**Zeitschrift:** Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

**Herausgeber:** Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

**Band:** 73 (2016)

**Heft:** 1

**Artikel:** Amor tristis (Ov. Pont. 3,3) : implicazioni metaletterarie di un'immagine mutata

**Autor:** Larosa, Beatrice

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-587271

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# *Amor tristis* (Ov. *Pont.* 3,3): implicazioni metaletterarie di un'immagine mutata

*Beatrice Larosa, Taurianova*

*Abstract:* Il contributo propone un'analisi della descrizione di Cupido in *Pont.* 3,3, secondo una prospettiva intertestuale, al fine di ravvisarne i risvolti metaletterari. L'epifania di *Amor* assolve lo scopo della nuova investitura poetica del *relegatus*: già durante la sua giovinezza l'intervento del dio era stato decisivo per la scelta del genere elegiaco. L'aspetto *incultus* di Cupido diviene trasfigurazione fisica di caratteristiche stilistiche e tematiche della poesia dell'esilio e il dialogo tra il poeta e la divinità acquisisce chiare valenze apologetiche. *Amor, alter* Apollo con le sue *incultae comae*, rivela la possibilità di una svolta panegiristica per la poesia ovidiana, nel segno di una ritrovata riconciliazione tra mondo elegiaco ed epico.

## Il modulo dell'iniziazione divina

La presenza di riferimenti alla figura di Cupido nella produzione giovanile di Ovidio è stata approfonditamente indagata in diversi studi, soprattutto in relazione alle scelte programmatiche del poeta, costretto per intervento del dio, sostituto di Apollo, a dedicarsi al genere elegiaco, piuttosto che a quello epico[1].

Come è stato notato, l'iniziazione del Sulmonese gode di antecedenti letterari facilmente riconoscibili[2]: l'investitura poetica ad opera di una divinità, spesso inserita in un sogno o in una visione, trovava celebri esempi nella *Theogonia* di Esiodo e negli *Aitia* di Callimaco[3], laddove gli stessi poeti di età augu-

* Questo contributo è il frutto di ricerche avviate nel giugno 2013, durante un soggiorno presso la Fondation Hardt (Vandœuvres, Genève), alla quale esprimo la mia gratitudine per avermi assegnato una borsa di studio.

1 Cf. M. Labate, *L'arte di farsi amare* (Pisa 1984) 19–24; R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio* (Bari 2000) 9–34; L. Landolfi, *I volti di Cupido. Ovidio, Amore, gli Amores*, in L. Landolfi/V. Chinnici (edd.), *Teneri properentur amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Gli Amores* (Bologna 2007) 107–138. Per una lettura di *am.* 1,1 e dell'intervento di Cupido come parodia epica cf. da ultimo, D. A. West, *Amores 1.1–5*, in C. Shuttleworth Kraus/J. Marincola/C. B. R. Pelling (edd.), *Ancient historiography and its contexts. Studies in honour of A. J. Woodman* (Oxford, New York 2010) 139–143.

2 Sulle differenze intercorrenti tra le precedenti scene di investitura poetica e quella contenuta in *am.* 1,1 cf., oltre a Landolfi, *op. cit.* 2007 (sopra, n. 1) 113–114 e Dimundo, *op. cit.* 2000 (sopra, n. 1) 9–16, W. L. Liebermann, *Liebe und Dichtung: was hat Amor/Cupido mit der Poesie zu schaffen? Ovid, Amores I, 1*, «Mnemosyne» 53 (2000) 681–682; E. Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids*, in M. von Albrecht/E. Zinn (edd.), *Ovid* (Darmstadt 1968) 212–216.

3 Hes. *Theog.* 22–34; Call. *Ait.* fr. 1,21–30 Pfeiffer (ma anche *Hymn. Ap.* 105–112).

stea, tra i quali, in particolare Properzio[4], avevano narrato dell'intervento di Apollo[5], decisivo per le loro scelte poetiche[6].

Scarsamente considerati appaiono, invece, i richiami al dio Amore nell'elegia dell'esilio[7], che, meno numerosi rispetto a quelli degli scritti precedenti, sono ugualmente significativi per comprendere la genesi di una poesia mutata, ma ancora capace di inserirsi nel solco di una tradizione letteraria, nonostante la riconversione di toni e motivi.

Il riferimento a Cupido, da parte del poeta *relegatus*, rappresenta anche un modo per confrontarsi con le sue opere di argomento erotico, in una sorta di *recusatio*, che, unendo intenti apologetici e scelte compositive, evidenzia le nuove potenzialità insite nell'elegia triste, con le sue qualità persuasive e consolatorie[8].

