confronti della *voluptas* suscitata dalle rappresentazioni sceniche, di cui è facile preda il popolo: per es. *Epistulae ad Lucilium* 7, 2-3; e anche per gli effetti negativi della mimesi, implicitamente in opposizione alla catarsi aristotelica: *De ira* 2, 5 *aridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et effervescimus ad aliena certamina*: «ridiamo in coro con chi ride e ci affligge la schiera di quanti si dolgono e ci scaldiamo per lotte di altri»). A una considerazione degli effetti dannosi della mimesi rimanda senza dubbio il v. 755 e probabilmente il pentametro seguente. Il contenuto dei vv. 753-4 mostra che si allude al pantomimo, genere sviluppato dai Romani (i «padri» ne sarebbero Pilade e Batillo, 22 a. C., il primo dei quali scrisse anche un libro sull'argomento), e che conobbe fortuna particolare sotto Augusto. Gli attori rappresentavano soggetti per lo più tratti dal mito, attraverso la danza: erano accompagnati da strumenti, da un coro (v. 754 *vox*), e dagli *scabillarii*, che battevano il tempo. *Lotos*, originariamente nome dell'albero, era passato poi a indicare, metonimicamente, anche un tipo di flauto ricavato da quel legno. Al v. 756, tranne *caveas* e *arte*, tutte le parole sono tramandate in almeno due varianti, e la lettura del verso risulta difficile tanto da spingere Kenney a stampare le prime due parole tra *cruces*. I «nodi» della questione sono tre: la scelta tra voce verbale e sostantivo per *caveas*; tra *actor* e *auctor* prima di *arte*; tra *docet* e *nocet* per la parola conclusiva. Tra le varie soluzioni (recente quella di G. Milanese, in «Maia» 35, 1983, pp. 31 ss., che stampa punto interrogativo dopo *qui caveas* e accoglie il più debolmente tradito *nocet* in fine di verso), quella qui offerta, proposta dalla Lucke, se annulla la contrapposizione *invere / nocere* che a molti è sembrata un irrinunciabile tratto ovidiano, ne istituisce una non meno funzionale all'architettura logica della sezione tra *cavere* e *docere*: anzi, fa dell'attore un pericoloso maestro opposto ad Ovidio.

757-66 La breve rassegna dei poeti *teneri*, o d'amore (*tener*, aggettivo quasi stereotipo nel lessico elegiaco per qualificare il dio dell'amore, si era esteso pure alla poesia di soggetto amoroso come ai poeti stessi), ha un suo parallelo in *Ars* 3, 329-48, ove l'analoga rassegna è un poco più ampia (comprendendo anche Varrone Atacino e Virgilio), e un altro ne troverà in *Tristia* 2, 361-468, dove compare un catalogo esaustivo dei poeti d'amore, in funzione apologetica: ma lo schema era già in Properzio 2, 34, 61-94. La diffidenza tradizionale dei moralisti nei confronti della poesia «disimpegnata» (cfr. Seneca, *Epistulae ad Lucilium* 49, 5, ove il filosofo, facendo proprio un giudizio di Cicerone, include la lettura dei

lirici nel novero delle occupazioni che fanno sprecare il tempo) si muta qui nella coscienza che essa, così come le rappresentazioni teatrali, agisce in funzione psicagogica (analogamente al ben noto e cronologicamente lontano «libro galeotto» di Paolo e Francesca). Callimaco veniva associato dagli augustei a Filida di Cos, considerato con lui iniziatore del nuovo gusto letterario alessandrino: cfr. Properzio 2, 34, 31 s.; 3, 1, 1 s. ecc. Saffo e Anacreonte di Teo, associati già in Platone, *Phaedrus* 235c, fungono ora da *exemplum* tratto dall'esperienza del poeta, mentre la serie degli elegiaci latini serve al poeta a mediare la menzione di sé. Il v. 764 indica il nome di Properzio con una perifrasi che allude alla concezione elegiaca dell'amore per un'unica donna, tradotta emblematicamente in programma poetico dalla *Monobiblos* properziana (cfr. 1, 11, 23 *tu mihi sola domus, tu, Cynthia sola parentes*; 1, 12, 20 *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*). Per l'oscillazione tra *impius* e *ipsius* al v. 758, che la maggioranza degli editori risolve in favore della prima lezione, si può tuttavia osservare che in un contesto ove gli elementi a favore dell'una e dell'altra non sembrano decisivi l'autorità dei codici più antichi (che recano *ipsius*) ha forse un qualche peso: e il riferimento a un'empietà del poeta nei confronti di Apollo sembra qui un po' avulso dall'insieme.