La rappresentazione del dio, al quale il poeta accenna in *trist.* 5,1,22 e in *Pont.* 1,4,42[9], ricorre ampiamente in *Pont.* 3,3[10], l'epistola indirizzata a Fabio

4 Cf. Prop. 3,3. Sulle possibili relazioni tra questa elegia, *am.* 1,1, 2,1 e 3,1, si veda il recente contributo di B. Weinlich, *The Story of a Poet's Apologetic Emancipation: The Recusatio-Narratives in Propertius 3.3, Amores 1.1, 2.1, and 3.1*, «Helios» 37,2 (2010) 129–152, che fa il punto della principale bibliografia sull'argomento, avanzando nuove ipotesi.

5 Nel Virgilio bucolico l'ammonizione di Apollo determina la scelta del genere agreste (6,3–8). Dopo Properzio, anche in Orazio (*carm.* 4,15,1–4) il divieto del dio orienta gli intenti compositivi del poeta verso contenuti lirici e non epici (cf. P. Fedeli/I. Ciccarelli [edd./comm.], *Q. Horatii Flacci, Carmina. Liber IV* [Firenze 2008] 604–609, dove si analizza il ruolo di Apollo ammonitore dei poeti a partire da Callimaco).

6 Già Ennio, bevendo alla fonte dell'Ippocrene, sacra alle Muse e ad Apollo, era stato iniziato alla poesia epica (Lucr. 1,117ss.; Prop. 3,3,5–12; Pers. *Chol.* 1–3). Lo stesso *pater* della letteratura latina aveva narrato, nel proemio degli *Annales*, della visione del *simulacrum* di Omero, che, apparsogli in un sogno, lo investiva della sua missione poetica.

7 Per una disamina delle rappresentazioni di Amore nella poesia augustea cf. S. Viarre, *L'enfant Amour dans la poésie augustéenne*, in D. Auger (ed.), *Enfants et enfances dans les mythologies. Actes du colloque du Centre de Recherches Mythologiques de Paris X-Nanterre (1992)* (Paris 1995) 197–215, dove si accenna anche alla sua apparizione in *Pont.* 3,3 (211–212). Un'analisi delle raffigurazioni del dio negli elegiaci, con uno sguardo ai rapporti con la poesia ellenistica, è contenuta in R. Maltby, *La représentation d'Amor, Cupido et Venus dans l'élégie latine et ses antécédents grecs*, in R. Poignault (ed.), *Présence de Catulle et des élégiaques Latins. Actes du colloque tenu à Tours (28–30 novembre 2002)*, Centre de Recherches A. Piganiol (Clermont-Ferrand 2005) 25–38, che, tuttavia, non considera *Pont.* 3,3.

8 Proprio l'elegia, la cui composizione era stata causa di sciagura per l'autore, gli porterà ora un rimedio e un conforto (cf. *trist.* 1,1,99s., 2,19s. e soprattutto 4,10,111s., su cui cf. I. Ciccarelli, *Ovidio, Tristia 4, 10 e i topoi della sphagís*, «Aufidus» 32 [1997] 84–86). Sul motivo del valore terapeutico della poesia cf. W. Stroh, *Tröstende Musen: Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten*, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» II.31.4 (Berlin-New York 1981) 2644ss.

9 In *trist.* 5,1,22 l'autore si definisce *lusor pharetrati Amoris*; in *Pont.* 1,4,42 Ovidio, confrontando la sua esperienza con quella di Giasone, lamenta di essere stato colpito dalla sventura per aver istruito Amore (cf. *Pont.* 3,3,37s.), mentre l'eroe tessalo aveva tratto vantaggio proprio dalle arti di Cupido.

10 Sull'epistola cf. U. Staffhorst (comm.), *P. Ovidius Naso, Epistulae ex Ponto* III, 1–3 (Würzburg 1965); J. M. Claassen, *Une analyse stylistique et litteraire d'Ovide (Epistulae Ex Ponto 3. 3). Praeceptor amoris ou praeceptor Amoris?*, «Les Études Classiques» 59 (1991) 27–41 (poi in

Massimo, valente oratore, amico del poeta e di Augusto[11]. L'elegia si apre con l'apostrofe all'amico, affinché dedichi, se è libero, un po' del suo tempo al *relegatus* e ascolti il suo racconto. La narrazione dell'apparizione del *puer* e del dialogo tra lui e il poeta svelano, ad una lettura attenta, le trame di una vivace operazione intertestuale, dove il recupero di stilemi caratteristici della produzione giovanile convive con nuove modalità compositive, pur conservando le marcature tipiche del genere letterario d'appartenenza. La stessa visione della divinità avviene in uno scenario notturno come in *am.* 1,2, dove Cupido si manifesta ad un Ovidio che presumibilmente giace ancora nel suo letto[12].

Proprio il dialogo con il dio Amore di *Pont.* 3,3 richiama analoghi luoghi della produzione giovanile con evidente funzione metaletteraria (*am.* 1,1, *rem.* 1–40 e 555ss.)[13] e conferisce a questa elegia dell'esilio il carattere di un componimento programmatico, con chiare valenze apologetiche[14].

Le parole che il poeta rivolge a Cupido ai versi 29–36 rinviano al contesto di *am.* 1,1: l'intervento del dio aveva indirizzato le sue scelte e, sminuendo il suo ingegno, non gli aveva permesso di dedicarsi ad opere più elevate. Il nesso *te duce* (v. 30), presente anche in apertura dei *Remedia amoris*, rimanda al consueto motivo elegiaco della *militia amoris* e ricorda il ruolo-guida del dio nelle scelte compositive dell'autore[15].

Eadem, *Ovid revisited, The poet in exile* [London 2008] 64–75), che ravvisa nell'elegia una forte componente parodica (su cui anche Eadem, *Structure, Chronology, Tone and Undertone: An Examination of Tonal Variation in Ovid's Exilic Poetry*, «Akroterion» 37,3–4 [1992] 108–109); S. Citroni Marchetti, *Il potere e la giustizia. Presenza della tragedia greca nelle elegie ovidiane dell'esilio*, «Materiali e Discussioni» 43 (1999) 112–121, che accosta l'episodio dell'apparizione di Amore al poeta *relegatus* al passo del *Prometeo incatenato* di Eschilo, dove il Titano riceve in esilio la visita delle Oceanine (*Prom.* 113s.).

11 Per la scelta di Fabio Massimo, quale destinatario dell'epistola e del racconto della visione di Cupido, cf. E. J. Kenney, *The poetry of Ovid's exile*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 191 (1965) 47–48 (= *Ovids Exildichtung*, in M. v. Albrecht/E. Zinn (edd.), *Ovid* [Darmstadt 1968] 532ss.) che ricollega l'elegia all'ode 4,1 di Orazio (su cui anche Claassen, *op. cit.* 1991 [sopra, n. 10] 36). Su Fabio Massimo e i suoi rapporti con Ovidio rimando a B. Larosa, *P. Ovidii Nasonis Epistula ex Ponto III 1. Testo, traduzione e commento* (Berlin/Boston 2013) 7, con la nota 33.

12 Cf. L. Athanassaki, *The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1.2*, «Materiali e Discussioni» 28 (1992) 127, ripresa da G. Moretti, *Trionfi d'amore. Due note esegetiche ad Amores 1, 2*, «Maia» 46 (1994) 47ss., entrambe concordi ad attribuire un valore programmatico ad *am.* 1,2, proprio per la «presenza, nel motivo del trionfo d'Amore, di elementi che concorrono a conferirgli sottesamente il carattere del sogno e della visione» (Moretti, 48).

13 Per Kenney, *op. cit.* 1968 (sopra, n. 11) 531ss., le parole di Amore in *Pont.* 3,3 rappresentano una palinodia di *Rem.* 555ss.

14 Per un sunto delle occorrenze lessicali e tematiche dei vv. 29–36, come retaggio dei motivi della precedente elegia erotica, cf. B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid* (Bruxelles 1980) 124 n. 24.

15 *Te duce* ricorre anche in *Pont.* 2,10,22 in riferimento al poeta Macro che, pur rappresentando il genere epico, aveva svolto la funzione di guida di Ovidio (cf. Prop. 3,9,47, per lo stesso concetto riferito all'azione ispiratrice di Mecenate); *dux* e *comes* è definita la Musa poetica in *trist.* 4,10,119, capace di dare all'autore un posto in mezzo all'Elicona (v. 120).

Più avanti, la difesa dell'*Ars amatoria* è espressa negli stessi termini impiegati all'inizio del poema didascalico (vv. 49–56 e *ars* 1,46–50), secondo un modulo già avviato in *trist.* 2,247–252.

Il richiamo mitologico alla figura di Achille, che non fu ingrato al maestro Chirone (v. 43), rovescia il riferimento ai due personaggi presente in *ars* 1,26–27, dove era funzionale a sancire i ruoli di maestro (il poeta) e allievo (Amore): anche la terminologia impiegata in *Pont.* 3,3 rimanda alla sfera dell'erotodidassi[16].

La rilettura del passato implica il richiamo ai moduli espressivi dell'elegia giovanile, indagati nelle loro complesse relazioni con il genere più elevato dell'epica, in una sorta di allusività letteraria che, in nome di una cultura condivisa, prevede anche il ricorso a stilemi compositivi e retorici improntati sull'ideale della *convenientia* poetica.

## Inferenze metaletterarie e reminiscenze virgiliane

L'apparizione di Amore, che il poeta non riesce ad ascrivere completamente al sogno o alla realtà (vv. 3–4 e 93–94), si svolge in un contesto tipicamente elegiaco[17], nel quale vengono transcodificati elementi epici di ascendenza virgiliana[18]: la ripresa di precisi nessi eneadici[19] caratterizza i versi 5–7 e la stessa raffigurazione del dio risente delle descrizioni di alcuni famosi personaggi del poema (cf. *infra*).