767-94 La tolleranza nei confronti del rivale era stata raccomandata nell'*Ars* come principio arduo, ma essenziale all'uomo di mondo (2, 555 ss.): unico atteggiamento in grado di evitare che una relazione passeggera si muti in un rapporto stabile. Il motivo della gelosia invece, che infastidisce l'amata ma soprattutto accresce l'amore anche in chi se ne vorrebbe liberare, è trattato nei *Remedia* ai vv. 543 ss., indipendentemente dalla presenza reale di un rivale (cfr. nota ai vv. 543-8). Qui tale presenza è termine di riferimento indispensabile, come mostra la seconda parte del precetto (vv. 791-4). Lo sviluppo concettuale è interrotto dalla breve sezione 786-90, che per l'estraneità al contesto ha fatto avanzare ipotesi di un errore nella tradizione (così, sia pur dubitativamente, la Lucke, che la vedrebbe piuttosto come seguito del v. 740); resta più probabile che si tratti di un'inserzione successiva dell'autore, appropriatamente collocata tra le due sezioni in cui si articola l'insegnamento. La prima è composta di tre *exempla* tratti dal mito: essi valgono a sostenere che l'amore si accresce in presenza di un rivale, principio su cui Ovidio aveva fondato l'insegnamento alle donne di *Ars* 3, 591-8. Gli ultimi due costituiscono casi interessanti della tecnica ovidiana di reinterpretazione di miti celebri, come già quello di Agamennone ai vv. 467 ss., ora completato dai vv. 777-84. La seconda sezione presenta il risultato ultimo della tolleranza nei confronti del rivale, che il poeta augura al discente attraverso l'immagine del bacio di saluto, costume diffuso anche tra uomini, dalla fine della repubblica (per es. Cicerone, *Ad familiares* 1, 9, 10).

771-84 Il mito di Ermione, figlia di Menelao ed Elena, conosce tradizioni diverse. Ovidio segue qui quella postomerica per cui la fan-

ciulla già prima della guerra troiana sarebbe stata legata ad Oreste e successivamente rapita dal figlio di Achille, Neottolema (diversamente in Omero, *Odyssea* 4, 4 ss.). Il discorso rivolto a Menelao in tono di rimprovero addebita al personaggio ogni responsabilità nella vicenda del rapimento di Elena, come in *Ars* 2, 365 ss. Per quanto riguarda Agamennone, il poeta persegue l'operazione iniziata ai vv. 467 ss., consistente nel far assumere al re omerico atteggiamenti propri dell'uomo di mondo dedicatario e protagonista della didascalica da lui elaborata: come mostra il distico 783-4, dove la spregiudicatezza nel falso giuramento si colloca naturalmente entro la disinvolta abitudine agli inganni presupposta dall'etica ovidiana, e ricorda il duttile atteggiamento di *Ars* 1, 637 *expedit esse deos et, ut expedit, esse putemus* («fa comodo che gli dei esistano e, dal momento che fa comodo, crediamo che esistono!»).

778 Agamennone è definito *Plisibenus vir* dal nome di Plistene, eroe appartenente alla stirpe dei Tantalidi, ma di collocazione oscillante nell'albero genealogico: fratello di Atreo e Tieste, e padre di Agamennone (cresciuto poi comunque da Atreo), ovvero figlio di Atreo e per questa via padre di Agamennone, con l'inserzione di una generazione in più.

783-4 Nell'*Iliade*, Agamennone giura per due volte di non aver mai toccato Briseide, (9, 132 s.; 19, 258 ss.), la seconda delle quali all'atto di restituirla ad Achille. In nessuno dei due casi però egli giura sul suo scettro, cosa che invece fa Achille nel primo libro (v. 234), minacciando l'Atride.