All'immagine del *puer* scanzonato, che si prende gioco del poeta o trionfa dorato con le ali e i capelli cosparsi di gemme[20], si sostituisce la visione mutata di un *Amor tristis*, la cui descrizione indugia sui particolari fisici legati alla sfera

16 V. 23 *magistro*; v. 24 *docuisse*; v. 46 *discipulo*; v. 47 *docemus*; v. 48 *te discipulo... magister*; v. 69 *te didicisse magistro*. Cf. Claassen, *op. cit.* 1991 (sopra, n. 10) 35–36, alla quale rinvio anche per la considerazione sulla 'duplicità' dell'oggetto del *docere*: «pour avoir enseigné l'amour (comment il faut aimer), le poète se présente comme ayant enseigné à l'Amour (personnifié)» (31).

17 L'immagine della luce della luna che entra dalla finestra (v. 5) ricorre anche in Prop. 1,3,31, dove compare l'analoga clausola *luna fenestras* (su cui cf. G. Danesi Marioni, *Luna fenestras*, in G. Catanzaro/F. Santucci (edd.), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno internazionale, Assisi, 22–24 aprile 1988* [Assisi 1989] 283–287, alla quale rimando per la disamina della ripresa intertestuale negli elegiaci e in Virgilio, evidente ipotesto di Ovidio). In *Pont.* 3,3, tuttavia, a dispetto dell'ambientazione, si manifesta un'autentica 'assenza' elegiaca: l'io poetico è dormiente, nuova immagine dell'Arianna *puella relicta* (cf. Prop. 1,3,2 *iacuit... languida desertis Cnosia litoribus* e Ov. *her.* 10, 9 *ac somno languida movi*; 17 *luna fuit...*), e non smanioso come in *am.* 1,2, dove l'incapacità di addormentarsi è sintomo del male d'amore (vv. 7–8).

18 Cf. Staffhorst, *op. cit.* 1968 (sopra, n. 10) 115.

19 L'incipit *Nox erat*, frequente in Ovidio, e la clausola *luna fenestras* di v. 5 compaiono in un analogo scenario notturno rispettivamente in *Aen.* 3,147 (l'episodio dell'apparizione onirica dei Penati ad Enea) e 152 (cf. Danesi Marioni, *op. cit.* 1988 [sopra, n. 17] 286–287, che nota anche la presenza del modello di Hor. *epod.* 15,1ss.). Un *incipit* analogo, *tempus erat*, ricorre all'inizio della descrizione di un sogno in *am.* 3,5,1 e nell'esordio del racconto dell'Arianna abbandonata (*her.* 10,9), ma è presente già, in un contesto simile a quello in esame, all'avvio della narrazione dell'epifania onirica di Ettore ad Enea (*Aen.* 2,268ss., cf. *infra*).

20 Cf. *am.* 1,2,41–42 e *rem.* 39.

dell'*incultus*, secondo un modulo già sviluppato nell'elegia per la morte di Tibullo (*am.* 3,9,7ss.)[21] e attestato nella poesia ellenistica[22] (vv. 13–20).

*Stabat Amor, vultu non quo prius esse solebat,*
*fulcra tenens laeva tristis acerna manu,*
15 *nec torquem collo neque habens crinale capillo,*
*nec bene dispositas comptus, ut ante, comas.*
*Horrida pendebant molles super ora capilli,*
*et visa est oculis horrida pinna meis,*
*qualis in aeriae tergo solet esse columbae,*
20 *tractantum multae quam tetigere manus.*

I termini impiegati in questa *descriptio personae* hanno un duplice referente, come già era avvenuto nella rappresentazione delle prosopopee di *Elegeia* e *Tragoedia* nella programmatica *am.* 3,1[23].

I dettagli fisici divengono simbolo di caratteristiche formali e contenutistiche dell'elegia dell'esilio, svelando quella identità tra *forma* e *materia* trattata che, alla base delle teorie poetiche del *decorum*, rappresentate in età augustea soprattutto da Orazio[24], era retaggio di un'antica metafora, fondata sull'osmosi di concetti dalla sfera del *cultus* personale a quella del *cultus* retorico[25].

L'epiteto *tristis*, che connota l'aspetto di Amore, è lo stesso utilizzato dall'autore in passi dalla chiara valenza metaletteraria per designare la qualità dei suoi componimenti, adeguati alla condizione di *relegatus*[26]: *tristis* è anche la

21 Su cui cf., da ultimo, W. Hübner, *Imitazione e emulazione: l'epicedio di Ovidio per Tibullo (am. III 9)*, «Incontri triestini di filologia classica» 10 (2010–2011) 171–197.

22 Esempi di antecedenti possono essere Mel. *Anth. Pal.* 12,144 o Bion. *Ad.* 80–85, cf. L. Galasso (comm.), *Ovidio, Epistulae ex Ponto* (Milano 2008) 288, dove anche la ricerca di una certa precisione nella descrizione delle posizioni del poeta e di Amore è ricondotta ad un possibile modello iconografico (*Pompei, pitture e mosaici* IX 2,5). La posizione di divinità o defunti ai piedi del letto è frequente nelle loro epifanie e ricorre nei poeti augustei (Tib. 2,6,38; Prop. 3,10,2; Ov. *met.* 9,687; 11,655; 15,654); lo stesso verbo *stare* compare altre volte in apparizioni di questo tipo (cf. Ov. *met.* 9,687; 11,655).

23 Anche in quelle descrizioni l'attenzione era rivolta al particolare delle chiome (v. 7, *Venit odoratos Elegeia nexa capillos*; v. 12 *Fronte comae torva*) e ai dettagli dell'aspetto (v. 9 *Forma decens... vultus amantis*; v. 11 *violenta Tragoedia*) e delle vesti (v. 9 *vestis tenuissima*; v. 13 *palla iacebat humi*). Cf. F. Lechi, *La palinodia del poeta elegiaco: i carmi ovidiani dell'esilio*, «Atene e Roma» n.s. 23,1 (1978) 1ss. e, recentemente, D. López-Cañete Quiles, *El ingenio de Ovidio*, «Myrtia» 27 (2012) 118ss.

24 Sui rapporti di Ovidio con la teoria poetica oraziana cf. M. Helzle, *Conveniens operi tempus utrumque suo est: Ovids Epistula ex Ponto III 9 und Horaz*, «Grazer Beiträge» 15 (1988) 127–138; A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture* (Paris 1991) 492ss.; L. Cristante, *Un sapere inutile, ma necessario. Per una lettura di Ovidio, Pont. I 5*, «Pallas» 78 (2008) 309–317.

25 Cf. López-Cañete Quiles, *op. cit.* 2012 (sopra, n. 23) 114ss.; C. Bordigato, *Ovidio, il volto cultus e incultus della persuasione: strategie dell'ars in rapporto con la natura* (Padova 2009) [Tesi di dottorato] 160ss., indaga le corrispondenze tra la rappresentazione fisica dell'autore *relegatus* e quella della sua opera, specchio della sua drammatica situazione.

26 Cf. *trist.* 3,1,9–10; 5,1,47–48; *Pont.* 3,9,35–36.

terra d'esilio (*trist.* 5,7b,20) e gli elementi che la caratterizzano (gli *absinthia* in *Pont.* 3,1,23 e 3,8,15), trasfigurazione fisica di un malessere interiore.

Alla mancanza di ornamenti nella figura di Cupido (v. 15), metafora di una poesia divenuta essenziale, si accompagna la connotazione delle chiome, del volto, delle piume della divinità, secondo una terminologia fortemente iconografica che rimanda implicitamente alle peculiarità contenutistiche e formali dell'elegia dell'esilio. Un riferimento significativo è rappresentato dalla descrizione dei capelli del dio, che occupa ben tre versi (15–17), alla quale segue quella delle sue penne scomposte (18–20): privi di diadema, non acconciati con l'eleganza di un tempo, pendono *molles*, sciolti su *horrida ora*.

Non è difficile riconoscere qui gli indizi di un lessico tecnico legato all'ambito della metaletteratura: il verso 16 (*nec bene dispositas comptus, ut ante, comas*), ricorda, per l'immagine delle *comptae comae*, il contesto di *am.* 1,1,20 (*aut puer aut longas compta puella comas*), dove Ovidio, non ancora trafitto dai dardi di Amore, lamentava di non avere un argomento da trattare adatto ad una poesia più leggera, «un ragazzo o una fanciulla dalle chiome ben pettinate»[27].

Gli stessi epiteti *dispositus*, *comptus*, *mollis*, *horridus* appartengono all'area semantica dell'*ornatus* letterario, più volte impiegati anche in ambito oratorio, spesso con duplice significato, proprio e figurato, come nel caso di *horridus*. In particolare, il termine *dispositus* rimanda chiaramente alla seconda fase dell'*ars oratoria*, la *dispositio*, dedicata all'organizzazione degli argomenti[28]; *comptus* è spesso impiegato in relazione ad uno stile o un discorso *limatus*, *cultus*[29]; *mollis*, utilizzato anche in riferimento ad una forma elaborata[30], dolce e piacevole[31], è l'epiteto che connota metro e contenuti della poesia elegiaca, in contrapposizione al *versus durus* e al *genus grave* dell'epica[32]; *horridus* compare frequentemente

27 Per l'uso dell'aggettivo *comptus* come retaggio del principio alessandrino del *lepos* cf. J. C. McKeown, *Ovid. Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes*, *A Commentary on Book One*, vol. II (Leeds 1989) 24.