785-90 L'immagine del cavallo, v. 788, rientra nel campo metaforico di quella del carro da guidare, che il poeta didascalico ama applicare al proprio compito (cfr. nota ai vv. 69-74): lo stesso vale per l'immagine della navigazione, v. 790, affine a quella della nave da condurre in porto. I Lotofagi e le Sirene, due dei pericoli incontrati da Odisseo per mare, si inseriscono agevolmente nell'immagine finale: la loro presenza ha rafforzato il sospetto di un legame più congruo tra questi versi e la sezione sui pericoli legati ai luoghi (vv. 725 ss.), ove compare l'immagine di Scilla e Cariddi, altro ostacolo al viaggio odisseiaco (vv. 737-40).

795-810 La forma di trattato medico che Ovidio vuol dare al proprio poema prevede correttamente anche una parte dedicata alla dieta da osservare (cfr. Celso, *De medicina*, proem. 9 ... *in tres partes medicina diducta est, ut una esset quae victu, altera quae medicamentis, tertia quae manu mederetur. primam diaeteticam, secundam pharmaceuticam, tertiam cheirurgiam Graeci nominarunt*: «la medicina è stata divisa in tre parti, così che una fosse quella che cura con gli alimenti, la seconda quella che cura con i farmaci, la terza quella che cura con l'opera delle mani. I Greci chiamarono la prima dietetica, la seconda farmaceutica, la terza chirurgia»). Coerentemente col programma dei *Remedia*, i cibi

sconsigliati sono quelli che venivano considerati tra i più comuni afrodisiaci naturali: la cipolla e la rucola (cfr. Marziale 3, 75, 3; Columella 10, 105 ss, ecc.): dei loro poteri aveva parlato anche Ovidio in *Ars* 2, 421 s. *Buibus*, prestito dal greco *bolbos*, indica sia genericamente i bulbi delle piante sia, come qui, le diverse qualità di cipolla: quelle che qui Ovidio nomina, l'una proveniente dalla Puglia (*Daunius* deriva da Daunio, mitico re eponimo della popolazione dei Dauni, abitanti antichi della Puglia), un'altra dall'Africa, un'altra ancora da Megara sono tutte ricordate da Plinio (*Naturalis Historia* 19, 93-5). Anche per la rucola, cfr. Plinio, 20, 19; l'epiteto *salax*, topico per quest'erba, si trova in Columella 10, 372; Marziale 3, 75, 3 ecc. Tra le molteplici virtù terapeutiche che gli antichi attribuivano invece alla ruta, qui raccomandata come antiafrodisiaco (cfr. Marcello, *De medicamentis* 33, 50), era quella di giovare alle affezioni degli occhi (cfr. Plinio 20, 142): un *Witz* del poeta sull'opportunità di «tenere gli occhi aperti»? La raccomandazione conclusiva sull'assunzione del vino riconferma il topos antico dello stretto legame tra vino e amore (cfr. Bacchilide, frg. 20 B 6-8 ecc.).

811-4 *Epilogo*. I due distici che formano l'epilogo (tanti quanti quello del terzo libro dell'*Ars*), dovrebbero assolvere secondo convenzione la funzione di *spbragis* (cfr. *Ars* 2, 744 *Naso magister erat* = 3, 812): in luogo del nome proprio, già introdotto ai vv. 71 s., è qui la iunctura *sacer poeta*, che ricorda il rapporto con Apollo, dal poeta invocato già ai vv. 75-8 (cfr. anche i vv. 251; 489; 704-6; 767). Per il resto, sono presenti tutti gli elementi che contraddistinguono gli epiloghi dei due ultimi libri dell'*Ars*: annuncio della conclusione (*hoc opus exegi*, per cui cfr. Orazio, *Carmina* 3, 30, 1 *exegi monumentum*); richiamo al destinatario (significativamente, qui, con ricomparsa del destinatario femminile accanto a quello maschile: *femina virque*, come ai vv. 41-52 del proemio); richiesta degli onori dovuti (*reddetis pia vota sacro poetae*). Viene ripresa anche la consueta metafora della navigazione, ora nel momento dell'approdo, a ricordare l'intento didascalico generale; l'ultimo verso con il significativo *sanati* recupera alla struttura superficiale l'impronta di trattato medico e sembra rispondere al v. 43 del proemio didascalico, *discite sanari per quem didicistis amare*. L'operazione conclusa esclude ormai necessariamente ogni rimando alla tematica elegiaca, esperienza superata.