28 Cf., per il concetto di *dispositio* in relazione all'*ornatus*, Cic. 3,96,8.

29 Cf. Cic. *part.* 6,19; Quint. *inst.* 8,3,42 e 10,1,79; Sen. *epist* 100,6 e 8. Ulteriori esempi in *ThlL* 3 (1993) 12ss. *Incomptus*, a sua volta, può indicare la mancanza di *ornatus* del verso, come in Hor. *ars* 446 e Verg. *georg.* 2,386 (si riferisce a versi composti in saturni) o dello stile, come in Cic. *or.* 78,6ss.; *de orat.* 1,234; *Att.* 2,1,1,7ss.

30 Cf. Sen. *contr.* 2,1,8ss. (sullo stile espositivo di Arellio Fusco: *Erat explicatio Fusci Arelli splendida quidem sed operosa et implicata, cultus nimis adquisitus, conpositio verborum mollior quam ut illam tam sanctis fortibusque praeceptis praeparans se animus pati posset*).

31 Cf. Cic. *Brut.* 38; 274,4; *or.* 64,1; 52,7; Quint. *inst.* 6,3,20,1–8.

32 Il distico elegiaco è il *versus mollis* per eccellenza (*mollis* è il pentametro già in Ermesianatte, *Coll. Alex.* 99,35–37). Per l'uso di *mollis* in contesti che trattano il concetto di *convenientia* poetica o fanno riferimento al contenuto della poesia elegiaca cf. Hor. *carm.* 2,9,17; 2,12,1–4; Prop. 1,7,19; 2,1,2; 2,34,41ss.; 3,1,19–20; Ov. *trist.* 2,307 e 349; *Pont.* 3,4,85–86; 4,16,32; Plin. *epist.* 9,22,2.

per indicare un linguaggio *incultus*[33] o "ruvido"[34] o anche in descrizioni che evidenziano un legame tra qualità morali e stile oratorio[35].

La ricerca di corrispondenze tra stile e contenuto sembra corroborata proprio dalla ripetizione dell'epiteto *horridus*, impiegato in altri passi della produzione dell'esilio per connotare il luogo della *relegatio*[36] o i suoi abitanti: Cupido assume i caratteri della poesia nata sotto la sua egida, e ne testimonia il mutamento, vestendo i panni di uno dei tanti barbari che popolavano, secondo le descrizioni ovidiane, il territorio tomitano[37].

L'identità tra stile compositivo e argomento trattato, che gli elegiaci latini ereditano dagli alessandrini[38], è svolta in relazione alle caratteristiche della nuova poesia: la rappresentazione di Amore con le sue *comae incultae* è quella dei versi che ora il poeta *relegatus* compone, carenti, a suo dire, di *labor limae*[39]. Del resto, l'attenzione ai dettagli estetici ricorre nelle rappresentazioni del libro dell'esilio personificato, portavoce, col suo abito *tristis* e *incultus*, della condizione dell'autore *relegatus*[40].

La mutata immagine di Amore rimanda, per l'aspetto triste e trasandato del dio, anche alla topica della rappresentazione del lutto e, in particolare, alla descrizione che Ovidio fa di se stesso in *trist.* 1,3, dove, in procinto di lasciare Roma

33 Cf. Cic. *par.* 3,3; *Att.* 2,1,1,7 (*horridula mihi atque incompta visa sunt*); *or.* 5,20,7; 28,4 (*horride inculteque*); *fin.* 1,8,8; *Brut.* 238,6; 268,9; Sen. *contr.* 2,1,17; Quint. *inst.* 9,4,3; Tac. *dial.* 18,1,5. *Horridus* è notoriamente il verso saturnio in Hor. *epist.* 2,1,156ss.

34 Con questa accezione è impiegato, per esempio, in relazione allo stile di Catone, su cui cf. Cic. *Brut.* 68,5; *or.* 152,3 (*orationes... horridulae Catonis*); Quint. *inst.* 12,10,10,3ss.

35 Cf. Cic. *Brut.* 117,7; *fin.* 4,78,12; Sen. *contr.* 7, *praef.* 5. Sul concetto di *cultus* dell'orazione, come specchio dell'animo di chi la pronuncia, cf. Sen. *epist.* 115,2.

36 Cf. *Pont.* 1,3,84. *Horridus* è l'inverno sul mare sarmatico in *Pont.* 4,10,38.

37 Cf. *trist.* 5,7b,49–50 (*Pellibus et laxis arcent mala frigora bracis, oraque sunt longis horrida tecta comis*). A loro volta, i Geti sono accostati a Marte in *trist.* 5,7,17.

38 Sull'equivalenza simbolica tra stile e contenuto nell'elegia, dove la *puella* presenta, con le sue movenze esteriori, affinità con il *corpus* poetico o il genere letterario nel quale è inserita, cf. A. M. Keith, *Corpus Eroticum: Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid's Amores*, «The Classical World» 88,1 (1994) 27–40, con la nota bibliografica 10 ed Ead., *Propertius*, in T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy* (Cambridge 2013) 103ss. (riguardo a *Cynthia*). Per il binomio tra corpo femminile e componimento poetico nell'opera ovidiana cf. anche Bordigato, *op. cit.* 2009 (sopra, nota 25) 145–146 (in relazione ad *her.* 15).

39 Cf. *Pont.* 1,5,15ss. Per i frequenti riferimenti del poeta *relegatus* al declino del suo ingegno poetico e alla scadente qualità dei suoi versi cf. i passi scelti da A. Scholte, *Publi Ovidii Nasonis Ex Ponto liber primus commentarius exegetico instrunctus*, Diss. Gröningen (Amersfurt 1933) XVss.; H. H. Froesch, *Ovids Epistulae ex Ponto I–III als Gedichtsammlung*, Diss. Bonn 1968, 31ss.; G. Luck (ed./comm.), *P. Ovidius Naso, Tristia*, Bd. II (Heidelberg 1977) 4.

40 Cf. *trist.* 1,1,3–14 (soprattutto i vv. 11–12, *Nec fragili geminae poliantur pumice frontes, hirsutus sparsis ut videare comis.*); 5,1,47–48; 3,1,9–10 e 13ss.; *Pont.* 1,1,15–16; 3,9,35–36. Per l'attenzione alla *facies* del libro di poesie, come indizio dell'influsso degli insegnamenti retorici, cf. B. Larosa, *Facies, gestus, vox: tracce di 'teatralità retorica' nella poesia ovidiana dell'esilio*, «Prometheus» 39 (2013) 177–187.

per Tomi, esce di casa *squalidus, inmissis hirta per ora comis* (v. 90)[41], ricalcando le orme delle sue eroine abbandonate[42].

In effetti, la descrizione di Cupido, contenuta in *Pont.* 3,3, ricorda, come è stato già notato, quella di Ettore, che, apparso in sogno ad Enea in *Aen.* 2,270ss., si presenta *maestissimus*, *mutatus*, con la *barba squalens* e i capelli rappresi di sangue, conservando nell'apparizione onirica i tratti fisici del momento della morte[43].

## Cupido come Apollo e la nuova funzione della elegia

Le reminiscenze virgiliane, unite all'indugio sul particolare fisico delle chiome di Amore, lasciano spazio ad ulteriori riflessioni. Al di là delle suggestioni intertestuali, legate per lo più alla descrizione introduttiva dello scenario notturno, l'epifania di Amore di *Pont.* 3,3 condivide con le visioni oniriche narrate nell'epica virgiliana (nella fattispecie, le apparizioni ad Enea di Ettore in *Aen.* 2,268ss. e dei Penati in *Aen.* 3,147ss.) anche la finalità di confortare il destinatario e svelare verità che ignora, fornendogli indicazioni profetiche sul proprio futuro. Cupido consola il poeta (vv. 77–78) e si fa portavoce di un messaggio di speranza: proprio l'atmosfera gioiosa che si vive a Roma per il trionfo di Tiberio può favorire un'attenuazione dell'ira di Augusto e un accoglimento delle preghiere dell'esule (vv. 83–92). Al trionfo di Amore in *am.* 1,2 si sostituisce quello reale del figlio del *princeps* sui Germani, la *laetitia* di Venere (*am.* 1,2,39) corrisponde a quella della madre Livia (*Pont.* 3,3,86) ed è ribadito, con tendenze panegiristiche, il legame di parentela tra il dio e l'imperatore (*am.* 1,2,51 e *Pont.* 3,3,62).

Cupido sembra indicare, nella celebrazione del potere imperiale, una possibile svolta per la poesia di Ovidio, siglando la sua nuova investitura poetica: l'autore riassume i motivi che da giovane lo hanno spinto a non dedicarsi al genere epico (v. 29ss.), difendendo apologeticamente il contenuto della sua opera (v. 49ss.), ma compie un passo in avanti, lasciando intravedere la possibilità di scrivere poesia epico-celebrativa attraverso l'elegia. A tal proposito, le remini-

41 Si tratta di una delle tante declinazioni della consueta metafora dell'esule come 'morto-vivente' (sul motivo, retaggio di una tradizione letteraria, cf. Larosa, *op. cit.* 2013 [sopra, n. 40] 180, con nota bibliografica 18). Per la rappresentazione dell'*exul squalidus* cf. Bordigato, *op. cit.* 2009 (sopra, n. 25) 161–164, che ricorda Quint. *inst.* 2,5,23, dove ricorre l'opposizione di *squalor* e *cultus*, impiegati in un contesto di critica-letteraria (n. 16).

42 Cf. Medea in *her.* 12,63 (*disiecta... comas*); Arianna in *her.* 10,137 (*Adspice demissos lugentis in ore capillos*); Scilla in *met.* 8,107 (*passis... capillis*). Anche la moglie di Ovidio, come si addice alla coniuge di un defunto, è rappresentata in *trist.* 1,3 *passis adstrata capillis* (v. 43).

43 I due passi sono messi a confronto già da Kenney, *op. cit.* 1968 (sopra, n. 11) 532, n. 35, seguito da Danesi Marioni, *op. cit.* 1989 (sopra, n. 17) 287. Sulla rielaborazione di echi virgiliani nella poesia ovidiana dell'esilio cf. R. Degl'Innocenti Pierini, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca* (Bologna 2008) 41–77. Altre affinità si possono ravvisare nella rappresentazione di Caronte, il traghettatore delle anime agli Inferi, contenuta in *Aen.* 6,298ss., poi rielaborata da Seneca in *Herc.* 764ss.

scenze virgiliane e il recupero del modulo epico dell'apparizione onirica, con le sue finalità consolatorie e profetiche, assumono una nuova valenza programmatica. La svolta panegiristica prevede una riconsiderazione del passato nel segno della *convenientia* poetica: ora il volto di Amore non può che essere *horridus*, come la materia trattata.

Ovidio mostra l'intento di comporre poesia celebrativa, proprio durante la stesura del terzo e, ufficialmente, ultimo libro delle *Pontiche*, poiché spinto verosimilmente dai trionfi militari che la famiglia imperiale stava accumulando in quel periodo. In effetti, il modulo narrativo del trionfo, descritto con gli occhi della mente o preannunciato da Ovidio, che *relegatus* può solo farsi vate dei ritorni vittoriosi di Tiberio e Germanico (cf. *trist.* 4,2; *Pont.* 2,1 e 3,4), rappresenta un espediente letterario che permette al poeta di inserirsi a pieno titolo nel solco della tradizione panegiristica, sancendo il suo rinnovato ruolo di cantore dell'impero[44].

Ma l'epifania di *Pont.* 3,3 conferisce alla divinità anche un'altra funzione, insolita per Cupido, quella di fautore di messaggi profetici, ruolo più vicino alla sfera di competenza di Apollo.

Un Cupido mascherato da Apollo, il cui attributo tipico erano appunto le chiome belle e fluenti, simbolo del carme[45]: il dettaglio delle *comae incultae* di v. 16 si arricchisce così di un'ulteriore enfasi valoriale e richiama, per contrasto, il contesto di *am.* 1,1,11, dove il dio della poesia era definito *crinibus insignis*.

Se l'elegia proemiale degli *Amores* aveva siglato l'inizio di una poesia nata, malgrado le ritrosie dell'autore, sotto l'egida di un *saevus puer*, *Pont.* 3,3 lascia intravedere una conciliazione tra i due mondi, quello epico e quello elegiaco, possibile se si percorre la via del componimento celebrativo, come già era avvenuto nelle *Elegie romane* di Properzio.

La ricerca di corrispondenze tra forma e contenuto dà vita a un testo stratificato dove la figura di Amore sembra richiamare quella di Apollo: chissà se dietro l'impiego dell'epiteto *horridus* non sia adombrato anche il riferimento alla composizione, vera o metaforica, di poesia in lingua getica, quel poemetto epico-celebrativo della famiglia imperiale, del quale Ovidio parla in *Pont.* 4,13, estremo tentativo, destinato a fallire, di attenuare l'ira del *princeps*.

Corrispondenza:
Beatrice Larosa
Via Gen. Salv. D'Agostino 2
I-89029 Taurianova (Reggio Calabria)
beatricelarosa82@gmail.com

44 Cf., da ultimo, A. De Vivo, *Frammenti di discorsi ovidiani* (Napoli 2011) 77–87.

45 Il riferimento ai capelli di Apollo è consueto nelle descrizioni del dio pronto a cantare un componimento poetico: cf. Dimundo, *op. cit.* 2000 (sopra, n. 1) che ricorda Ov. *ars* 3,141–142; Tib. 2,5,7–10; Prop. 4,6,31–32 (p. 17). López-Cañete Quiles, *op. cit.* 2012 (sopra, n. 23) 115, accenna alle pseudoetimologie *carmen-carminare*, *comptus-coma*, come indizi dell'ambivalente trasposizione di termini dal *cultus* personale a quello retorico.